



post(s)

ISSN: 1390-9797
ISSNe: 2631-2670

Alessandra Abruzzese
aliwen
Antonio Calibán Catrileo
Candice Hopkins
Carolina Soler
Colectivo Ayllu
David Aruquipa Pérez
Dixon Calvetti
Domingo Ankuash
Eduardo Carrera Rivadeneira
Eli Farinango
Elvira Espejo
Isadora Ponce
José Luis Jácome
José Luis Macas
Joseph M. Pierce
Kimberley Moulton
Manuel Carrión-Lira
Maruch Sántiz
ozZo ukumari
Sonia Guinansaca
Ticio Escobar
Verenice Benítez

Anamaria Garzón Mantilla, ed.
Juan Fabbri, ed.

post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2020 • Quito, Ecuador
Universidad San Francisco de Quito USFQ
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
<http://posts.usfq.edu.ec>

post(s)

USFQ PRESS

Universidad San Francisco de Quito USFQ
Campus Cumbayá, Quito 170901, Ecuador. <https://libros.usfq.edu.ec/index.php/usfq>

USFQ PRESS es la casa editorial de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Fomentamos la misión de la universidad al divulgar el conocimiento para formar, educar, investigar y servir a la comunidad dentro de la filosofía de las Artes Liberales.

post(s). Serie monográfica

ISSN de la serie: 1390-9797
ISBN de este volumen: 978-9978-68-174-9

DOI: [http://dx.doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1](http://dx.doi.org/10.18272/post(s).v6i1)

post(s) es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito. Su propósito es reflexionar sobre las discusiones y debates que tienen lugar dentro de y entre los campos comunicacionales y artísticos, tanto a nivel local como regional e internacional.

Los ejes temáticos de **post(s)** se construyen en conjunto entre los integrantes del Comité Editorial y los editores invitados a colaborar con la publicación. Cada edición pone énfasis en la praxis profesional, artística y académica –la creación es un eje aglutinante de esta publicación. **post(s)** publica textos de investigación académica, creando también espacios para formas experimentales y performativas de escritura y producción de conocimiento.

Los artículos de **post(s)** se publican en inglés y/o en español. Además, en cada número se traducen al español textos relevantes para el tema de la edición que circulan únicamente en inglés y que el Comité considera fundamental poner a circular en un contexto hispanohablante.

La publicación tiene como público principal a las comunidades académicas vinculadas a la investigación post disciplinar, y a un público más amplio interesado en comprender las transformaciones de la sociedad contemporánea, vistas desde una perspectiva vinculada a las teorías críticas, los estudios culturales, el criticismo cultural, desde sus orígenes hasta su actualidad contemporánea.

EDITORAS EN ESTA EDICIÓN

Juan Fabbri, Docente Investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la Universidad Mayor de San Andrés y Gestor Cultural de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia
Anamaría Garzón Mantilla, Universidad San Francisco de Quito USFQ

AUTORAS EN ESTA EDICIÓN

Alessandra Abruzzese, Universidad para el Desarrollo y la Innovación y Universidad Católica Boliviana, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.

aliwen, Frente de Artistas Mapuche, Red de Mujeres Mapuche, Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile.

Antonio Calibán Catrileo, Comunidad Catrileo+Carrión y The Global Center for Advanced Studies Latinoamérica, Santiago de Chile, Chile.

Candice Hopkins, Bienal de Toronto, Toronto, Canadá.

Carolina Soler, Cámara Shuar, investigadora en la IIGHI-CONICET/UNNE, Buenos Aires, Argentina.

Colectivo Ayllu, grupo colaborativo de investigación y acción artístico-política, España.

David Aruquipa Pérez Investigador y gestor cultural, Comunidad Diversidad, La Paz, Bolivia.

Dixon Calvetti, Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado, Barquisimeto, Venezuela.

Domingo Ankuash, líder Shuar, Cámara Shuar, Ecuador.

Eduardo Carrera Rivadeneira, curador e investigador. Coordinador del Centro de Arte Contemporáneo, Quito, Ecuador.

Eli Farinango, Centro Internacional de Fotografía, Nueva York, Estados Unidos.

Elvira Espejo, artista, gestora cultural e investigadora, La Paz, Bolivia.

Isadora Ponce, analista cultural y artista conceptual, Quito, Ecuador.

José Luis Jácome, artista, investigador y curador, Ambato, Ecuador.

José Luis Macas, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Joseph M. Pierce, Stony Brook University, Nueva York, Estados Unidos.

Kimberley Moulton, Museos de Victoria, Melbourne, Australia.

Manuel Carrión-Lira, Universidad de California San Diego. Comunidad Catrileo+Carrión y The Global Center for the Advanced Studies Latinoamérica. Santiago de Chile, Chile.

Maruch Sántiz, fotógrafa, escritora, diseñadora textil y actriz, Los Altos de Chiapas, México.

ozZo ukumarí, Arterias Urbanas, La Paz, Bolivia.

Sonia Guñansaca, poeta, performer, activista, Nueva York/Los Ángeles.

Ticio Escobar, investigador, profesor y crítico de arte, Asunción, Paraguay.

Verenice Benítez, Casa productora audiovisual Núa Films, Cámara Shuar, Ecuador.

Esta obra es publicada luego de un proceso de revisión por pares ciegos (*peer-reviewed*).

post(s) está en el catálogo LATINDEX. Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, El Caribe, España y Portugal.

DIRECCIÓN EDITORIAL

Hugo Burgos, Ph.D, Universidad San Francisco de Quito.
Santiago Castellanos, Ph.D., Universidad San Francisco de Quito.
Anamaría Garzón, MA, Universidad San Francisco de Quito.

COMITÉ EDITORIAL

Lucía Durán, Doctoranda en Antropología en la Universidad de Buenos Aires
Juan Fabbri, Docente Investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la Universidad Mayor de San Andrés y Gestor Cultural de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia
Christian León, Doctor, docente área de Comunicación, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Quito
Agata Mergler, PhD (c), York University, Toronto, Canada. PhD (2010) Adam Mickiewicz University, Polonia.
Florencia Portocarrero, MA, curadora del programa público de Proyecto AMIL y de Bisagra (Perú)
Jaime Sánchez, MA, profesor de la Carrera de Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica del Ecuador
Gonzalo Vargas, MA, profesor de la Carrera de Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica del Ecuador
Juan Pablo Víterí, Ph.D (c), profesor del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas, USFQ

COMITÉ INTERNACIONAL

X. Andrade, Ph.D, profesor de la Universidad de Los Andes, Colombia
Humberto Beck, Ph.D, profesor de El Colegio de México
Patricia Bermúdez, Ph.D, profesora investigadora, FLACSO, Ecuador
Carlos Bomfin, Doctor, profesor de la Universidad Federal de Bahía, Instituto de Humanidades, Artes y Ciencias, Brasil
Diego Falconí Travez, Doctor, profesor de la Universidad San Francisco de Quito, de la Universidad Andina Simón Bolívar y de la Universidad Autónoma de Barcelona
Miguel Ángel Hernández, Doctor, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Murcia, España
Suzzane Lacy, Ph.D, profesora de Arte y Diseño, University of Southern California, Gayle Garner Roski School of Art and Design
Liz Montegary, Ph.D, profesora de Análisis Cultural y Teoría en Stony Brook University, EE.UU
Sergio de la Mora, Ph.D, profesor Asociado en Estudios Chicana y Chicano en la Universidad de California, Davis
Joseph Pierce, Ph.D, profesor de Lenguas Hispánicas y Literatura en Stony Brook University
Juana María Rodríguez, Ph.D, profesora de Ethnic Studies, Gender and Women's Studies, Performance Studies, University of California, Berkeley
Gracia Trujillo, Doctora, profesora Asociada de Sociología en la Universidad de Castilla-La Mancha

Producción editorial: Anamaría Garzón Mantilla
Diseño y diagramación: Krushenka Bayas Ramírez
Traducciones: Anamaría Garzón Mantilla

Asistentes editoriales: Annabella Valencia, Daniela Guzmán y Andrea Bustamante
Diseño de portada: Krushenka Bayas Ramírez

Fotografía de portada: Maruch Sántiz, de la serie *El arte de la medicina ancestral*, 2004-2015.

Revisión de estilo: María del Pilar Cobo y María Cecilia Miranda



Los artículos de este volumen están registrados bajo la licencia de creative commons CC BY-NC-SA: Reconocimiento – NoComercial – CompartirIgual. No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.



Las imágenes de este volumen están registradas bajo la licencia de creative commons CC BY-NC-ND: Reconocimiento – NoComercial – SinObrasDerivadas. No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

El uso de nombres descriptivos generales, nombres comerciales, marcas registradas, etc. en esta publicación no implica, incluso en ausencia de una declaración específica, que estos nombres están exentos de las leyes y reglamentos de protección pertinentes y, por tanto, libres para su uso general.

La información presentada en este libro es de entera responsabilidad de sus autores. USFQ PRESS presume que la información es verdadera y exacta a la fecha de publicación. Ni la USFQ PRESS, ni los autores dan una garantía, expresa o implícita, con respecto a los materiales contenidos en este documento ni de los errores u omisiones que se hayan podido realizar.

CATALOGACIÓN EN LA FUENTE. BIBLIOTECA UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

post(s) [PUBLICACIÓN PERIÓDICA] / Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito.
Editor general: Santiago Castellanos.--v.1 (ago.2015)-. -- Quito: Universidad San Francisco de Quito, 2015
v. cm.

Anual

ISSN: 1390-9797

1. Comunicación--Publicaciones seriadas. -- 2. Artes contemporáneas--Publicaciones seriadas. -- I. Universidad San Francisco de Quito. Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas. -- II. Castellanos, Santiago, ed.
LC: AP 63 .P67

CDD: 056.1

Se sugiere citar este volumen de la siguiente forma:

Fabrrí, J., Garzón, A. (eds.) (2020) *post(s)*, volumen 6. Quito: USFQ Press.

post(s)

ISSN: 1390-9797

ISSNe: 2631-2670

post(s) volumen 6 • agosto - diciembre 2020

Impreso en Ecuador por Ediecuatorial – Printed in Ecuador

Primera Edición: agosto - diciembre 2020

Tiraje: 100 ejemplares

Más información sobre la serie monográfica **post(s)**:

<http://posts.usfq.edu.ec>

CONTACTO

Universidad San Francisco de Quito USFQ

Att. Anamaría Garzón Mantilla, post(s)

Calle Diego de Robles y Vía Interoceánica

Casilla Postal: 17-1200-841

Quito 170901, Ecuador

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

- 12 **Pluriversos indígenas y ejercicios de resistencia**
Juan Fabbri y Anamaría Garzón Mantilla

AKADEMOS

- 24 **El impasse deseante: traducciones, malentendidos y racismo en Chile**
Joseph M. Pierce
- 56 **Taiñ ngoymanuam / Para no olvidar: ¿Por qué visibilizar una memoria epupillan?**
Antonio Catrileo
- 76 **Comunidad Catrileo+Carrión: práctica artística y regeneración política epupillan en Wallmapu**
Manuel Carrión-Lira
- 110 **Música mestiza: una topografía de historias particulares de escucha**
Isadora Ponce

RADAR

- 132 **Siempre estamos dando la vuelta hacia atrás a propósito: reflexiones sobre tres décadas de práctica curatorial indígena**
Candice Hopkins
- 148 **Todavía puedo escuchar su llamado. Ecos de mis ancestros**
Kimberley Moulton
- 162 **Hoy más que nunca cabe abrir la puerta a otros sistemas de culturas, pensamientos y sabidurías**
Entrevista a Ticio Escobar, por Juan Fabbri y Anamaría Garzón Mantilla
- 170 **Tejiendo entre diversos territorios**
Entrevista a Elvira Espejo, por Juan Fabbri
- 182 **Afectividades marrones y negras: conversación con el Colectivo Ayllu - Migrantes transgresorxs del Reino de España**
Entrevista al Colectivo Ayllu, por Eduardo Carrera Rivadeneira

VIDERE

198 **El arte de la medicina ancestral**
Maruch Sántiz Gómez

220 **Healing Through Remembering**
Eli Farinango

PRAXIS

254 **devenir campuría**
aliwen

294 **Etsa-Nantu/Cámara-Shuar, Laboratorio de Cine desde el territorio shuar**
Domingo Ankuash, Verence Benítez y Carolina Soler

312 **Del médium espiritista al médium artista: El culto a María Lionza como práctica artística**
Dixon Calvetti

312 **Dibujar borrando, limpiar dibujando**
José Luis Macas

346 **La revolución estética travesti en las fiestas populares bolivianas**
David Aruquipa

364 **Yangareko. Microrresidencias artísticas en El Chaco**
ozZo ukumari

376 **Transcreación, intertextualidad y etnopoética**
Alessandra Abruzzese

388 **La densidad andina: el universo khipunk**
José Luis Jácome

408 **Poems**
Sonia Guiñansaca

Call for papers

418 **Proceso editorial**
220 **Publishing process**

INTRODUCCIÓN

PLURIVERSOS INDÍGENAS Y EJERCICIOS DE RESISTENCIA

Juan Fabbri y Anamaría Garzón Mantilla

Juan Fabbri, Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la Universidad Mayor de San Andrés UMSA. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, La Paz. Correo electrónico: fabbrijuan@hotmail.com

- MA. Antropología Visual, Flacso, Ecuador
- Lic. Antropología, UMSA, Bolivia

Anamaría Garzón Mantilla, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, edificio Casa Tomate, oficina 304, Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo electrónico: agarzon@usfq.edu.ec

- MA. Contemporary Art, Sotheby's Institute of Art, New York, EE.UU.

Esta edición de *post(s)* nace de la escucha atenta de los movimientos de protesta que ocurrieron en las calles de distintas ciudades Latinoamericanas en el 2019. Nace de la observación de los gestos de diversas instituciones artísticas y académicas que empiezan a cuestionar sus propios cánones. Nace también para acoger unas potentes voces indígenas que, desde la academia, los activismos y la praxis artística, demandan pensar y repensar distintos campos de pensamiento, metodologías de investigación y formas de relación con lxs otrxs y con la historia.

En el contexto histórico, en la década de los años noventa, emergieron las discusiones sobre globalización, la profundización de las diversidades culturales y el multiculturalismo. Después del 2001, tras la caída de las Torres Gemelas y la invasión a Medio Oriente por parte de los Estados Unidos, se profundizaron las reivindicaciones y debates sobre las diferencias culturales como respuesta a la globalización entendida como la expansión de un paradigma monocultural moderno y occidental. La diversidad cultural generó un escenario de relaciones tensas y conflictivas, pero también productivas para el pensamiento. Pues en los intentos de quebrar las lecturas binarias de la realidad –mundo indígena versus mundo Occidental, Norte versus Sur, centro versus periferia–, emergieron nuevas categorías de debate, como, por ejemplo, lo híbrido (Nestor García Canclini, 2008), lo ch'ixi (Silvia Rivera Cusicanqui, 2010), lo impuro y contaminado (Gustavo Buntinx, 2007), entre otros. En la actualidad, es innegable reconocer la vitalidad y urgencia de las discusiones sobre decolonización –o descolonización–, en un escenario global donde vemos cómo movimientos regresivos atentan contra los derechos de

Fecha envío: 11/12/2020

Fecha de aceptación: 14/12/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2120](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2120)

Cómo citar: Fabbri, J., Garzón, A. (2020). Pluriversos indígenas y ejercicios de resistencia. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 12-21). Quito: USFQ PRESS.



las minorías, donde el racismo y la violencia son legitimados por los estados y sus autoridades, donde el discurso de odio pretende eliminar la diferencia y los debates complejos se intentan opacar con descalificaciones y adjetivos simplistas que, finalmente, evaden la responsabilidad de transformar las estructuras de opresión que deben ser cambiadas.

La convocatoria, escrita por Juan Fabbri, era una provocación para pensar en prácticas artísticas contemporáneas y su relación con las naciones indígenas, originarias y campesinas, pensando en qué papel juega el arte en un escenario de cambios, reivindicaciones y luchas sociales. Pero los artículos que se presentan en esta edición van más allá de eso. El tema se desbordó y quienes acudieron al llamado de la revista la ocuparon y cambiaron la agenda. Desde el equipo editorial de *post(s)*, dirigido por Anamaría Garzón Mantilla, acogemos esa ocupación con entusiasmo. Si bien los ensayos que se presentan tratan sobre prácticas artísticas y curatoriales, también hablan de conflictos de raza, de disidencias sexo genéricas, de las vidas marcadas por las migraciones, del bilingüismo, de prácticas de la cultura popular, de resistencias frente al extractivismo y del lugar de lxs cuerpos mestizxs, campurías, criollxs y racializadxs en estas conversaciones. Siguiendo a Boaventura de Sousa Santos, en un momento en que vivimos una demanda de reconocimiento a las epistemologías no occidentales o modernas, entendemos que:

Empezar de nuevo significa hacer posibles la creatividad y la ruptura en condiciones hostiles que fomentan la reproducción y la repetición. No se trata tanto de imaginar nuevas teorías, nuevas prácticas y nuevas relaciones entre ambas. Se trata principalmente de imaginar nuevas formas de teorizar y de generar una acción colectiva transformativa. (2014, p. 5)

Es así que, en el ejercicio de convocar nuevas formas de teorizar, imaginar y disentir, en esta edición se reúnen autorxs shuar, mapuche, aymara, quechua, tzotzil, kichwa, yorta-yorta, guaraní, cherokee, tlingit y mestizxs/campuría/criollxs/racializadxs. En sus textos, nos invitan a familiarizarnos con sus prácticas y sus discursos, con el reconocimiento de sus pasados y también sus lenguas. Tenemos ensayos que mezclan inglés y español, maya tzotzil y español, mapuzungún y español y traducciones del inglés al español. La lectura, entonces, es también una provocación para la vista, el oído y el entendimiento, pues entrar en las combinaciones lingüísticas es estar en una zona híbrida, que deliberadamente busca romper con la normatividad del lenguaje. En algunos ensayos hay partes que se entienden, partes que se infieren y partes que solo se sienten.

Si hay un hilo común entre todos los textos es la escritura en primera persona. Cada uno se elabora mediante el reconocimiento de unas intimidades, unos deseos o unas historias familiares. Son narraciones que teorizan con el cuerpo

y la memoria, con los sentires y también con los *resentires*. La pista para comprender estas escrituras está en un tuit de Joseph Pierce, el autor con quien abrimos la edición:

Neither Derrida nor Cornejo Polar understood that for Indigenous people writing is not a practice, but an intention, a relation. To write is to examine the self in relation to difference, yes, to the air, yes, but also, if not primarily, to the ancestral future. (2020)

Escribir es examinar el ser en relación con la diferencia. Esa frase tomada de otro contexto resuena inevitablemente en esta edición. Frente a un complejo escenario donde lo indígena, originario y campesino todavía se ve vulnerado por una hegemonía cultural eurocéntrica y colonial, en varios textos de esta edición encontramos perspectivas críticas que denuncian hechos de discriminación, discursos de odio y blanqueamientos. En ese marco, el poderoso texto de Joseph Pierce, ciudadano de la Nación Cherokee, habla sobre un impasse en un entorno académico/artístico que devino en violencia racista. Este ensayo nos presenta las delgadas líneas desde donde el racismo naturalizado empieza a operar, mostrando cómo la recreación de estereotipos y la discriminación pueden estar presentes incluso en colectivos que defienden la diferencia.

Ese mismo pulso está presente en la traducción del ensayo de la curadora Kimberley Moulton, ciudadana de la Nación Yorta Yorta, que narra su experiencia de investigación de pertenencias culturales provenientes de varias Primeras Naciones del actual territorio australiano, a cuyo encuentro acudió en distintas colecciones de Europa y Estados Unidos. Este ensayo revela un vínculo afectivo con unos objetos separados de sus comunidades. La experiencia personal sirve para abrir preguntas sobre el expolio colonial, las trabas que surgen en los procesos de restitución cultural, las estructuras racistas y la necesidad de establecer nuevas relaciones con las comunidades indígenas, cuyas vidas no son cosa detenida en un tiempo pasado, como los museos a veces comunican.

Las tensiones entre las comunidades indígenas y las instituciones del arte están latentes en diferentes latitudes, como lo prueba la entrevista que Juan Fabbri mantuvo Elvira Espejo, indígena hablante aimara y quechua, que fue directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (La Paz) entre el 2013 y el 2020. Elvira Espejo es reconocida por su trabajo artístico y sus investigaciones dentro del campo del textil andino. En sus reflexiones insiste en que los diálogos entre diferentes culturas todavía requieren que se establezcan sistemas horizontales de intercambio de saberes. El interés por el pensamiento indígena en la actualidad es innegable, pero ese interés a veces reproduce patrones hegemónicos, que no devuelven nada a la comunidad ni la consideran como un par en la producción de conocimiento.

Siguiendo a Elvira Espejo, pensar en el papel de los museos en beneficio de las propias poblaciones implica repensar para quien se produce el conocimiento y a quienes se busca llegar. En esa línea establece un puente de conversación directo con el ensayo de la curadora Candice Hopkins, ciudadana de la Nación Carcross/Tagish, que hace un recuento de tres décadas de trabajo curatorial realizado en Canadá y Estados Unidos por parte de artistas y curadorxs de pueblos indígenas, que han transformado las metodologías de trabajo curatorial, a favor de la creación de unos procesos donde prima el diálogo, el intercambio con líderes indígenas y la posibilidad de animar a los objetos de arte desde el ritual.

La conversación sobre las relaciones entre las instituciones de arte y las comunidades indígenas se extiende también en una entrevista realizada por Anamaría Garzón Mantilla y Juan Fabbri al académico paraguayo Ticio Escobar. Sus reflexiones nos permiten conocer su historia de vida vinculada a la defensa de los derechos de los pueblos indígenas y, por otro lado, su trabajo por la construcción de intercambios interculturales por medio del arte.

El espacio de exhibición es territorio político cuando se comprende la potencia que existe al generar narrativas y ocupar instituciones de arte. También cuando las propias prácticas artísticas provocan debates sobre el territorio, la vigencia de disputas con los procesos de colonización y los intentos de borrar a las comunidades indígenas. aliwen, curadorx mapuche, trae esa conversación en su ensayo, *devenir campuria*, donde hace un recuento de prácticas artísticas contemporáneas que asumen una posición frente al conflicto histórico entre el pueblo Mapuche y el estado chileno. Da cuenta de una potencia en lxs artistas mapuche, pero también reconoce la importancia de lxs artistas aliadxs de la causa mapuche, lxs *winka* que son *wen-vy*, como escribe aliwen. Este texto, escrito en español y en mapuzungún, propone un ejercicio de lectura complejo, con un ritmo entre dos lenguas que son también dos formas de localizar la vida misma, la relación con lxs ancestrox y con el *itrofilmongen* (biodiversidad).

La conversación mapuche continúa en esta edición con dos ensayos escritos por Antonio Calibán Catrileo y Manuel Carrión-Lira, que son parte de la Comunidad Catrileo + Carrión, un *lof epupillan* del que también forman parte sus hermanxs. *Lof* quiere decir comunidad y *epupillan* es la suma de dos palabras, *epu*: dos y *pillan*: espíritu. Pero es más complejo que eso y mucho más rico también, pues es una crítica al heteropatriarcado, que se escapa del binario de género, pero también del antropocentrismo. Antonio Calibán Catrileo se pregunta cuál es el lugar político para imaginar un proceso de autodeterminación mapuche que considere otras sexualidades distintas a la heterosexual, y abre una revisión de archivos de procesos de evangelización y “civilización” de indígenas mapuche, para pensar también en el borramiento

histórico de las personas *epupillan*. Pero lo *epupillan* no es una categoría identitaria o como dice Manuel Carrión-Lira:

lo *epupillan* hara énfasis no solo en una transgresión en torno a la sexualidad y el género, sino que epistemológicamente socavará la propia idea de la dualidad como único principio rector de todo el orden del itrofilmongen (biodiversidad). *Epupillan* vuelve posible pensar la indigeneidad fuera del parentesco heterocéntrico basado en la reproducción biológica como fundamento. (p. 62)

Lo *epupillan* entonces deviene en forma de vida, empatía y sensibilidad radical. En su texto, Manuel Carrión-Lira habla de dos experiencias de trabajo comunitario y artístico con dos comunidades: la Mesa de la Mujer Rural de Toltén y la Comunidad de Tejedoras de Neltume. El tejido es excusa para el encontrar espacios comunes, para la restitución de la memoria y, sobre todo, la circulación de afectos. Y estos textos juntos, se leen también como resultado de una larga *poyawün nüttramkan* (conversación afectiva), que resiste la homogeneización de las diferencias.

Antonio Caliban Catrileo y Manuel Carrión-Lira cuestionan la heteronormatividad de los pueblos indígenas y a ellos se suma David Aruquipa Pérez, de Bolivia. En un complejo escenario donde se colonizan no solo los cuerpos sino los deseos y los afectos, la ocupación homosexual se filtra también en el espacio de las fiestas populares, como lo cuenta David Aruquipa. La historia de su comunidad marica es una historia de visibilidad y resistencia que se ha abierto paso, desde los años sesenta, a ritmo de bailes taconeados en el Carnaval de Oruro y en la festividad del Señor Jesús del Gran Poder, en La Paz.

Aruquipa celebra la vida de la familia Galán y desde *post(s)* celebramos también su vida y su lucha, pues apenas unos días antes del lanzamiento de esta edición, David y su pareja, Guido Montaña, lograron que el Estado Plurinacional de Bolivia reconozca su unión civil, tras once años de enfrentar la discriminación y la burocracia del sistema legal de su país. Gracias a ellos se espera que otras parejas puedan también acceder a las uniones civiles.

Repartidos en la revista hay textos escritos por autorxs no indígenas y racializadx, en cuyas reflexiones se localizan cuestionamientos a los procesos de mestizaje y los borramientos históricos. En una línea crítica sobre la experiencia de la disidencia sexual y racializada, Eduardo Carrera Rivadeneira presenta una entrevista con el Colectivo Ayllu – Migrantxs Transgresorxs, formado por Alex Aguirre Sánchez, Leticia/Kimy Rojas, Francisco Godoy Vega, Yos Piña Narváez y Lucrecia Masson. Todxs migrantes radicadx en España, provenientes de países que fueron colonias españolas. En la conversación, cuentan cómo los cuerpos racializados y no-heteronormados pasan por opresiones distintas a las de los cuerpos no-heteronormados blancos. Su trabajo desde el

activismo y el arte, propone una forma de reescribir y resentir el pasado que se revitaliza en el presente.

En otro intento por resquebrajar estructuras coloniales, Isadora Ponce analiza la música de dos compositores ecuatorianos, para mostrar cómo el espacio sonoro puede develar relaciones coloniales de poder. Mientras que el artista José Luis Macas escribe sobre su serie *Borradores*, formada por intervenciones en paredes de Ecuador y Colombia. Macas escribe borrando sobre paredes manchadas de smog y se plantea trabajar con lo impuro como metáfora que se encuentra en oposición al blanqueamiento. Rescatando las propuestas de Silvia Rivera y Bolívar Echeverría, propone una búsqueda por reconstruir los orígenes y herencias indígenas, es así, que ingresa a un debate sobre las identidades, pero termina en una discusión fundamental sobre el territorio y los derechos sobre el mismo.

Como lo podemos ver en el ensayo de José Luis Macas, el arte en el presente es un espacio para reimaginar las diferencias, cuestionar los paradigmas de la modernidad estética y permitir el encuentro con la diversidad. En este escenario, presentamos también obras de artistas que investigan, ficcionan y crean desde los conocimientos de los pueblos indígenas, campesinos y originarios.

En la serie fotográfica *El arte de la medicina ancestral*, Maruch Sántiz Gómez nos invita a aproximarnos a las plantas curativas y la medicina indígena en los Altos de Chiapas (México). Como artista tzotzil, su búsqueda atraviesa el entendimiento del arte como algo cercano a procesos curativos. Esta es una epistemología propia de comprensión del arte contemporáneo indígena: un arte vinculado a lo ritual. Esto altera una historia que pretende centrarse en el arte como práctica netamente intelectual que privilegia el logos.

En una historia narrada por tres voces, lxs integrantes del laboratorio de cine Cámara Shuar/Etsa-Nantu presentan un recorrido por sus producciones de cine que hablan de su militancia anti-extractivista en la Cordillera del Cóndor y las comunidades shuar. En este proyecto, el cine funciona como un instrumento activista a favor de la defensa del territorio, entendido no solo como un lugar de extracción de recursos naturales, sino también, como el espacio donde habitan seres humanos y no-humanos, que permiten la reproducción de la cultura.

Asimismo, el proyecto ARTErias Urbanas, relatado por ozZo ukumari, se acerca a las comunidades indígenas guaraníes en la región del Chaco boliviano a través del arte. Más que en resultados concretos, este proyecto se concentra en procesos metodológicos, que construyen en el encuentro entre culturas diferentes, pero también en dos formas de entender la misma contempo-

raneidad: por un lado, el mundo del arte urbano, vinculado a la ciudad de Santa Cruz, y por otro, el arte de las ceramistas guaraníes.

En un arriesgado trabajo que combina prácticas artísticas, con prácticas espirituales, Dixon Calveti, desde Venezuela, se presenta como devoto y oficiante del culto de María Lionza, y cuenta cómo su práctica artística se sostiene entre esos dos mundos. En el culto Marialioncero se mezclan elementos místicos y teológicos indígenas y africanos. El artista crea obras que están vinculadas al culto como cuerpo ancestral, histórico y artístico.

Dixon Calveti, desde su lugar de artista, corre riesgos y asume las posibilidades de intervenir desde su comprensión de un culto. En esta edición tenemos dos artistas que, en cambio, operan desde la ficción. El artista ecuatoriano José Luis Jácome, en *Devenir khipunk*, habla de un recorrido que junta tres de sus obsesiones: los khipus, la ciencia ficción y la obra del escritor vanguardista ecuatoriano César Dávila Andrade. Su texto presenta varios conceptos inventados y procesos artísticos basados en la narrativa especulativa y la cosmovivencia andina. Por otro lado, la artista boliviana Ales Abruzzese habla de su fascinación por los lenguajes y en sus *ideosenhos* presenta una posibilidad de reinventar la escritura, imaginando la vida y dinámica de la escritura.

Para terminar, tenemos a dos artistas nacidxs en Ecuador, que migraron siendo niñxs. Eli Farinango, fotógrafa de la comunidad kichwa de Otavalo, que creció en Canadá, presenta una serie de fotos y un texto que puede leerse como un poema, como una breve confesión o como un murmullo muy personal. *Healing Through Remembering* es un proceso de sanación y reencuentro en spanglish, con las fronteras lingüísticas y emocionales atravesando su experiencia de vida. Sonia Guiñansaca, en cambio es kichwa kañari, y creció como migrante sin papeles en Nueva York. Su obra está atravesada por el pensamiento no binario, por la migración, por la nostalgia. Para esta edición compartió con nosotrxs tres de sus poemas, con los que cerramos la edición, siguiendo el habitual entusiasmo de *post(s)* por filtrar distintas formas de escritura dentro de la academia.

En aimara se dice que el pasado se encuentra frente a nuestros ojos mientras el futuro es lo que no vemos. Esta nueva línea de horizonte elabora nuevas posibilidades, que nos permiten entender que investigar o ficcionar el pasado, también es una forma de construir otros futuros, ojalá más plurales, más comunes. La lengua aimara propone dos formas de decir "nosotros", un nosotros exclusivo: *nanaka*, y un nosotros inclusivo: *jiwasa* (ILCA, 2020). La esperanza del *jiwasa* es la esperanza de la igualdad de los pueblos y sus prácticas, la convivencia entre lo diverso.

Los veinte ensayos que conforman *post(s) 6* abren una posibilidad para pensar en las relaciones entre el arte contemporáneo y las comunidades indígenas, en los racismos estructurales, en las formas de decolonizar la institución del arte, en las disidencias sexo genéricas, en las políticas de representación, en los activismos, en las posibilidades de la ficción, en la sensibilidad de las escrituras encarnadas. En suma, nos muestran que mirar las raíces, es también mirar el futuro. [post\(s\)](#)

Referencias

Buntinx, G.

(2007). Lo impuro y lo contaminado: Pulsiones (neo)barrocas en las rutas de MICROMUSEO ("al fondo hay sitio"). <https://micromuseo.org.pe/rutas/loimpuro/loimpuro.html>

García Canclini, N.

(2008). *Hybrid cultures: strategies for entering and leaving modernity*. Minnesota: Univ. of Minnesota Press

ILCA

(2020). Curso virtual de gramática aymara. Instituto de Lengua y Cultura Aymara. <https://www.ilcanet.org/ciberaymara/unidad1/clase1/gramatica.html#pronombre>

Pierce, J. [@pepepierce].

(2020, Diciembre 10). *Neither Derrida nor Cornejo Polar understood* [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/PepePierce/status/1337069312310452227>

Rivera Cusicanqui, S.

(2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón

Santos, B.

(2014). *Epistemologies of the South : justice against epistemicide*. Boulder: Paradigm Publishers

AKADEMOS

Investigaciones académicas

EL IMPASSE DESEANTE: TRADUCCIONES, MALENTENDIDOS Y RACISMO EN CHILE

Joseph M. Pierce

Joseph M. Pierce, Nación Cherokee. Profesor Asociado, Department of Hispanic Languages and Literature, Stony Brook University, NY. Correo electrónico: joseph.pierce@stonybrook.edu
• PhD Spanish American Literature, The University of Texas at Austin

Resumen

Este artículo examina cómo la traducción de conceptos como la teoría queer y cuir, el feminismo interseccional, el antirracismo y el pensamiento indígena siempre corre el riesgo de fracasar en el contexto del diálogo hemisférico (es decir, de Abya Yala). En particular, acercamientos críticos sobre el género, la sexualidad y la raza generan lo que el texto propone como el impasse deseante de la traducción. Este impasse produce reverberaciones deseantes que a su vez generan otras formas de ver, sentir y comprender la corporalidad disidente. Este ensayo se detiene en momentos de ruptura que señalan cómo el trabajo de diálogo hemisférico —diálogo que intenta socavar la dominación imperial estadounidense en términos de producción de conocimiento— depende de traducciones imperfectas; de aproximaciones corporales, gestos, afectos, que en cualquier momento terminan en violencia, fracaso o silencio. El texto aboga por una praxis incompleta, una proximidad deseante pero nunca perfecta, de la traducción que dé cuenta de los conocimientos situados a la vez que no borre las diferencias epistémicas.

Palabras clave: traducción, teoría queer, teoría cuir, impasse

Fecha de envío: 16/07/2020

Fecha de aceptación: 31/08/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.1884](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.1884)

Cómo citar: Pierce, J. (2020). El impasse deseante: traducciones, malentendidos y racismo en Chile. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 24-55). Quito: USFQ PRESS.



Abstract

This article examines how the translation of concepts such as queer and cuir theory, intersectional feminism, antiracism, and Indigenous thought always run the risk of failing in the context of hemispheric dialogue (that is, regarding the Américas--Turtle Island and Abya Yala). Specifically, critical approaches to gender, sexuality and race generate what this essay proposes as the desiring impasse of translation. This impasse produces desiring reverberations that at the same time generate other forms of seeing, feeling, and understanding different (and dissident) forms of embodiment. This article dwells on moments of rupture that signal how the work of hemispheric dialogue--a dialogue that aims to undermine the imperial domination of the United States in terms of the production of knowledge--depends on imperfect translations; on embodied proximities, gestures, affects, which in any moment may end in violence, failure, or silence. This text advocates for a praxis of incompleteness, a desiring but never perfect desire for translation that pays attention to situated knowledges while also refusing to erase epistemic differences.

Key words: translation, queer theory, cuir theory, impasse

Este ensayo aborda el riesgo de la traducción.¹ Específicamente, investiga lo que la crítica hemisférica (es decir, de las Américas/Abya Yala) arriesga cuando intenta traducir, aplicar o adaptar metodologías como las teorías queer y cuir, el feminismo interseccional, la crítica antirracista y los pensamientos indígenas, desde un contexto a otro.² Urgen estos diálogos por la escalada conservadora a nivel global, por sus políticas neoliberales y por los efectos que ellas imprimen sobre los cuerpos en movimiento. Un acercamiento crítico hemisférico tiene la capacidad de desviar el flujo y consumo Norte-Sur de conocimiento. No intenta minimizar las fricciones de la traducción entre cuerpos incommensurables, sino atender a la historicidad de estos cuerpos (materiales y epistemes) en tensión. La clave, sin embargo, está en situar las manifestaciones de poder en los contextos locales —translocalidades— y, al mismo tiempo, no borrar (pero sí resistir) las desigualdades creadas por el proyecto colonial —de raza, género, sexualidad, clase, capacidad, nacionalidad, etc.³

En particular, el antirracismo no puede limitarse a las fronteras nacionales, ya que, como sistema de control, la supremacía blanca produce y depende de estas parcelaciones coloniales de territorios, cuerpos y conocimientos. Pero, como veremos, los modos de entender las distintas pero entrelazadas formas de interpelación colonial —principal entre ellas la supremacía blanca— muchas veces devienen en la repetición de la misma violencia epistémica que las praxis decoloniales proponen dismantelar.⁴ El racismo perdura, metamorfosea y sigue creando sujetos marginalizados tanto en el Sur como el Norte —y en-

-
- 1 Quiero agradecer a Santiago Castellanos, María Amelia Viteri y Alejandra Zambrano, quienes facilitaron mi visita a la USFQ en 2017, donde presenté una versión preliminar de este texto. También a lxs alumnxs de la USFQ, quienes asistieron y me ayudaron a pensar esto mejor. A Diego Falconí, por haberme alentado a seguir escribiendo sobre mis resentimientos.
 - 2 Las tensiones entre Norte y Sur, teorías anglo y latinoamericanas de lo queer, cuir y cuyr han sido objeto de varios proyectos recientes. Para un resumen, ver Viteri (2017). Además, analizo estas tensiones en Pierce (2019, pp. 267-282).
 - 3 La subjetividad *translocal* es un concepto propuesto por Agustín Laó-Montes (2007) y tomado como eje central del libro editado *Translocalities/Translocalidades: Feminist Politics of Translation in the Latin/Americas* (2014). Sonia E. Álvarez, en la introducción al volumen, nota lo siguiente: «Una política hemisférica de la traducción prestaría atención a la heterogeneidad de las latinidades dentro de los Estados Unidos y dentro y entre pueblos latinoamericanos y caribeños, y al mismo tiempo a las diversas posicionamientos que dan forma a las vidas Latino/americanas cruzando múltiples fronteras» [la traducción es mía].
 - 4 Utilizo el plural aquí para notar que no hay una sola praxis decolonial, sino múltiples formas de ejercer, de poner en práctica, la resistencia a la colonialidad, y de imaginar y efectuar otras maneras de vivir. Entre muchxs otrxs, ver los trabajos de Anibal Quijano, Walter Dignolo, Catherine Walsh, Rita Segato, María Lugones, Nelson Maldonado-Torres, Silvia Rivera Cusicanqui, Ochy Curiel, Emma Pérez, Sylvia Wynter y Leanne Betasamosake Simpson. Al respecto de la intersección particular de lo decolonial y la teoría *queer*, ver Gomes Pereira (2015).

tre los Sures del Norte.⁵ En esta urgencia por dismantelar los mecanismos del poder colonial, lo que Quijano (1997) define como colonialidad, corremos el riesgo de fracasar, de quedar estancados, de no poder estar en el mundo. Ese proceso de traducción muchas veces genera brechas inabarcables, *impasses*.

Aquí me centraré en un ejemplo de lo que llamo el «*impasse* deseante de la traducción».⁶ Analizo una serie de contradicciones conceptuales que surgieron cuando, en un congreso académico en 2016, intenté hablar de lo que había percibido como una estética racista antinegra (de parodia racial) en una obra de teatro sexodisidente llamada *Cuerpos para odiar* (2015), dirigida por el chileno Ernesto Orellana.⁷ El encuentro marcó ciertos límites de la traducción epistémica, en particular relacionados con la teoría *queer* (con q), pero, al mismo tiempo, reificó algunas conceptualizaciones raciales —del cuerpo negro y del cuerpo indígena— que merecen mayor reflexión.

Este ensayo tiene que ver con cómo nos acercamos a las posibilidades de dialogar a pesar de las múltiples formas de violencia que nos asedian como sujetos racializados y marginalizados. Tiene que ver con cómo nos acercamos a la inconmensurabilidad de nuestros cuerpos y nuestras formas particulares de

5 Con esto quiero señalar que las categorías del Norte Global (Estados Unidos, Canadá y Europa Occidental) y Sur Global (África, América Latina, el Oriente Medio y Asia) no dan cuenta de las diferencias coloniales «interiores» de estas formas de nombrar. Claro está que hay partes del Norte que no cumplen con el modelo de desarrollo imaginado como homogéneo (en particular entre comunidades indígenas, latinas y negras), como también hay centros de capital global en el Sur que distan de adherir a la pobreza esperada de ese imaginario geopolítico (especialmente evidente en América Latina entre criollos-mestizxs en zonas metropolitanas como Buenos Aires, Santiago de Chile, Sao Paulo y la Ciudad de México).

6 Desde el comienzo nos topamos con el problema de la traducción: *impasse*, según la RAE, en su primera acepción, se refiere a un callejón sin salida, mientras la primera definición de Merriam Webster en inglés es «a predicament affording no obvious escape» (un apuro que no ofrece ningún escape obvio). *Impasse*, que etimológicamente proviene del francés (no pasar) fue usado por primera vez por Voltaire en 1840 para referirse a un cul de sac. El *impasse*, entonces, combina la espacialización y la posibilidad —más bien el deseo— de movimiento. El *impasse* depende de esa posibilidad, la de pasar, que en su negación, produce la suspensión en un momento y lugar dado a causa del terreno, la urbanística, o, simbólicamente, el discurso. El deseo de pasar, como debe quedar claro desde ya, es la condición constitutiva del *impasse*. No existe *im-passe* sin el deseo de traspasar el límite que se establece en el horizonte perceptual y afectivo.

7 Con «antinegro» quiero señalar que el racismo del que hablo se dirige específicamente contra cuerpos afrodiaspóricos. Es un término de uso popular ahora, pero que tiene origen en la teorización de Gordon (1995), quien describe el ejercicio del racismo antinegro como una suerte de autoengaño (basándose en la noción de «mala fe» de Sartre), en donde el racista (blanco) se convence de que es superior al negro debido a la fe que tiene en su propia percepción (fenomenológica) del cuerpo negro como deficiente. El cuerpo negro, según Gordon, es visto como tal en el sentido de que su deficiencia es sobredeterminada pero no intrínseca —es visto solo a través de su ausencia real.

relacionarnos con y a pesar de la colonialidad.⁸ Para eso, describo mi primer intento por analizar la obra *Cuerpos para odiar* y la reacción vehemente de parte de ciertos miembros del público. Este momento sirve para demostrar la tensión epistemológica que devino en un ataque personal que, a su vez, fue avalado con otras formas de violencia racista. El ejemplo subraya los riesgos de la traducción, las formas precarias que tenemos para dismantelar los sistemas de opresión y que muchas veces sirven para repetir la misma violencia que queremos socavar, por un lado, y, por otro, la necesidad de incorporar cuestiones interseccionales de raza, origen nacional, colonialidad en los análisis de género. El conflicto interpersonal sirve de núcleo aglutinador de discursos y prácticas territorializantes en cuanto a quién tiene derecho de hablar y en nombre de quién.

Quiero que quede claro que mi objetivo aquí es examinar cómo el diálogo hemisférico sobre el género, la sexualidad y la raza puede fracasar (y que efectivamente había fracasado). Sin embargo, insisto en que tal fracaso no ha sido necesariamente indeseable. Más bien, con el tiempo, me he dado cuenta de la necesidad de estos fracasos para producir sacudimientos epistémicos que permitan otros encuentros y desencuentros. Adelanto que el *impasse* produce reverberaciones deseantes que a su vez generan otras formas de ver, sentir y comprender la corporalidad disidente. Estos momentos de ruptura señalan cómo el trabajo de diálogo hemisférico —diálogo que intenta socavar la dominación imperial estadounidense en términos de producción de conocimiento— depende de traducciones imperfectas; de aproximaciones corporales, gestos, afectos, que en cualquier momento terminan en violencia, fracaso o silencio. Estoy abogando aquí por una praxis incompleta, una proximidad deseante pero nunca perfecta, de la traducción. Estoy abogando, insisto, a favor de los momentos entre, los *impasses*, que se llenan de ansiedades, pero también de posibilidades.

Escena 1: El show

Una mujer barbuda con la cara pintada de negro me toma de la mano y me lleva a través de un teatro lleno de humo. Su blusa está cubierta de lentejuelas —turquesa, azul y plata en destellos de luz palpitante. Su falda, una polle-

8 El «nuestro» aquí quizás es una imposición mía. Como revela el trabajo de Shu-mei Shih (2015), los desencuentros de la traducción responden a la producción y circulación de conocimiento a través de las rutas coloniales y sus concomitantes fricciones. En las palabras de Shih: «La traducción no presume la traducibilidad; la solidaridad tampoco es suficiente para entrar en el terreno de la conmensurabilidad. Es la dialéctica incansable entre lo traducible y lo intraducible, lo conmensurable y lo inconmensurable, que obliga tanto la posibilidad de la comunicación y la consciencia autocrítica del horizonte del conocimiento propio» (p. 172-73) [la traducción es mía].

ra, combina textiles indígenas andinos con tul negro. Me ofrece un asiento en una mesa con un vibrador como centro que expele un flujo de esperma escarchado. El teatro se llena y empiezan a llegar las amigas de la mujer barbuda, articulando un *blackface*: rostros no afrodescendientes pintados de negro.⁹ Algunas de ellas llevan máscaras (figura 1). Una luce una máscara de gorila que frunce los labios; otra, una minifalda de lentejuelas rojas y una peluca afro. Las amigas se contonean y provocan; beben e imitan en fluctuaciones simiescas. De repente, entre el humo, surge la estrella del espectáculo, vestida de blanco, su cara pintada de blanco, su cabello rubio quemado: La Marilyn (Claudia Rodríguez). Nos pregunta, desafiante: «¿Quiéren show?» Esta es la escena que abre la obra de teatro *Cuerpos para odiar* (Figura 1).

Confieso que estaba en shock cuando vi aquellos cuerpos desplegando un *blackface* (Figura 2). Tenía mucho que ver con el contexto que traje conmigo a un teatro en Santiago, Chile, en agosto de 2015. Es decir, tenía que ver con las implicaciones del *blackface* en Estados Unidos. En ese momento, surgían protestas tras la muerte de Freddy Gray a manos de la policía de Baltimore. Black Lives Matter (hoy mucho más popular en el mundo y con alcances anti-coloniales) resonaba en respuesta. No pude ver la *performance* sin pensar en los miles de afroamericanos que morían cotidianamente, sangre derramada para abastecer el complejo de la industria carcelaria estadounidense (Davis, 2003).¹⁰ En aquel momento me preguntaba si esta *performance* hubiera sido posible en Estados Unidos o en otra parte de América Latina que no fuera Chile. Me preguntaba qué iban a hacer estos personajes en *blackface*. O, mejor dicho, ¿en qué trabajo ontológico estaban incurriendo? Sabía que tanto la parodia racial como la de género tienen una larga tradición en el teatro popular andino. Quizás, me preguntaba, hay algo en este gesto paródico que no entiendo, que requiere una traducción. O quizás no. Igual, dudaba si podía hablar de lo que había visto sin estar ya implicado en una jerarquía óptica, una perspectiva privilegiada. *Are there words for this resounding discomfort?*

9 Resumiendo la literatura existente, Roper (2019: 386) define *blackface* de la siguiente manera: «Un modo de estilizar el cuerpo que implica "negrarse" [ponerse negro] y la exageración de los labios, el cabello y las características fenotípicas asociadas con personas afrodescendientes» [la traducción es mía].

10 Estoy retomando este ensayo en el 2020, cinco años después, cuando las circunstancias se repiten, como antes ya se venían repitiéndose. La violencia sistémica contra los cuerpos negros no ha cambiado. Recordamos más y más nombres: George Floyd, Sandra Bland, Marielle Franco. Lo que sí ha cambiado es que esta vez nos damos cuenta de que el racismo sistémico antinegro no se limita solo a los Estados Unidos. Además, las estatuas y los monumentos que forman parte del repertorio colonial también comienzan a caer, y no solo en los Estados Unidos.



Figura 1. Coro de monstruos en *blackface* alrededor de La Marilyn (Claudia Rodríguez), registro de *Cuerpos para odiar*. Cortesía de Claudia P. Machuca Santibáñez.

Figura 2. Un cuerpo enmascarado al estilo gorila y otro con la cara pintada de negro. Cortesía de Claudia P. Machuca Santibáñez.





Figura 3. La Marilyn (Claudia Rodríguez) se enfrenta con el macho, actuado por el director de la obra, Ernesto Orellana. Cortesía de Claudia P. Machuca Santibáñez.

Figura 4. El niño puto (Josecarlo Enriquez) junto a su madre (Irina la Loca). Cortesía de Claudia P. Machuca Santibáñez.



En esta obra, La Marylin devora a un cliente macho, interpretado por el director, Ernesto Orellana (ella devora, pues, al director) (Figura 3). Luego, conoce a una madre desconcertada (Irina «la loca» Gallardo), que quiere liberarse de su hijo, el Niño Puto, interpretado por Josecarlo Henríquez, un trabajador sexual y escritor chileno, cuya «sangre contaminada» representa una fuente de energía vital para La Marylin.¹¹ El objetivo final de La Marylin es acabar con este mundo —un deseo apocalíptico— y la sangre del Niño Puto es el último elemento que necesita (Figura 4). La adaptación de Orellana escenifica un mundo al revés, jugando con las expectativas normativas de la dramaturgia, la corporalidad y la estética. Establece una serie de binarios (hombre/travesti, humano/caníbal, redención/apocalipsis, normatividad/disidencia, blanco/negro) no solo para demostrar la hipocresía de un estado neoliberal que se basa en estos mismos binarios para su propia legitimación, sino también para dismantelar la distancia entre estos conceptos a través de la parodia y lo carnavalesco. Por esto último, la estética carnavalesca; no me quedaba claro, entonces en 2015, qué justificación tenía el coro de demonios con sus caras pintadas de negro. Evidentemente servían para dar relieve a la figura espectacular de La Marylin, y para establecer el tono de la obra —salí del escenario mismo para dirigir al público a su lugar en el teatro— pero me preguntaba (y me pregunto todavía): ¿cuál es la política de este referente racial? ¿Cómo funciona la negritud en esta obra? ¿Hay conciencia de raza en una obra hiperconsciente de la disidencia sexual?

La obra está inspirada en la colección de poesía, también llamada *Cuerpos para odiar*, de Claudia Rodríguez, quien interpreta el rol de La Marylin. Rodríguez ha trabajado como activista en Chile por décadas. De hecho, todxs los participantes del espectáculo están involucradxs en el activismo político contemporáneo y muchxs pero no todxs están afiliadxs al Colectivo Universitario de Disidencia Sexual (CUDS), en Santiago. En un registro de la obra, el director Ernesto Orellana aclara que era importante que todos los cuerpos fuesen activistas; que ese lazo entre política y cuerpos era crucial para crear un trabajo que pudiera, según él, «atentar contra la normatividad» (elefanteygonorrea, 2015). La resonancia de esos cuerpos —que necesariamente *no son* actores— en las políticas disidentes del Chile contemporáneo da relieve y contundencia a la adaptación teatral.¹² La apuesta de la obra es dismantelar la inequidad estructural calcificada por el estado neoliberal chileno en su apertura hacia mercados globales, inequidad exacerbada por las políticas sociales que resultan en la exclusión —y el odio— de la disidencia sexual.

11 La obra también se presenta como homenaje a Hija de Perra (1980-2014), una activista y artista clave en la escena de la disidencia sexual chilena, quien había fallecido el año antes del estreno de *Cuerpos para odiar*.

12 Para un análisis de la puesta en escena desde la perspectiva del teatro posdramático, ver Mariairis Flores (2016-2017). Es interesante notar que Flores también da cuenta de la resonancia presencial de los cuerpos no profesionales, además de la estética de estos cuerpos pintados de negro. Sin embargo, no expande en el efecto que tiene esta operación estética.

Al respecto, el título *Cuerpos para odiar* colapsa fonéticamente odio y parodia. Nos incita a pensar: ¿qué cuerpos son los que se van a parodiar, qué cuerpos son los que se van a odiar? No es una pregunta retórica, pero en la poesía de Rodríguez esta pregunta responde más bien a una estética y política travesti y a la monstruosidad como una respuesta táctica a la cooptación neoliberal de la diferencia (Pierce, 2020). Sin embargo, en la adaptación (es decir, en la traducción al teatro), Orellana le agrega un elemento particular que no existe en la obra poética de Rodríguez: la parodia racial. Orellana había experimentado con otros colores para pintar las caras del coro de diablitos que rodeaba a La Marylin y específicamente escogió el negro porque quería que los cuerpos fuesen entendidos como «una raza sospechosa».¹³ Pintarles la cara de negro fue una decisión estética intencional de la adaptación teatral, que articula un texto distinto (como ocurre con toda adaptación) al texto de Rodríguez.¹⁴

Escena 2: El conflicto

Un año después. Estoy en Santiago, Chile, en 2016, para un congreso académico convocado por el Instituto Hemisférico de New York University. Estoy parado, nervioso, en un salón del Centro Cultural Gabriela Mistral frente a un grupo de trabajo organizado por activistas, académicxs y artistas chilenxs, y academicxs provenientes de universidades de los Estados Unidos, pero con participantes de varios otros países latinoamericanos. Estamos reunidxs bajo la rúbrica de «sexualidades excéntricas» y me toca presentar un texto que en realidad no es el texto que debería estar presentando.¹⁵ Es un borrador que tengo sobre la obra de teatro *Cuerpos para odiar*. Me imagino, y por eso aventuro el cambio a última hora, que vale la pena arriesgar esta lectura, ya que el director de la obra, Ernesto Orellana, está sentado en frente. De hecho, varixs de lxs que estaban presentes colaboraron para que se presentara la obra, o habían ido a verla. Sabiendo que va a ser incómodo, me atrevo a hablar de lo que yo percibí como un uso racista del cuerpo negro —el uso de *blackface*, las caras pintadas de negro— en la obra. Quiero, como habíamos acordado al comienzo de nuestra reunión de trabajo, tener la valentía de arriesgar una lectura desde mi propio lugar. Leo un *paper* en inglés, con un

13 Cito de la presentación que expuso Ernesto Orellana como parte del grupo de trabajo «Sexualidades excéntricas» (ver nota 15).

14 Además de la presentación de Orellana en el simposio, algunas imágenes publicitarias que circularon antes del estreno de la obra dan cuenta de que los colores que se probaron para pintar los cuerpos incluían el azul, el verde y el amarillo. El registro de la obra en la página web de Orellana también evidencia esta decisión. Ver: <https://ernestorellana.cl/project/cuerpos-para-odiar/>

15 Para una descripción del grupo de trabajo, ver: <http://hemisphericinstitute.org/excentrico/138/19-sexualidades-excentricas-performance-at-the-edge/>.

resumen en castellano a modo de conclusión.¹⁶ Es un error. Otro error es mi inclusión de una presentación PowerPoint con fotografías de la obra que había sacado yo mismo, yuxtapuestas con imágenes de *blackface* contemporáneo en América Latina (incluyendo una de la emblemática empresa Las menestras del negro, en el contexto ecuatoriano). Pienso que esta visualización ayudará a demostrar que la función de parodia racial en todos estos casos era la misma: la deshumanización del cuerpo negro. Después de la presentación, hablamos de referentes históricos del contexto chileno, de Pedro Lemebel, entre otros. También hablamos de las dificultades de la traducción y del diálogo situado. Nadie discute el uso del *blackface*.

Sin embargo, al día siguiente uno de los organizadores del grupo de trabajo, Jorge Díaz, postea en Facebook la siguiente reflexión:

Imaginemos la siguiente operación: un académico homosexual estadounidense, con *passing* latino (que parece latino pero no lo es), guapo, con cargo académico y buen sueldo acaba de ganar un fondo en su universidad para investigar performance latinoamericana. Este académico viene a Latinoamérica, pensemos que viene a Chile, ve una performance colectiva-activista, tiene sexo pagado con alguno de los actores de la obra y vuelve a estados unidos a hacer una dura crítica (casi moralista) de la producción que vio una noche en Santiago de Chile. El académico lee la *performance* chilena bajo los códigos de autores estadounidenses, no siente necesidad de vincularse con la escena local ni entender las micro-texturas que significan los proyectos de disidencia. El académico gana un premio, plata y prestigio como teórico queer haciendo una mala lectura y dejándonos a nosotras las latinas como ignorantes. Este mismo académico llama de «colonialistas» a ciertas prácticas en Latinoamérica sin el mínimo pudor de saberse él mismo como colonialista, porque claro el académico es marginal (según sus códigos), *queer* y guapo (esto último causa furor entre los homosexuales de academia chilena, que finalmente le perdonan todo). Imaginemos que esto pasa en Chile, imaginemos que lo he visto repetido todos estos días en eXcéntrico, imaginemos que es posible pensar que esto es político e imaginemos que alguna vez este tipo de encuentro tendrá un efecto local. Imaginemos, a esta altura, es lo único que nos queda. (Facebook 21 julio 2016)

¹⁶ Algunxs participantes del grupo de trabajo no hablaban castellano y otros no hablaban inglés. Habíamos propuesto un sistema de traducción informal en donde lxs participantes bilingües se sentarían cerca de lxs participantes monolingües para poder traducir en voz baja al oído de quien lo necesitaba.

Para todxs lxs que estaban en el encuentro, no era tan difícil adivinar que Díaz se refería a mí sin nombrarme.¹⁷ Me acuerdo haberlo visto en Facebook y la sensación de rabia y de decepción que me provocaba el *post*. La técnica del escrache es bastante seductora: señalar o, en realidad, crear un sujeto enemigo, pero aquí sin tener la valentía de ponerle nombre. El primer acto de violencia es borrar como sujeto. Es más, esta violencia depende de la indeterminación del cuerpo (mi cuerpo), que con su *passing* reverbera entre taxonomías raciales normativas. El segundo, aunque sutil, es nombrarme como «homosexual» —remitiéndonos a las ficciones somáticas de fines del siglo XIX, a la diagnosis y a la patología descritas por Foucault (2007)— en una operación que indica sexualidad, pero no cuerpo; identidad, pero no subjetividad. El tercer acto de violencia es racializarme como una forma de socavar mis argumentos. No soy Latino, ni reclamo esa identidad, aunque es cierto que a veces paso por Latino.¹⁸ En realidad, eso tiene que ver con mi destreza lingüística en castellano, con mi acento que puede pensarse del Cono Sur con otros sonidos y acentos de otros sitios de América Latina que se mezclan con mi origen tejano; pero, sobre todo, con mi cuerpo, con cómo me interpelan otrxs bajo sus propias lógicas de racialización —es decir, con mi color de piel, mi cabello, mi fenotipo. Comienza, así, con un ordenamiento biopolítico.

Entiendo que a Díaz mi cuerpo le incomoda y le desenaja. No es la primera vez que me pasa. Por eso mismo pienso mucho en mi propio lugar de enunciación y en el lugar que me tienden otrxs. Como sujeto indígena, constantemente tengo que negociar la interpelación histórica de mi cuerpo, las instituciones que me categorizan y que esperan cierta producción, cierta *performance*, de mí dentro y fuera de la academia. Con el tiempo, y me ha costado tiempo llegar a sentir esto, valoro la crítica de Díaz por cómo escenifica las dificultades de traducir conceptos y cuerpos en un contexto hemisférico. Es una escena de malentendido que conjuga realidades epistémicas, geopolíticas y corpóreas. En ella, sentimos una carga afectiva, inclusive una sensualidad, que emerge de este momento de relacionalidad suspendida: el *impasse*.

17 Jorge Díaz se presenta de la siguiente manera: «Biólogx, escritor y activista de disidencia sexual. Doctor en Bioquímica (Universidad de Chile). Miembro del Colectivo Universitario/Utópico de Disidencia Sexual (CUDS). Actualmente desarrolla un Proyecto post-doctoral en la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile que estudia la migración celular de células nerviosas y también realiza la investigación visual 'Punto Ciego' en conjunto con la fotógrafa Paz Errázuriz. Ha publicado en colaboración: *Desmontar la lengua del mandato, criar la lengua del desacato, diálogo transfronterizo con Valeria Flores* (Ediciones Mantis+ Trio editores 2014). También el libro *Inflamadas de retórica, escrituras promiscuas para una tecno-decolonialidad* (Editorial desbordes, 2016). El año 2017 estuvo a cargo, junto a otras tres activistas y escritoras disidentes sexuales, de la 'Escuela de Escritura Transfeminista' realizado en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende» (Díaz, 2018).

18 Aunque me queda del todo claro, creo que Díaz se está refiriendo a mí (erróneamente) como parte de la comunidad «latina» en los Estados Unidos. Entonces, a pesar de que gramaticalmente en castellano, el gentilicio *latino* iría en minúsculas, aquí uso Latino en mayúsculas (y, por tanto, en inglés) para notar la comunidad de ascendencia latinoamericana que reside de manera permanente o migratoria en los Estados Unidos.

Escena 3: Nombrarme ᏍᏏᏉᏃ

Aclaro: soy ciudadano de la Nación Cherokee. Sí, reclamo esta identidad indígena. Soy investigador de temas indígenas, además de otros de literatura y *performance* latinoamericana. Pertenezco a la comunidad cherokee (tsalagi) que me reconoce como miembro de una nación soberana. Nos llamamos ᏍᏏᏉᏃ (*aniyunwiya*, la gente real o principal).¹⁹ Nuestro territorio ancestral es la región central de los montes Apalaches, en lo que hoy se conoce como los estados de Carolina del Norte y Georgia. Somos gente de bosque y de ríos; de maíz y de venado.

Entre 1838 y 1839 fuimos forzados a emigrar al llamado Territorio Indio (luego el estado de Oklahoma), en una marcha forzada que hoy se conoce como ᏅᏍᏏᏉᏃ ᏍᏏᏉᏃ (*nvna daula tsvyi* / El camino de lágrimas). Cerca de un cuarto de nuestra población murió en esa marcha forzada. Ahora el gobierno nacional cherokee tiene su sede en Tahlequah, Oklahoma, y somos más de 300 mil ciudadanos. También llevo en mi cuerpo esa historia, la memoria de lxs ancestros que dejaron todo a punta de bayoneta, caminando en invierno hacia el poniente, el lugar de la muerte.

Mi propio lugar aquí importa por otra razón. Junto con los chicasaw, choctaw, creek (mvskoke) y seminole, los cherokee fueron una tribu que participaba de la economía de comercio humano, la esclavitud, en los siglos XVIII y XIX. Al adoptar el tráfico negrero, algunos cherokee intentaron demostrar la medida de su civilización ante los ojos de la población blanca estadounidense. Los cherokee trajeron afroamericanos esclavizados en su marcha forzada, el camino de lágrimas, y ciudadanos cherokee pelearon en ambos lados de la Guerra Civil estadounidense. En 1866, la Nación Cherokee firmó un tratado con el gobierno federal que garantizó todos los derechos correspondientes a ciudadanos cherokee a los negros esclavizados que habían sido para entonces liberados, los Freedmen. Tengo que incluir esto porque pertenezco a una nación indígena que tiene una relación compleja con el racismo. Como ciudadano cherokee, soy sobreviviente de un genocidio indígena y al mismo tiempo estoy implicado en el racismo antinegro histórico y actual de mi comunidad. Estas cosas no son incongruentes.

Escena 4: Desglöse

Entonces, cuando critico una performance chilena por su utilización de cuerpos negros como elementos de adorno monstruoso, no es con un aparato crítico anglosajón (no soy anglosajón), sino la historia de mi propia comuni-

.....
 19 Tenemos nuestra propia forma de escribir también, el silabario desarrollado por Sequoyah a comienzos del siglo XIX.

dad y la de mi propio cuerpo. Pero Díaz no solo ignora esta historia (no me pregunta nunca cómo me identifico), sino intencionadamente me asimila a la categoría de *casí* Latino, pero no. En esta operación me borra como sujeto indígena en una gambeta que se avala de las mismas estructuras racistas —las de una supuesta autenticidad fenotípica— que yo había criticado desde el comienzo. Y, sin embargo, hay cierta insistencia en atender a la reverberación de mi cuerpo en el post en Facebook. Díaz presta mucha atención a mi cuerpo cuando le conviene.²⁰ Efectivamente, las primeras líneas de su reflexión tienen más que ver con cómo me veo que con lo que dije en el congreso. Establece así una jerarquía de respetabilidad. Me sexualiza solo para desentenderse del mecanismo de poder sensacionalista que me produce como sujeto exotizado —que es, a su vez, una de las operaciones que un acercamiento interseccional (que yo proponía sin éxito) ayudaría a desvelar y desmontar.²¹

Pero vamos a lo concreto. Díaz me acusa de colonialismo, o peor, de no darme cuenta de que estaba repitiendo una lógica colonial con mi cuerpo y forma de ejercer la crítica. Esto tiene que ver con quien él cree que yo soy. Me ve como ciudadano estadounidense (casí Latino) y no como ciudadano de la Nación Cherokee (quizás para él una ciudadanía tan ilegible como el efecto que le produce mi cuerpo indeterminado). La crítica de Díaz se centra en lo que propone como mi complicidad en aprovechar de *lxs performers* chilenxs, cuyos cuerpos supuestamente interpreto, consumo, y de los cuales saco ventaja, prestigio y poder. Pero a causa de mi propio cuerpo (indeterminado), la lectura que hago necesariamente imposibilita una respuesta de parte de estos cuerpos otros a los que juzgo, sometiéndolos a mi lente interpretativa. En este punto me interesa detenerme, ya que nos indica una forma de acercarnos a lo que de otro modo sería una querrela marica como cualquier otra.

El argumento principal, el que tiene más peso ético, es que Díaz propone que no estoy autorizado para intervenir en una conversación local, cuyas microtexturas no podría entender, ya que no pertenezco a esa misma comunidad. Para ser honesto, esto es totalmente cierto. Él tiene toda la razón. Pero cuando Díaz argumenta que «el académico homosexual» (o sea yo) «lee la performance chilena bajo los códigos de autores estadounidenses», tenemos que preguntarnos ¿por qué no puede nombrar estos códigos como antirracistas, en vez de simplemente «estadounidenses»? En un texto del 2018, Díaz retoma este

20 Al respecto, para alguien que se propone a favor del trabajo sexual, parece avergonzarme por haber tenido «sexo pagado» con un miembro de la obra *Cuerpos para odiar*. De nuevo, aclaro: no es cierto eso. Y, aunque lo fuera, el argumento contradice cualquier política sexo-positiva. Es el momento más moralizante de su *post*, supuestamente antimoralizante. El argumento le quita agenciamiento del presunto trabajador sexual, por un lado, y, por otro, se avala del recurso del pudor para ello.

21 Con interseccional, o interseccionalidad, me remito al trabajo de Kimberlé Crenshaw (1989), cuando propone que las categorías de sexo (género) y raza no son separables en cómo las mujeres afro(americanas) son interpeladas por la ley.

hilo, aclarando desde su perspectiva las implicaciones éticas de la investigación sobre cuerpos disidentes en Abya Yala que surgieron en el Encuentro. Citando el mismo *post* de Facebook que reproduzco arriba, Díaz define como «imagen colonizadora» al «repertorio que no profundiza en los complejos tejidos políticos, prefiriendo una forma maniquea de lectura del sur con autores del norte» (Díaz, 2018, p. 153). Describe su propia incomodidad «con las maneras de investigación, pero también a los modos de sociabilización de los cuerpos durante el encuentro» (Díaz, 2018, p. 155). Y luego, «una de las situaciones más alarmantes fue constatar que se puede ser un investigador en performance latinoamericana sin tener la exigencia (ni menos la autoexigencia) de escribir sobre Latinoamérica citando lecturas de al menos algunos de los autores del continente» (ibid.). Tomo en serio y le agradezco a Díaz por esta aclaración que también me obliga a trabajar el colonialismo que, es innegable, está en la Academia del Norte. En primera instancia, Díaz se refiere a las formas de asociación entre participantes del grupo de trabajo, y lo que queda expuesto es que hubo diferencias en lo que significaba estar reunidxs en ese momento y en ese espacio particular. A pesar de que estábamos reunidxs, no hubo consenso sobre qué significaba el espacio de encuentro. Más bien, lo que se generó fue un espacio de desencuentro, de desentendimiento.

Pero el hecho es que yo —y aquí intuyo que Díaz se refiere a mi lectura como una «situación alarmante»— estaba hablando precisamente de las lagunas en la bibliografía crítica sobre la negritud en América Latina, y más específicamente en Chile. En el texto citado del 2018, Díaz ofrece algunos nombres importantes en la construcción de un corpus crítico sobre *performance* en América Latina, pero ningunx de ellxs se enfoca o ha escrito de manera consistente sobre la raza. La raza, y sobre todo la negritud, no entra como correlato crítico importante en la escritura sobre la *performance* en Chile. Concedo que no presté suficiente atención a las relaciones de clase dado el contexto local chileno; pero, para una sociedad que se imagina (históricamente) como blanco-mestiza con muy poca variación étnica (excepto la población mapuche), *especialmente* en estas circunstancias, en mi experiencia, hay que interrogar cómo esa homogeneidad racial llegó a dominar el proyecto nacional. Por eso, sospecho, cuando yo señalé en el congreso la problemática utilidad de cuerpos negros como meros objetos de adorno, obedeciendo a los estereotipos más evidentes, Díaz no tiene respuesta, sino más bien a posteriori construyó un marco localista (más bien nacionalista) para el ejercicio crítico. No es colonialista señalar cómo circula el cuerpo racializado afrodiaspórico en una obra de teatro sexodisidente. Es colonialista pensar que no hay que pensar en el lugar del cuerpo negro en una *performance* que explícitamente recurre a la parodia racial para la puesta en escena.

De modo sutil, el pensamiento de Díaz proviene de una tradición teórica que ve en el mestizaje (tanto cultural como racial) una forma menos racista, me-

nos violenta, que lo que pasa en Estados Unidos. Sin embargo, como señala Juliet Hooker, en su estudio sobre la racialización hemisférica, «la noción de que América Latina desarrolló un acercamiento superior a la raza emergió como un argumento central de los pensadores anti-imperialistas del siglo XX que buscaban criticar a los Estados Unidos y así validar ‘su América’» (2017, p. 70) [la traducción es mía]. Pensadores como Sarmiento, Vasconcelos y, por cierto, Mistral, operaron en base a la idea de que la particularidad latinoamericana del mestizaje producía una tolerancia mayor a la diferencia racial. Sin embargo, como lo demuestra Hooker, y como han demostrado tantxs otrxs críticxs, la reproducción del poder colonial depende precisamente de la invisibilización de las diferencias étnicas —en particular la asimilación del indio y la deshumanización del negro.²²

Resumo: una crítica que viene (aparentemente) desde los Estados Unidos (pero que en verdad es parte del aparataje crítico de Abya Yala) parece ser colonial porque tiene la apariencia de importar categorías foráneas, y así instanciar una forma *gringa* de ver las cosas de manera políticamente correcta, punitiva, moralista. Pero señalar la antinegritud en una obra de teatro no tiene que ver con la corrección política, sino con establecer alianzas antirracistas, alianzas entre subjetividades colonizadas. Yo, como sujeto indígena, estoy comprometido con esta praxis decolonial que significa que no solo tengo el deber ético de cuestionar las estructuras racistas que perduran a lo largo del continente, sino también, y sobre todo, entre personas que a primera vista tienen el mismo compromiso ético. Tampoco se trata de pensar en quién es más o menos colonial estableciendo nuevas jerarquías. Estamos todxs inmersxs en la colonialidad. Es un hecho ineludible de la vida contemporánea. Parte de la respuesta, como el presente ensayo demuestra, es que al trabajar (en) los malentendidos y los *impasses* podemos interrumpir el flujo Norte-Sur de conocimiento. Eso requiere de humildad, pero también convicción.

Tendríamos que precisar también que estábamos hablando de la representación de cuerpos afrodescendientes sin la participación de activistas, intelectuales o artistas negrxs. No había una persona afrodescendiente en el grupo de trabajo.²³ Es una prueba de la falta de lxs organizadorxs del grupo a con-

22 En primera instancia, estos debates giraron en torno a políticas poscoloniales en Abya Yala: ver Quijano (1997), Martínez Echazábal (1998), Stepan (1991), Graham (1990).

23 Ningunx de lxs participantes del grupo de trabajo se identificaba como afrodescendiente, pero tampoco como indígena (excepto yo). Y, además, ningunx de los cuerpos presentes en la obra teatral *Cuerpos para odiar* se identificaba como indígena o negra. Nos damos cuenta de la falta de presencia afrodiaspórica en agrupaciones que tienen, a primera vista, un interés en criticar las estructuras de poder dominantes. Y eso a nivel institucional (el estado chileno, el Instituto Hemisférico) tanto como individual (entre lxs miembrxs del grupo de trabajo y de la obra de teatro). Le agradezco a Roy Pérez por ayudarme a formular este punto.

siderar la presencia de la comunidad afrodescendiente un aspecto imprescindible para el diálogo hemisférico. Una crítica centrada en la presencia negra, en vez de su calcificación como ausente (o precursora) de la comunidad imaginada mestiza-blanca chilena, tendría que basarse en una reformulación de las coordenadas limitantes de la nación, la disidencia sexual y la *performance*. La crítica cultural sobre y desde las comunidades afro no se circunscribe a las fronteras nacionales. Claro está que la formación de los estado-nación en América Latina genera diferencias importantes; pero, si hay algo que hemos aprendido de la crítica decolonial, es que la característica clave de la modernidad es precisamente la producción de un imaginario racista que depende de la eliminación de las comunidades indígenas y la exclusión de las comunidades afrodescendientes (Espinosa Miñoso, 2009). Queda la siguiente pregunta: ¿cómo hablar de la negritud en un contexto chileno en donde los cuerpos negros son imaginados como un antecedente histórico, o peor, inexistentes?²⁴

Ejemplo de ello: en una reseña bastante completa de la obra, Federico Kram-pack nota lo siguiente respecto a la identificación para con los sujetos en *blackface*:

Pero lo que no saben hablar, lo hacen cantando y bailando contra todo un imperio, como las amigas travestis que deslumbran desde la primera a la última escena, vestidas como las Negras máximas porque todos quedamos 'negras': las negras del sistema, las yeguas esparcidas con tacones y jactancia, las negras que no pueden ser las rubias del gobierno, las negras que con su verbosidad y sabiduría, números musicales de taberna y picante humor nos sacan de la comodidad. (2015)

La operación es siniestra. La negritud se transforma en una postura antisistémica, pero sin la especificidad de la corporalidad ontológica de la negritud. Hay que decirlo: no. Un mestizo no es un negro. No todxs quedan «negras».²⁵ La negritud no es un devenir social. La transformación del público en sujetos

24 Véase un resumen de esta invisibilización escrito por el periodista Rodrigo Ruiz en el 2015: <https://www.eldesconcierto.cl/2015/09/19/afrochilenos-los-invisibles-de-la-nacion/>. Es de notar, también, que, en Chile a partir del año 2019, la Ley 21.151 otorga el reconocimiento legal como «pueblo tribal» a la comunidad afrodescendiente. Según Cristian Alejandro Báez Lazcano, este reconocimiento es producto de «un movimiento que en sus inicios fue de carácter social y cultural, el cual debía buscar las estrategias o lineamientos para la visibilización de un grupo étnico, que según la historia de Chile, no existían o si existían, aparecíamos como un pueblo que, si bien estuvimos desde los tiempos de la Colonia, supuestamente desaparecimos producto del clima o el mestizaje, más aun cuando los archivos o estudios académicos eran escasos para demostrar la presencia viva del pueblo afrodescendiente en Chile». Ver <https://revista.drclas.harvard.edu/book/entramos-negros-y-salimos-afrodescendientes-y-aparecimos-los-afrochilenos-0>. Para un texto comparativo al respecto, ver Busdiecker (2018).

25 La frase «quedar negra» se utiliza en la jerga gay chilena como sinónimo de sorprenderse o estar sorprendido. Es otro ejemplo del racismo antinegro que involucra el cuerpo afrodescendiente —su significado negativo, peyorativo— para indicar algo fuera de lo «normal», pero sin darse cuenta del legado racista de la misma frase.

que se identifican precisamente con los cuerpos racializados negros da cuenta de la legibilidad del cuerpo negro como significante vacío, apto para ser rellenado y reemplazado por el mestizo típico concurrente al teatro para ver la obra. Aquí vemos como el cuerpo negro funciona como un objeto, más bien un fetiche. La obra no entrelaza ese proceso de fetichización con la intención, la complicidad, de sujetos afrodiaspóricos. Ve el cuerpo negro como útil, como una metáfora de la exclusión social, pero no como agente con capacidad de estar en este mundo. Es importante notar que, en una obra de teatro que específicamente depende de la corporalidad de lxs participantes (no actores), el hecho de utilizar la parodia racial queda inextricablemente vinculado a la ausencia afrodiaspórica chilena.

Reitero mi rechazo a la estética antinegra que operaba en la obra de teatro *Cuerpos para odiar*. Al mismo tiempo, tengo que admitir que, como foráneo, con un capital real o imaginado (tanto simbólico como material), no tengo, no puedo tener, la misma perspectiva sobre lo que representa la parodia racial de chilencxs en Chile, y que existieron y existen limitaciones múltiples en mi análisis. Pero eso no quiere decir que la economía representacional utilizada en la *performance* no cuestione cómo la parodia racial de cuerpos negros funciona bajo las mismas lógicas de alteridad que deshumanizan a los sujetos afrodiaspóricos como parte esencial de la colonialidad de poder.

Escena 5: Entre *blackface* y maquillaje ritual

Otro giro. El diseñador de vestuario para la obra, Camilo Saavedra, comenta en el *post* de Díaz lo siguiente: “Nosotrxs no hacemos Black face, porque no somos blancas! Hacemos maquillaje ritual porque somos indígenas! Y lo combinamos con purpurinas y lentejuelas porque somos travestis de carnaval...” (Facebook 21 julio 2016). Hay tres partes en esta respuesta: 1) que solo gente blanca puede ejercer el *blackface*; 2) debido a que lxs cuerpos de la obra no se identifican como blancxs, lo que hacen no es *blackface* sino «maquillaje ritual», lo cual significa que 3) utilizan elementos de la parodia carnavalesca para travestir y así invertir el orden normativo de género y sexualidad. El primer punto es espurio —la parodia racial del *blackface* no se limita solamente a las personas blancas (ej. Lane, 2005; Rivero, 2005) —; pero las dos últimas ideas requieren un poco más atención, ya que nos remiten a la cooptación tanto del cuerpo indígena como del cuerpo negro como parte del aparato mestizo homogeneizador. Es un gesto de renegación del propio lugar de enunciación —lugar desde donde la única forma de ver la raza es a través de su negación: no blancx—, pero evita el discurso mestizo que subyace esta maniobra crítica. Como diría Lewis Gordon (1995), es una operación de mala fe en donde el cuerpo negro es visto solo a través de su ausencia. A su vez, esta ausencia depende de la supresión de la memoria afro en el con-

texto chileno y así borrar el hecho real de la presencia negra. Es una forma de eliminar la historia afrodiaspórica para no tener que rendir cuentas o de su propia complicidad en esta eliminación o de su pertenencia a esta «raza sospechosa». El proyecto de blanqueamiento chileno no puede ser descartado tan fácilmente (Walsh, 2015).

Ahora bien, Díaz, Saavedra y Orellana entienden (o presumen) la connotación negativa del término *blackface* e insisten en que las diferencias históricas, geopolíticas y étnicas entre Chile y los Estados Unidos hacen que el término no pueda aplicarse ni traducirse al contexto chileno. El *blackface* queda inextricablemente vinculado a la parodia racial en los Estados Unidos y, por lo tanto, es un concepto extranjero. El *impasse* se genera en este momento: se propone una alternativa, «maquillaje ritual», término que se remite al contexto cultural indígena y a los festivales populares, que, a su vez, han servido para dismantelar el orden colonial en diferentes contextos, sobre todo andinos. Si el efecto de pintarse la cara de negro es diferente según el contexto y el ejercicio corporal de esa diferencia, entonces esta pintura, este maquillaje, a través de su aplicación ritualizada se transforma en un gesto codificado de resistencia decolonial. El rito es algo que el colonizador puede ver, pero que no entiende. Es un conocimiento, una corporalidad, que no se produce desde la mirada colonial. El colonizador podría ver las caras pintadas de negro, pero no las puede entender, no puede entender lo que le es incognoscible.

El maquillaje transforma, sí, pero no como el director de la obra piensa, ni los participantes del grupo de trabajo han aseverado. Eso hay que precisar: Saavedra, cuando dice: «somos indígenas», en realidad está escenificando un proceso de cooptación en el cual lxs mestizxs (tanto del elenco como del público) tienen derecho a una epistemología y cosmovisión indígena. Es otra operación de borrado étnico (o de apropiación cultural) que reemplaza las formas de reconocimiento indígena con la mitología del mestizaje cultural y que tanto el pensamiento indígena como los estudios críticos latinoamericanos han reprochado (Sanjinés 2005).²⁶ Eso también es político.

La pregunta no es si el uso estético de *blackface* proviene o no de los Estados Unidos, ni tampoco si lo que los cuerpos de la obra *Cuerpos para odiar* están haciendo cumple con las definiciones de *blackface*. Al contrario, como una parodia racial sin referente exacto (es decir, como performance de la negritud, el *blackface* no se preocupa de la verosimilitud de su apropiación y expresión), el

26 El trabajo de Sanjinés cobra particular importancia aquí, dado el referente aparentemente boliviano de la fiesta popular —en términos estéticos— utilizado en la obra de teatro *Cuerpos para odiar*. Según Sanjinés, «la idea del mestizaje a la que apuntaban los proyectos políticos de las clases dirigentes [bolivianas] se ha revelado como un espejismo, como una imagen que impulsó la marcha de la construcción nacional para desembocar en un lugar donde no había nada, para concluir en la decepción en una crisis» (2005, «Introducción» IV, párr. 43).

blackface depende precisamente de la distorsión del cuerpo negro, de su uso conceptual más que su representatividad. Es un juego de artificios, de máscaras racializantes, en donde la presencia real del cuerpo negro se borra como negativo impreciso, perdido, o bien, dominado. El cuerpo negro, tanto en la obra de teatro como en la discusión que se generó después, sirvió de objeto de análisis, pero no cobró nunca una corporalidad real, situada, historizada. Sirvió para marcar una otredad constituyente, una impostura, que nunca se resolvió como parte de la puesta en escena.²⁷

En el contexto andino, el uso de máscaras, pintura y parodia racial son elementos centrales de las tradiciones carnalescas. Tanto Díaz como Saavedra apelan a la heterogeneidad contradictoria de América Latina (Cornejo Polar, 2003), con sus capas de significado afectivo, histórico y estético, que hacen una lectura maniquea del racismo imposible. Puedo aceptar que existe la posibilidad (efectivamente existe) del empoderamiento disidente a través de la escenificación de estas mismas relaciones de poder colonial en un contexto paródico carnalesco, y, sin embargo, el hecho de que sea carnaval no le quita lo racista antinegro. Como señala Danielle Roper, quien analiza precisamente la parodia racial en fiestas populares andinas: «la suspensión temporal de los límites normativos de raza y de género no borra mágicamente las dinámicas complejas de poder presentes en la fiesta» (2019, p. 387). *Blackface* hace presente el cuerpo negro a través de su distorsión, a través de la parodia de su gestualidad y su supuesta inferioridad subjetiva. Es más, como esquema representacional depende de esta distorsión racial: «evoca la negritud como marcador de un exceso racial que cubre el cuerpo del conjurado» (Roper, 2019, p. 387).

La parodia racial tiene un lugar específico en las tradiciones populares andinas, pero en su traducción al Chile urbano, me pregunto: ¿qué pasa con esas tradiciones, qué se vuelve a edificar y qué se desmantela? Esa es la pregunta que hay que responder.

Lo carnalesco, según Bakhtin (2008 [1965]), podría enloquecer, poner el mundo al revés, pero también sirve para rehacer las fuerzas de la gubernamentalidad de los cuerpos marginales. A pesar de empujar las fronteras de la dramaturgia y de género, *Cuerpos para odiar* carece de una crítica sostenida de la negritud como efecto de la colonialidad. Participa de lo que Mar-

27 Aquí, siguiendo a Jill Lane y Marcial Godoy-Anatívia (2008): «“Impostura” nombra un acto de ocupación —un acto a través del cual alguien toma posesión, literal o figurativamente, del espacio de otro. Mientras la impostura está al centro de la práctica teatral, la impostura racial nos conduce a un denso terreno social forjado por las pugnas sobre el poder, la nación, el trabajo y la identidad. Consistiendo en prácticas tan variadas como la “cara negra” (*blackface*), el “pasar por” (*passing*) y el ventrilocuismo, la impostura racial siempre implica el trazado y el cruce de una línea de diferencia. Y mientras hay ocasiones en las cuales este gesto pueda servir para borrar o impugnar dichas líneas, su función más común es marcar y vigilar las fronteras que organizan la vida social en torno a lo racial y que definen quienes pueden y quienes no pueden ocupar distintas posiciones dentro de las jerarquías».

tínez Novo (2018) describe como el «ventriloquismo» paternalista.²⁸ Es más, la negritud en *Cuerpos para odiar* calcifica las jerarquías raciales que siempre posicionan lo negro como abyecto, inhumano. Claro está, la obra de teatro intenta escenificar un contexto carnavalesco disidente. Sin embargo, la obra no cuestiona cómo la «sobredeterminación» de los cuerpos negros depende de no solo la violencia sistémica colonial sino y sobre todo la fijación —la mirada, el *gaze*— en el cuerpo (Maldonado Torres, 2007, p. 162). Es así como la obra efectivamente *requiere* una presencia óptica criollo-mestiza para que los cuerpos pintados de negro tengan el efecto deseado —un efecto impuesto, construido alrededor de la abyección del cuerpo real negro. Escenifica —repetidamente— el momento de interpelación racial, el mismo momento que describe Frantz Fanon con tanta furia y tanta melancolía: «¡Mira, un negro!». La obra repite este posicionamiento ontogénico de la negritud *ad infinitum*. Así, escenifica la abyección del cuerpo negro sin presumir el requisito ético que podría, en tal caso, socavar la mirada colonial y su interpelación ontológica.

Por ejemplo, el texto citado arriba de Díaz (2018) comienza con una cita de Julio Ortega, que describe a América Latina como un infierno. La cita da pie a la metáfora que utiliza Díaz para dar peso literario a su texto: el poeta Dante que acude a Virgilio para recorrer el infierno —insinúa la necesidad de un guía local. Irónicamente, al comienzo de *Piel negra, máscaras blancas*, Fanon también recurre a la metáfora dantesca al describir el lugar ontológico del negro como «una zona de no-ser»: «En la mayoría de los casos, el negro no ha tenido la suerte de hacer esa bajada a los verdaderos Infiernos» (2009, p. 42). Puede ser una mera coincidencia, pero es revelador que Díaz —siguiendo a Ortega— se colocara en el mismo lugar que Fanon. Sin embargo, hay infiernos metafóricos y hay zonas de no ser —zonas de ausencia ontológica. El infierno, para Fanon, no es una metáfora, sino la negación de la capacidad de estar —la ausencia de sí. Esa es la diferencia que Díaz no ve. Fanon no necesita guía porque el cuerpo negro ya está en el infierno.

Quizás la cosa que más me sorprendió de esta reacción fue que tiene de base una política mestiza, de mestizaje cultural, en donde la negritud se vuelve un tema tabú precisamente porque rinde cuentas de la invisibilidad negra en Chile. Que quede claro: el racismo antinegro se sostiene precisamente a través de llamados, como el de Díaz, a circunscribir el corpus de crítica cultural a los vocabularios existentes, que son, evidentemente, blanco-mestizxs. La ideología dominante en estas operaciones no es la de una ética antirracista;

28 Dice Martínez Novo: «La tradición colonial de la ventriloquía que discute Guerrero (2010) hace que se haga fácil, natural y un hábito para los blanco-mestizos hablar por y representar a los indígenas. Esta tradición también permite que otros no indígenas acepten el discurso ventrilocuo como una expresión indígena genuina si se siguen ciertos patrones estilísticos» (se refiere al libro de Andrés Guerrero, *Administración de poblaciones, ventriloquía y transescritura*). Agregaría que este ventriloquismo en el contexto chileno se extiende particularmente hacia sujetos negros, como lo demuestran estudios recientes sobre la migración afrocaribeña reciente. Ver Tijoux (2015).

al contrario, depende de un borrado de la especificidad tanto afro como indígena, a favor de un mestizaje urbano, sexodisidente sí, pero careciente de una perspectiva histórica sobre los mecanismos de poder que siempre ofrecen los cuerpos negros e indígenas como objetos de consumo para el artista tanto como al público mestizo. Aquí me remito a las palabras de Ochy Curiel: «El feminismo decolonial asume que un feminismo que no sea antirracista es racista» (2015, p. 22).

Escena 6: Entre traducción, traición y sobreentendidos

Uno de los traductores más celebrados del castellano y del portugués al inglés, Gregory Rabassa, describe la traducción como prima hermana de la traición. De hecho, la historia de la traducción en Abya Yala comienza con una escena de infidencia: Cortés y la Malinche, según la tradición popular, conspirando para derrotar al imperio azteca. La historia de la traducción es exasperante. Traiciona. Fracasa. Desconfiamos de ella por este legado doloroso, por cómo puede servir para socavar la legitimidad política de los grupos sojuzgados y, a la vez, construir y mantener las estructuras de la opresión colonial. Pero, si pensamos en esta escena inicial, nos damos cuenta también de que demuestra cómo el poder colonial se establece a través de cuerpos sexuados, racializados y sexualizados. La Malinche podría servir de traductora, pero también es la chingada, la madre violada de México (Paz, 2004, p. 94-95).

O bien, podríamos pensar en otro caso famoso del fracaso de la traducción, Pizarro y Felipillo. Este último, según varias fuentes históricas, intencionadamente malinterpretó las palabras de Pizarro tanto como las del inca Atahualpa (Valdeón, 2014, p. 57-64). Supuestamente enamorado de una concubina del inca, utilizó su lugar como traductor para convencer a Pizarro de que Atahualpa conspiraba contra él y así asegurar la sentencia de muerte del español. De nuevo, la asociación entre traducción y la traición depende del cuerpo sexuado indígena. Se disputan cuerpos y epistemes. En Abya Yala la traducción siempre ha tenido que ver con el peligro de los cuerpos en relación, la proximidad peligrosa entre conquistador y colonizadx. La traducción, pensada así, no se trata simplemente de encontrar un equivalente conceptual, sino de buscar la penetración, la violación tanto real, física, como epistémica de cuerpos racializados.

Si la traducción invoca el poder y las múltiples formas a través de las cuales se ejerce el poder, entonces no debería sorprender que en años recientes el término *queer* haya inspirado una cantidad considerable de trabajo alrededor de su uso y utilidad, su pretensión, su fracaso. En sus traducciones, *queer* se transforma en cuir o cuyr, iteraciones que, si bien remiten fonéticamente al término en inglés, se instalan como formas de conocimiento distintas, locales,

y en proceso.²⁹ La traducción de *queer* en realidad no se trata de un proyecto mimético, sino, más bien, de una inconmensurabilidad epistemológica. Con eso, no quiero decir que es imposible «traducir» lo *queer*, sino que, más bien lo *queer*, como explica Diego Falconí (2014, p. 101), invita a «sobrentendimientos» —casos en donde se da por sentada la traducibilidad de los discursos, políticas o corporalidades, cuando la realidad es que el consenso se alcanza desde discusiones críticas, y no de antemano.

Respecto de la circulación del término *queer* en contextos de habla hispana, Amy Kaminsky aclara: «Parecido al simulacro (la copia que carece de original), es una palabra prestada del inglés para referirse a un concepto que todavía no ha cobrado su significado completo en español; la no-traducción de un signo medio inexistente» (2008, p. 881). Nos recuerda Kaminsky que la adopción de un término particular puede llevar no solo a un malentendido, sino también a una serie de repliegues conceptuales, desdoblamientos con base en una aproximación incompleta. Por eso el ejercer de la crítica, su accionar en la esfera política, importa más que su referente. Es decir, las posibilidades del verbo *queer* (“encuirar”) inciden más que su acepción como sustantivo — siempre movedizo, sin referente estable.

Lo *trans* de *translation* también importa aquí. Como indican Gramling y Dutta, al referirse a la traducción corpórea, «las traducciones muchas veces se ven obligadas a servir primordialmente como sustituciones pragmáticas una por la otra, mientras la relación tangible, mutable y precaria entre la traducción y lo traducido cobra una relevancia secundaria, hacia su “historia de producción”» (2016, p. 334). A pesar de su apariencia estable, es la indefinición de la traducción, su relevancia secundaria, lo que mejor caracteriza su política y su tendencia al fracaso. Si las epistemologías coloniales, y por tanto las lenguas coloniales, estructuran entendimientos modernos de la equivalencia, es decir, de la relacionalidad del yo/otro, entonces cualquier intento por traducir necesariamente conjuga modos de sustitución pragmática siempre al servicio de la acumulación capitalista y el ordenamiento taxonómico de cuerpos productivos.

Al respecto, en su libro *Translating the Queer* (2016), Héctor Domínguez-Ruvalcaba propone que, en la medida en que lo *queer* se vincula al interfaz entre un sistema semántico particular y el cuerpo, la traducción de lo *queer* transporta, de manera inevitable, contenidos (significantes) contextualizados a sitios deconcontextualizados de la corporalidad. Los gestos, la carne, el aliento, siempre móvil, pero todavía, irremediabilmente, atados a la colonialidad del régimen epistemológico normativo. En vez de lamentar los fracasos inevitables de la traducción (que al final de cuentas son fracasos de fidelidad), Domínguez-Ruvalcaba

29 Ver los libros editados *Resentir lo queer en América Latina* (Eds. Falconí, Castellanos y Viteri, 2014) y *Fragmentos de lo Queer: Arte en América Latina e Iberoamérica* (Ed. Martinelli, 2016).

propone enfocarse en la migración y disrupción que caracterizan la discursividad *queer*. Es así como propone una desidentificación (Muñoz, 1999) del discurso *queer*; una forma de volver estable (aunque por un momento solo) su volátil promiscuidad significante, solo para aprovechar este mariposear constitutivo para suspender cualquier intento por normalizar las zonas de contacto, fricción, entre cuerpos significantes. En contraste con la lectura semántica de Kaminsky, aquí vemos las posibilidades no referenciales de lo *queer* en contextos políticos diferentes, a través de múltiples cuerpos, en constante media traducción.

Traducir de manera exitosa, entonces, permite reconciliar ideologías y epistemologías, pero no necesariamente cuerpos. El cuerpo todavía queda a la intemperie, acechando, subyacente, como el deseo de sentirse comprendido o, mejor aún, deseado por y en la lengua del otro. El peligro, al final de cuentas, es que los acercamientos conceptuales conlleven cierta brecha insoslayable entre cuerpos que buscan reconciliación epistemológica y, así, lo que se presenta no es solo un problema de representatividad, sino más bien una oportunidad de perdición. Este fracaso es donde veo la posibilidad decolonial, radical, de una proximidad intensa, un desordenamiento de campos semánticos y conceptuales. Es un fracaso peligroso, incompleto, ilusorio. Una quimera que se desvanece entre cuerpos que se buscan, o que se repelen. Un sacudimiento estético-corpóreo. Nos encontramos en el *impasse*.

El *impasse* deseante de la traducción implica un momento de inflexión en donde la reanimación del proceso siempre frágil de significación presenta la posibilidad de alivio (de placer), pero también de desintegración, violación y/o traición. La traducción de *queer* como *blackface* puede circular de manera tendenciosa, sobrentendida o minusvalorada. Puede. Y, por lo expuesto arriba, efectivamente pasa. Pero una forma más ética de la traducción dependería de nuestra capacidad de situarnos en las disonancias y las parcialidades, y no esperar la fidelidad semántica. Sería buscar el peligro de la traducción, su fracaso eminente, su deseo.

Escena 7: Conclusión

El ejemplo que ofrezco en este artículo no es aislado. El Encuentro del Hemispheric Institute tiene una historia, una tradición, de encender este tipo de controversias.³⁰ La tensión alrededor de la traducción y la imposición de paradigmas lingüísticos, culturales y económicos para el beneficio de lxs académicxs y *performers* basadxs en los Estados Unidos al detrimento (en realidad, la exclusión) de lxs participantes chilencxs —en particular lxs estudiantes

³⁰ Diana Taylor, directora fundante (hasta el 2019) del Hemispheric Institute of Performance and Politics, escribe sobre otro momento de tensión epistémica, otro fracaso de la traducción en «We Have Always Been Queer».

universitarixs— encontró expresión en los pasillos, las fiestas y en *performances* disidentes.³¹ La hipocresía organizativa queda evidenciada en un texto de Nelly Richard que merece una cita extensa:

Para el contexto de recepción local, los términos que enmarcaban la convocatoria de Hemispheric («Ex – céntrico: disidencia, soberanía, performance») eran términos predefinidos que no lograban sacarse de encima la marca importada de NYU como centro organizador: un centro que jugó, en este caso, a descen- trarse a sí mismo bajo la figura de lo «ex – céntrico» haciendo valer que «buscaba reflexionar sobre políticas y estéticas generadas desde un afuera, que marcan su distancia y no-deseo de inscribirse y escribirse con códigos dominantes» pero sin hacerse cargo autocriticamente de las lecturas generadas por el afuera de una escena local que cuestionaba el modo en que el «código dominante» de Hemispheric funciona como un «aparato de captura» (Deleuze-Guattari) al pretender incorporar todas las líneas de fuga y disenso a su monopolio reterritorializador. (Capítulo III. Ideologías, «Rarezas y excentricidades» (Postscriptum [2017])

Es importante destacar que esta crítica de Richard termina con una nota al pie que remite, precisamente, al texto de Jorge Díaz (2018). En esta nota agrega que la falta de atención por parte de lxs organizadores del Encuentro a los reclamos locales de educación gratuita y no sexista, además de la censura previa a la obra «Ideología», de Felipe Rivas, por la misma organización que había auspiciado el Encuentro, el Consejo Nacional de Cultura y las Artes (CNCA), formó el eje central de la disconformidad de parte de lxs chilenxs locales. De esta manera, la crítica de Díaz de las metodologías y formas de sociabilidad en el congreso forma parte también de esta crítica más amplia anticolonial de la importación acrítica de temas y ejes de trabajo. Con característica lucidez, Richard nota la paradoja de una organización (el Hemispheric Institute) que se propone marginal (ex-céntrico) a pesar de la fuerza centrípeta de su poder legitimador de conocimiento (con su sede en New York University), y que, en concierto con otras organizaciones locales chilenas, tiene el efecto de estandarizar (y censurar) prácticas artísticas y culturales disidentes.

Sin embargo, después del post de Díaz en Facebook, quedaban dos días de trabajo en el *working group* (de los que se ausentó), pero en los cuales el mis-

31 Ernesto Orellana creó una *performance* nueva al final del Encuentro, llamada «Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas». Condensa mucho del resentimiento que circulaba entre participantes chilenxs. En ella, Orellana pinta una «x» roja encima de una proyección de una fotografía de una reunión entre lxs organizadores del congreso, Angela Davis —quien dio la charla magistral— y la entonces presidenta de Chile, Michelle Bachelet. Después, Orellana quema un afiche publicitario del encuentro, mientras la canción «New York City Boy», de los Pet Shop Boys, suena a trasfondo. No puedo dejar de pensar que este toque final se refiere no solo alegóricamente a todxs lxs participantes del congreso basadxs en los Estados Unidos, sino, de manera específica, a mí, entonces, como ahora, residente de Brooklyn. El registro de la *performance* puede verse aquí: <http://hemisphericinstitute.org/excentrico/1421/demasiada-libertad-sexual-les-convertira-en-terroristas/>. Pongo el tema para acompañarme mientras termine el presente texto.

mo grupo de trabajo redactó un documento colectivo que reflexiona sobre este desencuentro. Es así como el desborde textual sí tuvo un efecto inmediato, a través de los apuntes garabateados en hojas sueltas en español, inglés, portugués y una mezcla de idiomas, los cuales respondieron a la pregunta «¿qué aprendiste?» y, por tanto, representan una forma de pensamiento colectivo sobre los límites del *impasse* deseante. Una hoja en particular (quedaron sin firma) nos recuerda las imbricaciones problemáticas de la productividad académica, el capitalismo y el afecto:

¿Puede haber diálogo a través de las redes de poder que nos configuran? ¿Qué hacemos con los conflictos? Insistir en un diálogo productivo a pesar de nuestras diferencias ¿es ser cómplice con el mercado académico? ¿Siempre tenemos que producir? ¿Necesitamos más distancia crítica? ¿Necesitamos más microencuentros afectivos, amorosos, eróticos? ¿Qué pasaría si nos quedáramos un rato en el espacio incómodo de la interrupción? (Grupo, 2016, p. 5)

Blackface causa una brecha, un abismo, que corta la posibilidad de comunicación —el *impasse*— que obliga a nuevas reformulaciones del término en Abya Yala. Mientras las exigencias de la industria académica y su correlativa demanda de «creación» de conocimiento tienen una larga historia de críticas por atenderse a estructuras coloniales, esta conceptualización de un diálogo improductivo cristaliza lo que podría ser una traducción deseante, disidente, cuir. Pero, insisto, esta improductividad deseante no puede desatenderse de las estructuras de poder racistas que permean insistentemente el campo social.

En los años después del Encuentro, por ejemplo, un frecuente colaborador de Jorge Díaz, el poeta y artista afrodominicanx Johan Mijail, causó otro escándalo en redes sociales cuando en agosto del 2018 salieron una avalancha de acusaciones en su contra por racismo y violencia física. Es otra situación compleja, pero da cuenta de cómo el posicionamiento de los cuerpos disidentes en relación con el racismo sistémico puede tomar formas distintas, pero en ellas siempre subyace la posibilidad de repetir la misma violencia racista que supuestamente, como feministas antirracistas, queremos dismantelar. El grito de Mijail en contra del artista mapuche Sebastián Calfuqueo fue, entre otras injurias, el de llamarle «india patética».³² Entendemos que la violencia antiindígena en Chile no se ha superado. Entendemos, es más, que hay múltiples formas de borrar al cuerpo indígena, de sumergirlo en el olvido colonial, la brecha inconmensurable al centro de las relaciones de poder. Calfuqueo no fue el único en experimentar la injuria y la violencia de Mijail, cuyo libro *Manifiesto anti-racista* fue entonces retirado de librerías. Tenemos que pre-

32 Ver, por ejemplo, la nota de Vanessa Vargas Rojas, «Las violencias que cuestionan a Johan Mijail, el autor del "Manifiesto Antirracista"»: <https://www.eldesconcierto.cl/2018/08/16/las-violencias-que-cuestionan-a-johan-mijail-el-autor-del-manifiesto-antirracista-de-los-libros-de-la-mujer-rota/>

guntarnos por la conjunción de lo antiindígena de parte tanto de Mijail como antes con Díaz. Tenemos que preguntarnos por el efecto del insulto racista como parte de una estrategia de ejercer el poder, la dominación, en el contexto particular del Colectivo Universitario de Disidencia Sexual. Y tenemos que agradecer el hecho de que hay artistas como Calfuqueo que remiten al legado ancestral —con sus torsiones y traducciones— de manera menos aleatoria.³³

La disidencia, efectivamente, nos incita a desear el lugar incómodo del no lugar, el *impasse*, a rechazar la comodidad de la resolución (la consonancia). Al revisar estas polémicas no busco resolverlas. No busco cerrar el *impasse*, sino señalar que las fricciones que emergen a través de la traducción deseante pueden generar violencia racista. Insisto, si el punto de partida de la traducción es una brecha entre epistemologías y experiencias, una diferencia constitutiva, entonces, una traducción deseante buscaría no simplemente un gesto codificador de esa diferencia, sino, más bien, el deshacer, el desensamblaje, un modo de afirmación que emerge en tensión caracoleante. Sería valorizar las posibilidades de lo todavía impreciso, inconcreto. Así, existir, como vibraciones ontológicas en vez de seguridades epistemológicas. **post(s)**

³³ Ver, por ejemplo, los trabajos recientes de Calfuqueo, entre ellos «Inche ta kangechi»: <https://sebastiancalfuqueo.com/2020/01/27/bodies-in-resistance-inche-ta-kangechi-2020/>.

Referencias

- Bakhtin, M.
(2008 [1965]). *Rabelais and His World*. Hélène Iswolsky (trad.). Indiana University Press.
- Busdiecker, S.
(2018). Redrawing Borders of Belonging in a Narrow Nation: Afro-Chilean Activism in the Hinterlands of Afro-Latin America. En Showers Johnson, V., Graml, G., y Williams Lessane, P. (eds.), *Deferred Dreams, Defiant Struggles: Critical Perspectives on Blackness, Belonging, and Civil Rights*, pp.137-153. Liverpool University Press.
- Crenshaw, K.
(1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. *Legal Forum* 1, 139-167.
- Cornejo Polar, A.
(2003). *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. CELACP.
- Curiel, O.
(2015). La descolonización desde una propuesta feminista crítica. En *Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala*, 11-26. ACSUR / Las Segovias.
- Davis, A.
(2003). *Are Prisons Obsolete?* Seven Stories Press.
- Díaz, J.
(2018). Imagen colonizadora/imagen refractaria: Una crítica a las metodologías extractivistas de la academia que estudia el sur. *Mora* 24, 153-158. <https://doi.org/10.34096/mora.n24.6311>
- Domínguez Ruvalcaba, H.
(2016). *Translating the Queer: Body Politics and Transnational Conversations*. Zed Books.
- elefanteygonorrea.
(2015). *Cuerpos Para Odar*. Filmado [s.f.]. YouTube, 5:58. Subido Oct. 2015. https://youtu.be/_yz75CYU6Nw
- Espinosa Miñoso, Y.
(2009). Etnocentrismo y colonialidad en los feminismos Latinoamericanos: Complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* 14(33), 37-54.
- Falconí, D.
(2014). De lo queer/cuir/cuy(r) en América Latina. Accidentes y malos entendidos en la narrative de Ena Lucía Portela. *Mitologías hoy* 10, 95-113.
- Fanon, F.
(2009 [1952]). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal.

- Fiol-Matta, L.
(2002). *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral*. University of Minnesota Press.
- Flores, M.
(2016). Cuerpos para odiar: una trans-escena que nos acerca a lo posdramático. *Karpa* 9 (2016-17). <http://www.calstatela.edu/al/karpa/mariairis-flores-1>.
- Foucault, M.
(2007). *Historia de la sexualidad. Vol. 1 La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guiñazú (trad.). Siglo XXI.
- Gomes Pereira, P.P.
(2015). Queer decolonial: quando as teorias viajam. *Contemporânea* 5(2), 411-437.
- Gordon, L.R.
(1995). *Bad Faith and Antiracist Racism*. Humanity Books.
- Graham, R. (ed).
(1990). *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*. University of Texas Press.
- Gramling, D., y Dutta, A.
(2016). Introduction. *TSQ: Transgender Studies Quarterly* 3 (3-4), 333-356.
- Grupo de Trabajo Sexualidades Excéntricas.
(2016). Escrito colectivo. Santiago de Chile.
- Kaminsky, A.
(2008). Hacia un verbo queer. *Revista Iberoamericana* LXXIV (225 octubre-diciembre), 879-895.
- Krampack, F.
(2015). Cuerpos para odiar: la orgía eterna del aprendizaje. *Disidencia Sexual: Revista Virtual de arte y política feminista de la CUDS*.
(29 agosto). <https://disidenciasexualcuds.wordpress.com/2015/08/29/cuerpo-para-odiar-la-orgia-eterna-del-aprendizaje-por-federico-krampack/>
- Lane, J.
(2005). *Blackface Cuba, 1840-1895*. University of Pennsylvania Press.
- Lane, J.
(2010). Hemispheric America in Deep Time. *Theatre Research International*, 35(2), 111-125. Doi: 10.1017/S0307883310000039.
- Lane, J., y Godoy-Anatívia, M.
(2008). Race and Its Others. *e-misférica* 5(2). <http://hemi.nyu.edu/hemi/es-e-misferica-52/introductorycomments>.
- Laó-Montes, A.
(2007). Afro-Latinidades: Bridging Blackness and Latinidad. En Mirabal, N.R., y Laó-Montes, A. (eds.), *Technofuturos: Critical Interventions in Latino Studies*, pp. 117-140. Lexington Books.

- Maldonado-Torres, N.
(2007). Frantz Fanon: filosofía poscontinental y cosmopolitismo descolonial. En Kozlarek, O. (ed.), *De la Teoría Crítica a una crítica plural de la modernidad*, pp.147-168. Biblos.
- Martínez-Echazábal, L.
(1998). Mestizaje and the Discourse of National/Cultural Identity in Latin America, 1845-1959. *Latin American Perspectives* 25(3), 21-42.
- Martínez Novo, C.
(2018). Discriminación y colonialidad en el Ecuador de Rafael Correa (2007-2017). *Alteridades* 28(55), 49-60. <https://doi.org/10.24275/uam/izt/dcsh/alteridades/2018v28n55/Martinez>
- Muñoz, J. E.
(1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press.
- Orellana, E.
(2016). Trans-escena. Activismos sexuales desobedientes en la puesta en escena de *Cuerpos para odiar*. Presentación en el Hemispheric Institute of Performance and Politics Encuentro, Santiago, Chile, julio 17-23.
- Paz, O.
(2004 [1950]). *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.
- Pierce, J. M.
(2019). *Argentine Intimacies: Queer Kinship in an Age of Splendor, 1890-1910*. SUNY Press.
- Pierce, J. M.
(2020). I Monster: Embodying Trans and Travesti Resistance in Latin America. *Latin American Research Review* 55(2), 305-321. <http://doi.org/10.25222/larr.563>
- Quijano, A.
(1997). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. *Anuario Mariateguiano* 9, 113-21.
- Rabassa, G.
(2005). *If this Be Treason: Translation and its Discontents*. New Directions.
- Richard, N.
(2018). *Abismos temporales: Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Metales Pesados [Versión Kindle].
- Rivero, Y.M.
(2005). *Turning Out Blackness: Race and Nation in the History of Puerto Rican Television*. Duke University Press.

- Rodríguez, C.
(2013-2014). *Cuerpos para odiar: Sobre nuestras muertas, las travestis, no sabemos escribir*.
- Roper, D.
(2019). Blackface at the Andean Fiesta: Performing Blackness in the Danza de Caporales. *Latin American Research Review* 54(2), 381–397. <http://doi.org/10.25222/larr.300>
- Salgado, M.
(2015). Crónica del movimiento Pueblo Afrochileno: La lucha por el reconocimiento constitucional. *Rufián Revista* 21. "Kuriche. Perspectivas de la diáspora africana en Chile".
- Sanjinés C., J.
(2005). *El espejismo del mestizaje*. Institut français d'études andines [Versión Kindle].
- Shih, S.
(2015). Is feminism translatable? Spivak, Taiwan, A-Wu. En Shih, S., y Liao, P. (eds.). *Comparatizing Taiwan*. Routledge.
- Stepan, N.L.
(1991). *«The Hour of Eugenics»: Race, Gender, and Nation in Latin America*. Cornell University Press.
- Taylor, D.
(2016). We Have Always Been Queer. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 22 (2), 205-214.
- Tijoux, M.E. (ed.).
(2016). *Racismo en Chile. La piel como marca de la inmigración*. Universitaria.
- Valdeón, R.A.
(2014). *Translation and the Spanish Empire in the Americas*. John Benjamins.
- Viteri, M.A.
(2017). Intensiones: Tensions in Queer Agency and Activism in Latino América. *Feminist Studies* 43(2), 405-417.
- Walsh, S.
(2015). «One of the Most Uniform Races of the Entire World»: Creole Eugenics and the Myth of Chilean Racial Homogeneity. *Journal of the History of Biology* 48, 613–639. <https://doi.org/10.1007/s10739-015-9403-x>.

**TAIÑ
NGOYMANUAM /
PARA NO OLVIDAR:
¿POR QUÉ
VISIBILIZAR
UNA MEMORIA
EPUPELLAN?**

Antonio Catrileo

Antonio Calibán Catrileo A. Comunidad Catrileo+Carrión. Coordinador Revista Afpunmongeñ. Miembro de The Global Center for Advanced Studies Latinoamérica. Correo electrónico: calibancatrileo@gmail.com

- Magister en Literatura Chilena e Hispanoamericana, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Resumen

¿Cuál es el lugar político para imaginar un proceso de autodeterminación mapuche que considere otras sexualidades distintas a la heterosexual? ¿Por qué visibilizar una memoria *epupillan*? Estas y otras preguntas abren la reflexión sobre la posibilidad de trazar una epistemología mapuche que considere la potencia política de la no reproducción.

Palabras clave: género, archivo, epistemología, epupillan

Abstract

What is the political place to imagine a process of Mapuche self-determination that considers other sexualities different than heterosexual? Why make *epupillan* memory visible? These and other questions open the reflection on the possibility of drawing a Mapuche epistemology that considers the political potency of non-reproduction.

Keywords: gender, archive, epistemology, two spirit

Fecha de envío: 29/06/2020

Fecha de aceptación: 03/08/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.1856](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.1856)

Cómo citar: Catrileo, A. (2020). Taiñ ngoymanuam / Para no olvidar: ¿Por qué visibilizar una memoria epupillan?. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 56-75). Quito: USFQ PRESS.



¿Chew müley taiñ archivo epupillan? / ¿Dónde está nuestro archivo epupillan?

“Historia Mapuche significa retomar nuestro pasado bajo nuestra propia epistemología y construir nuevos conocimientos a partir de nuestra cultura”
(Millalén et al., 2006, p.9)

Abrazo el término *epupillan*, que conocí a través de un activista williche que me compartió su experiencia situada en nuestros *poyewün nüttramkan* (conversaciones afectivas). *Epupillan* se refiere al tránsito de una energía en otra que podríamos llamar femenina y masculina, pero quizás pueden ser otras más, al menos así lo entiendo, como una pregunta abierta a una visión esencialista de qué sería lo femenino y masculino. *Epu* significa dos, y *pillan*, espíritu. Este espíritu tiene una particularidad: generalmente al espíritu humano se le llama *püllü*, pero en los relatos que provienen del Archipiélago de Chiloé, se insiste en que es *pillan*, porque estas experiencias pueden ser algo más que humano, por ende, nos abren la posibilidad a pensar otros modos de relación más allá de hacer una síntesis al aspecto sexual.

Me refiero a nuestras experiencias como «no heterosexuales», porque habitamos en una constante tensión con las identidades LGBTQ+, dado que sus agendas políticas no se cuestionan la violencia colonial y otras posibilidades de vivir una sexualidad desde una experiencia indígena. En lo específico del contexto mapuche, varias palabras en nuestra lengua dan cuenta de nuestras experiencias desbordadas de las identidades LGBTQ+, que se pueden encontrar en algunos diccionarios realizados por misioneros, tales como *weye*, *alkazomo* y *püllitun*, por nombrar algunas. En la actualidad han perdurado otras palabras para describir nuestras experiencias sexuales-afectivas-espirituales: *epupüllü*, *epu rume püllü*, *epu rume che* y *epupillan*. Todas, con sus especificidades y conocimientos situados, pero que comparten una cualidad en común: la multiplicidad de ser más que dos.

En *epupillan* comprendo un espectro que puede superar las categorías binarias, esa es la gran potencia de abrazar a *epupillan* como una crítica al heteropatriarcado, pero también al antropocentrismo. Denomino a esta pregunta crítica la denomino «giros *epupillan*», que desarrollo en mi libro de ensayos *Awkan epupillan mew. Dos espíritus en divergencia* (2019): «giro *epupillan* es un proceder ensayístico, donde emerge mi necesidad de construir un espacio para la reflexión, para la acción, para la colectivización» (p.104). Las personas *epupillan* hemos aprendido a convivir en espacios confusos, complejos de explicar porque nos distanciamos de ser nombradxs bajo una *identidad*, y muchas veces incluso hemos tenido que lidiar con gente que dice que no exis-

timos. Frecuentemente escuchamos que nos dicen que la “homosexualidad” es algo *winka*, que la gente mapuche es heterosexual por naturaleza. ¿No es acaso todo esto una tremenda contradicción? Recordemos que la homosexualidad se creó en el siglo XIX en Europa, en el mismo siglo en que comienza en tensión en el territorio mapuche con la conformación de los estados-naciones chileno y argentino. Donde el discurso de la identidad racial, se va alimentando a los nacionalismos que intentaban asimilar al indígena. ¿Por qué hay una insistencia en nombrarnos como parte de una identidad LGBTIQ+ si nuestras historicidades son distintas? *Epupillan* proviene de una experiencia situada, que es el contexto del archipiélago de Chilwe; es muy importante especificar eso, pero con los procesos migratorios y de diáspora mapuche durante el siglo XX es posible extender lo *epupillan* para posicionarnos políticamente desde un lugar desde donde enunciarlos.

Quienes tienen más prejuicios hacia nosotrxs son nuestra propia gente mapuche, que defiende una tradición como algo inmutable, algo fosilizado por el tiempo; una tradición incuestionable, que no varía. El multiculturalismo neoliberal también contribuye bastante a generar una política identitaria digerible, y, además, esencialista. ¿Será acaso la tradición ancestral una práctica solo para gente heterosexual? ¿Enunciarse como heterosexual no es una palabra *winka* (persona no mapuche)? ¿Cuál es el límite? ¿Cómo eran entonces las prácticas sexuales antes de la colonización?

Poco a poco comienzan a aparecer los nudos de estas contradicciones disfrazadas de tradición incuestionable. Esta invisibilización histórica está muy influenciada por los procesos de evangelización. La moral *winka* trajo consigo un modelo de producción y reproducción de la vida mapuche dirigida hacia una idea moderna de progreso, civilización, conversión y asimilación. Y los roles de género o la demonización de otras prácticas disidentes van a ser duramente sancionadas.

En los archivos coloniales y modernos nos nombran como pecadores nefandos y sodomitas, y posteriormente estas mismas palabras serán «actualizadas» y nos nombrarán como homosexuales. Un ejemplo de esto está en el *Diccionario Araucano-Español* (1916) de Félix de Augusta, que traduce a las prácticas de *machi weye* como «hombre que hace las veces de mujer en el crimen de la sodomía, maricón» (p.255), pero en la versión del 2017 es modificada la traducción por la palabra *homosexual*. En la reedición señalan que esta modificación es para evitar que «puedan resultar ofensivos para el lector de hoy. De esta manera hemos modificado algunas palabras como *indio*, *superstición*, *superchería*, *pecar*, *maricón* por otros términos no marcados ideológicamente: *mapuche*, *creencia*, *práctica*, *fornicar* y *homosexual*, respectivamente» (s/n). ¿Acaso no tienen carga ideológica las palabras *mapuche*, *creencia*, *práctica*, *fornicar* y *homosexual*?

Percibo una continuidad colonial en la manera en que se nos ha traducido históricamente, en ponernos una y otra vez una etiqueta, una síntesis que neutraliza nuestra potencia y lugar político y epistemológico. En esas ingenuas traducciones «de hoy» no ven una agencia en nuestras experiencias *epupillan*, ¿qué se trasvasija en la traducción de *indio* a *mapuche*, de *superstición* a *creencia*, de *superchería* a *práctica*, de *pecar* a *fornicar* y de *maricón* a *homosexual*?

El nudo de la colonialidad del género y del espíritu se entrelazan aquí. ¿Y si nos planteamos los «giros *epupillan*» como una estrategia de fuga o interrupción a este nudo? ¿Cómo trazar una historia *epupillan*? ¿Acaso no tienen una carga ideológica las palabras *mapuche*, *creencia*, *práctica*, *fornicar* y *homosexual*? Creo que sí y es un error creer que son neutras. Tienen una historicidad y son de suma importancia para los debates del movimiento *mapuche* reciente. Me llama la atención la linealidad de las palabras: *mapuche* es la primera y *homosexual* es la última. He escuchado ese mismo discurso de muchos *peñi* y *lamngen* (hermanxs *mapuche*): «que primero está la causa *mapuche* antes que las demandas de los feminismos y las disidencias sexuales». En esto, los «giros *epupillan*» vienen a poner en cuestión todas estas palabras que a mi parecer anudan las luchas por la autodeterminación. ¿En qué se distancia lo *mapuche* y lo *homosexual*? ¿Dónde podemos infiltrarnos una historia *epupillan*?

Me pregunto: ¿cuál sería el vínculo entre la palabra *superchería* y *práctica*? ¿Qué las hizo cercanas al momento de la traducción? La palabra *práctica* no necesariamente tiene una proximidad semántica a la *superchería*. En esa distancia se devela la no neutralidad en el gesto de traducir, puesto que *superchería* es una especie de «fraude» que sustituye una cosa verdadera por una falsa, ¿pero qué hay de falso en una práctica, que hace al ojo colonial darle esta cualidad negativa? Estas preguntas me rondan constantemente, casi como un habitar la contradicción en el que las personas *epupillan* hemos sabido transitar. Lo que nos señalan que es «pecado» o algo «malo» está filtrado por una moral cristiana y heteropatriarcal que es incapaz de poder comprender las prácticas sexuales y espirituales de lxs *machi weye*. Nuestras prácticas no son sinónimo de *superchería*, al menos podemos plantearlo como una pregunta abierta: ¿cómo salirnos de la carga histórica que ha demonizado nuestras prácticas?

En la bibliografía tenemos registros de que hasta el siglo XVII había prácticas documentadas de *machi weye*, es decir, de personas que asumían un rol espiritual que podía transitar en diferentes tipos de energías, generalmente eran hombres que se feminizaban en contextos ceremoniales. En la crónica *Cautiverio Feliz* [1673], Francisco Núñez de Pineda y Bascañán relata en un breve pasaje su encuentro con un *machi weye*:

Solo tienen por vil y vituperable el pecado nefando, con esta diferencia, que el que usa oficio de varón [sic] del nombre *hueies*. Y estos no traen calzones, sino es una mantichuela por delante que llaman *punus*, acomódanse a ser *machis* o curanderos porque tienen pacto con el demonio. (p.107)

Este es uno de los relatos más completos que he podido rastrear en la bibliografía de crónicas, cartas, gramáticas, diccionarios de misioneros jesuitas y anglicanos, así como también en confesionarios que usaban para convertir al cristianismo a las y los mapuche. En todos estos textos se repite esta constante como una arquitectura que sustenta este silencio histórico. El mismo Francisco Núñez de Pineda y Bascañán señala más adelante, refiriéndose a las prácticas de *machi weye*: «Y esos son los que causan mayor pavor y espanto» (p.164). Ambas palabras nos refieren una sensación de rechazo, miedo, extrañeza y quizás también interrupción: por tener otra lógica, por tener una práctica que es epistemológica. Yo me pregunto: ¿qué les daba tanto horror? El *machi weye* que describe le genera un rechazo que viene a sabotear sus valores de hombre-blanco-heterosexual-cristiano.

Gran parte de los sujetos que hicieron los archivos escritos y fotográficos (en siglos posteriores) sobre nuestra historia mapuche eran hombres *winka*, que construyeron una narrativa mapuche desde sus propias concepciones del mundo occidental, motivados por el deseo de captura, el deseo en múltiples sentidos. De este modo, las crónicas de colonos, misioneros y posteriormente de antropólogos irán definiendo nuestras «vidas y costumbres» en clave de la otredad. A fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, también hay archivos de cartas entre caciques, *lonko* y autoridades mapuche que eran en prácticamente todos hombres. Las «mujeres» y las «identidades LGBTIQ+» aparecerán posteriormente. El discurso moderno y nacionalista usará esta figura de excesiva masculinidad como los «héroes mapuche»; los más emblemáticos son la construcción del imaginario de Caupolican y Lautaro. Sin embargo, cuando nos preguntamos cómo fue la vida mapuche más allá de las vidas ejemplares de aquellos aguerridos hombres que luchaban contra españoles y luego contra chilenos, nos encontraremos con un gran silencio que ha dejado a muchas mujeres relegadas a espacios donde se las subordina, o se ha naturalizado esa jerarquización que me gusta nombrar como «heteropatriarcado». Y en una dimensión mucho más invisible, el de la omisión o condenación, están nuestras *ancestrxs epupillan*.

Este es un gran vacío que tenemos en nuestra propia historia mapuche, y pienso que es urgente ir trazando poco a poco una historia *epupillan*, pero ¿no ha sido la Historia con mayúscula una manera lineal y hegemónica de comprender el tiempo? ¿Quiénes cuentan la historia? ¿Quiénes protagonizan las historias? ¿Quiénes producen y reproducen la vida? Me pregunto todo esto cada vez que reviso un archivo, como si en esa búsqueda estuviera habi-

tando una pulsión de encontrar algún registro donde se relate una vida mapuche *epupillan*. Pero todas mis búsquedas han sido fallidas, quizás es porque la búsqueda por aquello es como intentar encontrar un origen a las cosas.

El archivo del contrato heterosexual

«Civilizar y educar» fue la premisa que las misiones utilizaron en pro de un discurso de la modernización, del progreso, de la evangelización. El rol de la educación se convierte en un espacio de disciplina para dicho proyecto de integración y asimilación cultural, que ha sido documentado en cartas misionales y archivos fotográficos. Al respecto, el libro *Evangelizar, civilizar y chilenuizar a los mapuche* (2017) nos acerca a comprender, por medio de un archivo fotográfico, cómo las misiones capuchinas se sitúan en la Araucanía en este proyecto de asimilación de las vidas mapuche en función del estado nación moderno. Tuve acceso a este libro porque llevaba años buscando la fuente de una fotografía donde se retrata a una mujer mapuche (*lamngen*) junto a una misionera de la Santa Cruz (Figura 1).



Figura 1. Misionera de la Santa Cruz junto a joven mapuche. Crédito: Archivo Capuchino de Altötting, Alemania.

En esa oportunidad escribí un texto junto a Manuel Carrión-Lira, que se tituló «La mirada cabizbaja: una escena de la violencia geológica-política en Neltume» (2016), que surgió a partir de nuestro primer viaje juntxs hacia Neltume en *pukem* (invierno) del 2015. La fotografía fue lo primero que vimos cuando llegamos al Centro Cultural Museo y Memoria de Neltume. Es una imagen conmovedora. Fue lo primero que sentimos en ese momento. La mirada de la misionera de la Santa Cruz es penetrante, directa, cómplice con quien disparó la fotografía. Pero si desviamos la mirada, y nos concentramos en el detalle de la mirada de la mujer mapuche, es decir *nuestra lamngen*, encontraremos un gesto que me ha hecho pensar muchísimo sobre cómo esta fotografía anuda el problema de la representación de la «mujer» como agente político para aquella época. ¿Para qué o quiénes ha sido tomada esta fotografía? Nos preguntamos esto al detenernos en su mirada cabizbaja:

La religiosa porta sobre sus manos una cruz de metal y mira fijo a la cámara, mientras que la mujer mapuche tiene una actitud distinta, cabizbaja y elusiva, que se refleja en la disposición de sus manos y rostro no rectilíneo. No observa la cámara, sino su mirada está dirigida a otra situación, a otras cosas: la tetera y la leña consumada por el fuego. A priori, podríamos relacionar la mirada esquiva de la mujer mapuche ante el lente apelando a razones como el lugar común de la superstición: el miedo a «perder el alma». Justificando, así, su actitud desde un pensamiento occidental –racional, masculino y modernizador– poniéndola en el lugar del «otro», estableciendo de inmediato un escenario en donde se agota el lugar interpretativo-descriptivo pues existe una imposibilidad epistémica de entender a una descripción de la escena distinta. Quizás ese sea uno de los problemas centrales que nos entrega esta fotografía: la mujer blanca fija su mirada en la cámara, es decir, hay un acto de reconocimiento por la persona que ha tomado la fotografía. Ella y la técnica se reconocen como iguales: la monja y la cámara, esa forma de recorte visual, constituyen implícitamente una comunidad observante. La fotografía se erige, por lo tanto, como un archivo, un testimonio que avala la «efectividad» de la evangelización en el territorio mapuche. Por otro lado, tenemos a la mujer mapuche que no acude a la interpelación que empuja la mirada estructurante del lente, su filiación política, en términos de comunidad o colectivo, se relaciona con otros elementos que componen el registro observado. En este sentido, podemos hacer una primera lectura: la religiosa nos recalca que ha logrado «dominar» al otro, lo ha puesto «en el camino de la rectitud», la fotografía nos muestra el supuesto «éxito» de este proceso de pacificación y blanqueamiento del pensamiento y cosmovisión mapuche: la cristiandad está posando frente al lente, porque reconoce su comunidad, su Uno, en ese reparto de lo sensible. (Catrileo+Carrión, 2017, p.213)

Siempre vuelvo una y otra vez a esta fotografía, porque en cierta manera me interpeló en su encuadre, lo que la *lamngen* mira es otra percepción de la misma escena que nos entrega la fotografía de archivo, una mirada distinta a la

del fotógrafo. En ese gesto cabizbajo, ella hace un giro, un cambio de ángulo. Mira la madera lentamente consumirse por el fuego, observa la tetera. Quizás está escuchando el agua hervir y burbujear dentro, pero estas percepciones liminales no han sido capturadas por la fotografía. Hay una gramática en cómo están dispuestos sus cuerpos: la misionera recta y disciplinada, nuestra *lamngen*, en cambio, está inclinada. Su mirada para un ojo *winka* es imposible de comprender, porque nos entrega un punto de fuga que no puede ser capturado por la fotografía. Incluso podríamos ir más lejos en este ejercicio de especulación interpretativa: la *lamngen* puede ver lo que hay «detrás» de la tetera, pero el archivo no puede acceder a aquello.

El archivo no puede acceder a ese registro de la inclinación y, por ende, la comunidad observante tampoco. Valdría preguntarse también quién es aquella comunidad observante o quiénes pueden acceder a ella. Hay algo en lo no dicho que me parece una provocación que quizás para la historigrafía sea incómoda o poco «disciplinar». ¿Cuál es el adelante y atrás?, o, dicho de modo más elegante: ¿cuál es su reverso al que no podemos acceder «objetivamente»?

Esta es quizás la posibilidad que instituye nuestra *lamngen*, no solo instalar un posible sujeto histórico borroneado atendiendo a su historicidad, sino que constituir un vínculo inclinado con su imagen, no para rastrear los pedazos de un pasado, sino para pensar en un vector distinto, que nos lleve a pensar tanto en el estatuto político de su imagen, pero también para abrir otras posibilidades políticas para incluir una perspectiva no-humana. (Catrileo+Carrión, 2017, p.217)

En aquella fotografía contemplo que se hace visible el nudo de la colonialidad del género y del espíritu. Hay una síntesis en la escena. Esto se transformó en una pregunta abierta: buscar en otros archivos fotográficos si sucedía algo similar, en cómo se encuadraban los cuerpos y sus relaciones. Ese será el filtro en el que situaré mi reflexión, entendida como un acercamiento «indisciplinado», pues considero mi aproximación a estos archivos una provocación política para realizar un ejercicio de pensamiento, es decir de *rakizum*, que permita abrir algunas preguntas a discutir, que pongan en tensión otros aspectos que se conectan con la historia y el contexto de estas fotografías.

La relación del archivo como testigo de estos complejos procesos de evangelización e intento de asimilación de las vidas mapuche en servicio del estado-nación chileno se manifiesta como una larga continuidad colonial que sigue vigente hasta el presente. Con esto no quiero referirme de manera esencialista hacia la labor de los y las misioneras, porque también en esos espacios de educación se generaron alianzas, redes de apoyo, encuentros entre la sociedad mapuche y la *winka*. ¿Qué implica pensar sobre las fotografías de aquel proceso de modernización? ¿Qué nos puede permitir comprender para nuestro presente?

El pensar sobre la imagen como un lugar de encuentro con la historia implicaría cruces que habilitan la incorporación de nuevos antecedentes y perspectivas para la comprensión de las complejas relaciones que se dieron, en su momento, entre estos dos mundos tan disímiles y heterogéneos, sobre todo porque compromete una modalidad narrativa propia de la mirada y una narrativa del habla y la escritura. En este caso el concepto de encuentro se utiliza para nombrar situaciones de combinaciones, asociaciones y cruces, ahora en vinculación de construcciones visuales y textuales de determinados eventos contados bajo diversas modalidades narrativas. (Alvarado, Helmke e Inostroza, 2019, p. 336)

Revisar estos archivos de las misiones en *Wallmapu* nos permite entender e imaginar cómo eran las vidas mapuche de aquella época. En el ojo que encuadra cada escena fotografiada hay una decisión, hay una pulsión de registrar estos procesos de modernización y progreso como prueba de una supuesta victoria del colonialismo. Se construye una narrativa que será útil para las misiones y para el estado-nación. En ellos hay implícitamente un contrato que va en función de adoctrinar a los hijos e hijas de mapuche, donde no solo se les evangelizará sino también se les enseñará a ser «útiles» para la patria. En las escuelas misionales comienzan a regularse las maneras de relacionarse: se les inculcarán valores *winka* que son parte de la arquitectura colonial. ¿Cuánto hay de la colonialidad del género y del espíritu infiltradas en estos archivos hasta el presente? ¿Cuál es el reverso del contrato colonial heterosexual?



Figura 2. Misionero junto a niño mapuche. Crédito: Archivo Capuchino de Altötting, Alemania.

Así como en la otra fotografía (Figura 1), en la Figura 2 podemos ver a un misionero sentado y, a su lado, un niño mapuche sosteniendo un libro. Vale preguntarse qué relación hay entre ambas fotografías. ¿Qué se nos repite como una continuidad? Dos figuras de misioneros que escenifican un rol de autoridad por sobre la mujer y el niño mapuche. En ambos casos hay un disciplinamiento de sus cuerpos en pro de ser civilizadxs y educadxs al servicio del estado-nación. Emerge de manera implícita un «deber ser» que irá regulando los roles de género; la escuela misional y el internado se vuelven instituciones que ponen un marco de referencia: civilizar al mapuche para convertirlo en chileno.

La evangelización trajo consigo la alfabetización, los pactos y parlamentos entre autoridades mapuche y eclesiásticas *winka*. En muchas fotografías que datan de este periodo, veremos esta continuidad de cuerpos de niñas y niños mapuche orientados a un horizonte civilizatorio, donde ellas serían las madres de los futuros hijos de la patria. La escuela, la catequesis, los oficios que aprenderán, y una eterna lista que da cuenta de un sistema que entronca la colonialidad del género y del espíritu se nos hace presente. Esa es su arquitectura que miro con atención e intento desestabilizar, tornarla *epupillan*.



Figura 3. Sala de clases en escuela misional. Al fondo se ve bandera chilena. Crédito: Archivo Capuchino de Altötting, Alemania.



Figura 4. Machi Nahuel, reconocido machi de la zona de Panguipulli. Crédito: Archivo Universidad de la Frontera, Fondo Capuchino, Chile.

¿Cómo desviar la mirada? ¿Cómo encontrar un modo de leer la historia para poder invocar todas las experiencias y conocimientos de nuestros ancestros *machi weye*? Si no tenemos imágenes ni testimonios de personas no heterosexuales, ¿cómo es posible que nuestras prácticas todavía sigan vigentes? Quizás es una pregunta injusta para la sensibilidad de la época, quizás es también una pregunta incómoda para el presente; pero hacernos estas interrogaciones nos permite abrir nuevas posibilidades que han quedado fuera del archivo, que incluso lo exceden porque son prácticas micropolíticas que tienen otros modos de relación. En la Figura 4 se ve un *machi* vestido con

makuñ (manta) y *küpan* (vestido), similar a cómo se describe en *Cautiverio Feliz* a un *machi weye* vestido con una «mantichuela». Alrededor del encuadre hay un fondo negro del que se destacan algunas frases: «*Machi Nahuel*, mago indio, machi famoso». Se encuentra posando sin mirar fijo a la cámara, un gesto nuevamente cabizbajo se percibe en el retrato. ¿Acaso habrá sido un *machi weye*? O, ¿qué habrá sabido al respecto? Preguntas que jamás podrán responderse, pero que al menos incitan mi imaginación.

Este ejercicio de especulación en torno a la fotografía me hace imaginar cómo las prácticas de *machi weye* fueron también transformándose, quedando en el plano de la no representación. No obstante, esa aparente borradura en los archivos tiene también una potencia política que me parece sumamente radical: prácticas que supieron adaptarse y no ser capturadas por las reglas del internado, como arquitectura colonial del género y del espíritu. Una especie de silencio estratégico que pudo trascender la imposición de la evangelización.

El currículo de estudio que ofrece la escuela de modo formal y explícito se complementó con el currículo que ofrece el internado: apicultura, huerto escolar, herrería, zapatería, horticultura, costura y bordado, economía doméstica, diferenciando claramente los roles de género, generándose en consecuencia, el disciplinamiento de los cuerpos y almas mapuches. (Mansilla, Huaiquián y Pozo, 2018, p21)

Este disciplinamiento de las infancias mapuche trajo consigo que también las prácticas de *machi weye* se convirtieran en «un tema del que no se habla» o que «no es relevante». Esto ha perdurado y se ha enraizado en algunos discursos que niegan nuestro lugar político, espiritual e histórico dentro de nuestra misma memoria mapuche. Pero también quiero invocar a esas infancias desobedientes que supieron desviarse de la disciplina, para abrir otros modos de construirnos una memoria *epupillan*. Somos nosotrxs quienes tenemos que reunirnos a imaginar colectivamente, a comprender cuánto del daño se nos ha heredado en una memoria que transita entre las antiguas prácticas de *machi weye* y las posibilidades de imaginación política para el presente. Los «giros *epupillan*» son preguntas abiertas a ensayar otros modos de relación que pueda incluso descentrar la noción de humanidad.

¿Por qué no hemos sido inscritxs en la Historia oficial ni en la «Historia Secreta Mapuche»? Porque estas van en el tiempo de la producción y reproducción de la vida humana como un modelo que no se ha cuestionado el entronque heteropatriarcal. Ese es nuestro *fücha newen* (gran fortaleza): epistemologías otras que vienen a disputar creativamente otras dimensiones a considerar para el movimiento político mapuche que apuesta por la autodeterminación. Pero una que considere nuestras preguntas para imaginar y proponer otros modos que van más allá de la representación y el reconocimiento, más allá del olvido. Imagino a los «giros *epupillan*» como un gesto utópico cosmoléctico, que busca

un diálogo con las memorias de nuestrxs ancestrxs *machi weye*, que han sabido infiltrarse en nuestro presente, en nosotrxs quienes abrazamos las experiencias *epupillan* y que buscamos desenmascarnos de las identidades LGBTIQ+. Hemos perdido visibilidad política, es cierto, pero hemos sobrevivido al olvido. Si no tenemos imágenes ni representación, no hay una identidad que pueda encuadrar las experiencias *epupillan*. Pero valdría preguntarse ¿por qué persistir y visibilizar una memoria *epupillan*? Para abrir camino a otrxs que puedan habitar esta crítica a la colonialidad del género y del espíritu.

Del archivo a la acción: prácticas *epupillan* como preguntas abiertas hacia la autodeterminación

Por último, quisiera comentar dos acciones que junto a Manuel Carrión-Lira hemos desarrollado y que tienen estrecho vínculo con esta reflexión sobre nuestras memorias *epupillan*. La primera de ellas corresponde a las fotografías (Figura 5 y Figura 6), que fueron realizadas en Icalma, territorio *Pewenche* ubicado en la cordillera de los Andes durante febrero del 2019. Allí tuvimos la oportunidad de participar de una residencia y circuito de arte Éntun Fey Azkin, curada por Gonzalo Castro-Colimil, donde compartimos con Patricia Pichun y Lorenza Aillapan, otras artistas mapuche. Recorrimos el territorio rodeado de montañas, volcanes, lagos, bosques y varias comunidades que se encontraban en procesos de recuperación territorial. En esa oportunidad nos vinculamos con la familia Catrileo, que nos recibió y nos llevó hasta su refugio ubicado en medio de un milenario bosque de *pewen*. Allí desarrollamos algunas acciones que nos interesaba experimentar colectivamente, enfocándonos en la idea de cómo borrar nuestra humanidad en medio de tanto *itrofilmongen* (biodiversidad), de trazar una relación entre los espíritus antiguos de aquellos árboles y nuestras memorias *epupillan*. Lorenza Aillapan nos enseñó un antiguo *ül* (canto) sobre el amor más allá de la muerte, un canto que celebraba la unión de seres más allá de la idea romántica heterosexual.

Lo que hicimos como acción fue desvestirnos por completo. Lorenza me enseñó a usar un *küpan*, porque sentía empatía con nuestras experiencias *epupillan*. Me fue cubriendo con el textil de igual modo que ella vestía el suyo, comenzamos a caminar en silencio contemplando los árboles moverse al ritmo del tiempo vegetal. Esta acción fue un momento de *inarumen* (introspección profunda) que nos hizo sentir acogidxs y aceptadxs por todas las formas de vida que estábamos presentes en ese momento. Lorenza hizo su canto del *mafün*, y nos contó historias sobre otrxs *epupillan* que ella conoció. Invocamos como acto de memoria a todxs nuestrxs ancestrxs que quisiesen acompañarnos en ese instante, así comenzamos a caminar vestidos como *lamngen*. Fuimos difuminando los contornos de un «deber ser» mapuche que nos dice lo que es hombre y mujer, para dejarnos conlover

sensiblemente con experimentar un acto de sanación *epupillan*. Nos diluimos para devenir otras materias no humanas que nos permitieran desperar nuestras memorias, o nos motivaran a crearlas, dado tan abismal silencio histórico. Es inevitable no pensar en la fotografía donde se retrata al *machi* Nahuel, quien también vestía *küpan*, como un archivo que nos interpeló, nos abrió preguntas, nos motivó a seguir también nuestras intuiciones para pasar del archivo a la acción.

Figura 5. Fotografía de la serie *Inhumanidades*, Icalma, Pewenmapu, 2019. Acción ejecutada junto a Lorenza Aillapan en el marco de *Entün Fey Azkin* curada por Gonzalo Castro-Colimil. Fotografía por Manuel Carrión, archivo Comunidad Catrileo+Carrión.





Figura 6. Fotografía de la serie *Inhumanidades*, Icalma, Pewenmapu, 2019. Acción ejecutada junto a Lorentza Aillapan en el marco de *Entün Fey Azkin* curada por Gonzalo Castro-Colimil. Fotografía por Patricia Pichun, archivo Comunidad Catrileo+Carrión.

Manuel en esa oportunidad también realizó una acción junto a Lorentza Aillapan y yo. Patricia Pichun es artista y fotógrafa, por lo que en medio de un ambiente de complicidad y confianza capturó en estas fotografías análogas algunos momentos de nuestra acción. Manuel, al pasar por un árbol de *pewen*, nos manifestó que deseaba borrarse con los líquenes que colgaban de las ramas de aquel antiguo árbol. De esta manera hicimos un *mafün* entre Manuel, el árbol, los líquenes, Lorentza y yo. No era una celebración de matrimonio entendida desde el amor romántico monógamo, ni desde una idea de familia heteronormada. Más bien estas acciones son gestos poéticos, exploraciones de reactivación de memorias, de empatía no humana, orgías de relaciones, activación de nuestra intuición como seres *epupillan*. En ese momento éramos una constelación, una puesta en relación que miraba críticamente nuestros límites como seres humanos. Esos *poñpoñmamüll* (líquenes) son medicina, es decir, sirven para regenerar los tejidos. Cuando nos enteramos de esto nuestra acción tomó mayor sentido: hay cosas que son liminales al archivo, hay experiencias que han logrado descentrar un marco de representación. Estas fotografías (Figura 5 y Figura 6) fueron tomadas con rollos vencidos, por lo



Figura 7. Detalle rostro de Manuel Carrión en Chicanx Park, San Diego, California. Fotografías cortesía de Alejandra Sone, 2020.



Figura 8. Retrato Antonio Catrileo en Chicanx Park, San Diego, California. Fotografías cortesía de Alejandra Sone, 2020.



Figura 9. Registro acción *choyke purrun* en Chicanx Park, San Diego, California. Fotografías cortesía de Alejandra Sone, 2020.

Figura 10. Registro acción *choyke purrun* en Chicanx Park, San Diego, California. Fotografías cortesía de Alejandra Sone, 2020.



que al momento de revelarlas también aparecían otros factores no humanos que componen estas fotos. ¿Serán acaso estas fotos parte de un archivo *epupillan* en construcción?

Una segunda acción en la que abordamos estas preguntas e inquietudes la realizamos junto a Manuel en julio del 2020, en medio de la pandemia por Covid-19 y en otro territorio al que hemos migrado. Nos situamos en San Diego, ciudad ubicada en la frontera entre Estados Unidos y México, y que ocupa territorio Kumeyaay no cedido. Al estar lejos de nuestra comunidad, hemos tenido que replantearnos los modos de vincularnos como seres *epupillan*. Por eso, realizamos esta acción en Chicanx Park, un parque que está debajo de una autopista y que ha sido un espacio donde lxs chicanxs, diásporas latinas e indígenas se reúnen y realizan distintas actividades. En esta oportunidad nuestra acción consistió en hacer un *choyke purrun*, es decir, un baile de avestruz en el que fuimos explorando los límites de nuestros cuerpos danzando, cuerpos que se acercaban y distanciaban para componer una coreografía (Figura 10).

Esta acción fue documentada por la fotógrafa chileno-japonesa Alejandra Sone, que reside en Los Ángeles, con quien entablamos una sincera conversación sobre el ser *champurria*, entendiendo este como un mestizaje crítico que no pretende borrar nuestras memorias ni indigeneidades. No obstante, estas preguntas se tornan más complejas al momento de ya no solo ser mapuche y *epupillan*, sino también migrantes. En esta ocasión nuestra acción era en un contexto urbano, donde el ruido de los autos sobre nuestras cabezas nos recordaba que estábamos en una especie de no lugar que las comunidades chicanxs, latinxs e indígenas se han tomado como parte de un proceso de recuperación territorial. En ese contexto decidimos hacer este *choyke purrun*, en el que danzamos para celebrar nuestros desvíos, nuestra potencia de la no reproducción.

Nos parece importante continuar ensayando estas acciones de visibilización *epupillan*, invitar a otrxs a que también se reúnan en múltiples espacios donde podamos propiciar un cariñoso debate, donde podamos construir memorias que nos permitan ir superando los prejuicios y falta de información sobre nuestras experiencias que se desbordan de lo binario. No entendemos *epupillan* como una identidad, sino como una pregunta abierta y necesaria para replantearnos un porvenir mapuche que nos brinde otras posibilidades de amar, de experimentar el deseo, de hacer lazos más allá de la idea de familia heterosexual.



Figura 11. Registro acción *choyke purrun* en Chicanx Park, San Diego, California. Fotografías cortesía de Alejandra Sone, 2020.

NOTA: Quiero agradecer profundamente a Alejandra Sone por comprender los complejos caminos que tiene nuestro específico lugar de enunciación *epu-pillan*. Es la primera vez que nos dejamos retratar por una persona no mapuche, porque en su ojo también habitan preguntas sobre su mestizaje crítico como fotógrafa chileno-japonesa. Hemos decidido arrojarnos a su lente porque nos parece necesario ir visibilizando poco a poco que existimos todavía más allá del genocidio hacia nuestrxs ancestrxs *machi weye*. [post\(s\)](#)

Referencias

Augusta, F. J. de.

(1916). *Diccionario Araucano-Español y Español-Araucano*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.

Alvarado, A., Helmke, I., e Inostroza, X.

(2019). De la mirada, la escritura y el habla. Un ejemplo de acercamiento interdisciplinario a diversas modalidades narrativas de las Misiones Capuchinas (italianas) de la Prefectura Apostólica de La Araucanía (1848-1901). *Revista Chilena de Antropología* 40: 333-368. <https://doi.org/10.5354/0719-1472.2019.55860>

Catrileo, A.

(2019). *Awkan epupillan mew. Dos espíritus en divergencia*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.

Catrileo+Carrión.

(2016). La mirada cabizbaja: una escena de la violencia geológico-política en Neltume. En *Violencia política y de género en Latinoamérica: representaciones críticas desde el arte y la fotografía*. Ediciones Atlas.

Flores, J., y Azócar, A.

(2017). *Evangelizar, civilizar y chilenizar a los mapuche. Fotografías de la acción de los misioneros capuchinos en La Araucanía*. España, Chile: Editorial Universidad de Sevilla, Ediciones Universidad de La Frontera.

Mansilla, J., Huaiquián, A., y Pozo, G.

(2018). Infancia mapuche encerrada: internados de las escuelas-misiones en la Araucanía, Chile (1900-1935). *Revista Brasileira de Educação* 23.

Millalén, J., Marimán, P., Caniuqueo, S., y Levil, R.

(2006). *Escucha Winka. Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Chile: LOM Ediciones.

COMUNIDAD CATRILEO+ CARRION: PRÁCTICA ARTÍSTICA Y REGENERACION POLÍTICA EPUPILLAN EN WALLMAPU

Manuel Carrión-Lira

Manuel Carrión-Lira, estudiante de Doctorado en el Departamento de Literatura, Universidad de California San Diego. Comunidad Catrileo+Carrión y miembro del Global Center for the Advanced Studies Latinoamérica. Correo electrónico: macarrio@ucsd.edu

- Magíster en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericanos, IDEA Universidad de Santiago de Chile

Resumen

A través de una reflexión sobre el lugar de enunciación colectivo *epupillan*, quiero pensar nuestro trabajo con otras comunidades como un espacio de regeneración política indígena que circula a pesar de la coerción estatal e institucional. Para esto, muestro procedimientos y procesos artísticos colaborativos que se toman de una perspectiva indígena y no heterosexual para articular espacios de parentesco con otras comunidades. El *poyewün nūtramkan* (conversaciones afectivas) y el *trafkin kimün witrál* (intercambio de conocimientos de saber textil mapuche) emergen como procedimientos en el encuentro con dos comunidades específicas: la Mesa de la Mujer Rural de Toltén y la Comunidad de Tejedoras de Neltume. En este texto quiero volver transparentes ciertas dimensiones ocultas o poco visibles de nuestra forma de trabajo *epupillan*, que se levanta como tal sin recurrir a las estrategias moderno/coloniales de identidad, representación y exotización étnica como sutura de la efectividad político-artística.

Palabras clave: epupillan, mapuche, indígena, comunidad no-heterosexual, práctica artística

Fecha de envío: 29/06/2020

Fecha de aceptación: 27/08/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.1857](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.1857)

Cómo citar: Carrión-Lira, M. (2020). Comunidad Catrileo+Carrión: práctica artística y regeneración política epupillan en Wallmapu. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 76-109). Quito: USFQ PRESS.



Abstract

Through a reflection on the place of collective *epupillan* enunciation, I want to think of our work with other communities as a space for indigenous political regeneration that circulates despite state and institutional coercion. For this, I show collaborative artistic procedures and processes that are taken from an indigenous and non-heterosexual perspective to articulate spaces of kinship with other communities. The *poyewün nütramkan* (affective conversations) and the *trafkin kimün wital* (Mapuche textile knowledge exchange) arise as procedures in the encounter with two specific communities: la Mesa de la Mujer Rural de Toltén and la Comunidad de Tejedoras de Neltume. In order to accomplish this I will to make transparent certain hidden or little visible dimensions of our *epupillan* way of working, which emerges as such without resorting to modern / colonial strategies of ethnic identity, representation and exoticization as a suture for political-artistic effectiveness.

Keywords: epupillan, mapuche, indigeneity, non-heterosexual community, artistic practice

Soy parte de la Comunidad Catrileo+Carrión, un *lof epupillan* dedicado a la creación e investigación compuesto por Constanza Catrileo Araya, Alejandro Carrión Lira, Malkü Catrileo Araya y Antonio Catrileo Araya¹. Antonio y yo somos compañeros afectivos y espirituales, Alejandro es mi hermano. Constanza y Malkü son hermanxs de Antonio. Desde 2015, hemos trabajado en diversidad de proyectos involucrando diferentes medios y metodologías de trabajo como el video-ensayo, la edición y publicación de libros, la creación de piezas sonoras, el tejido tradicional mapuche —*witral*—, así como exhibiciones de arte contemporáneo y de archivo. Hemos dedicado nuestro trabajo colectivo a escribir, ensayar y componer estímulos sensibles mediante la epistemología mapuche, en relación con los desafíos que los feminismos contemporáneos e históricos nos plantean, con particular interés en los debates de la literatura anticolonial y teoría decolonial, los estudios indígenas y los nuevos materialismos en sus críticas al antropocentrismo entendido como heterocentrismo/ androcentrismo de nuestras sociedades occidentalizadas.

Hemos posicionado así nuestra perspectiva no-heterosexual e indígena como un punto de vista crítico, pero también como un proceso abierto al aprendizaje y experimentación, ya que la palabra *epupillan* es un conocimiento ancestral recuperado por el trabajo de Antonio Catrileo. La experiencia *epupillan* puede ser traducida de manera similar a la convención norteamericana *two-spirit*, pero manteniendo una irreductibilidad propia de la realidad particular mapuche-williche. Antonio Catrileo en su libro *Awkan Epupillan Mew* recupera las palabras de Willy Morales —*epupillan williche* sobreviviente de la crisis del VIH/ SIDA de los años 90 en Chile. Nos dice:

epu significa dos, y *pillan* es nuestro espíritu. Somos personas con dos espíritus, esto es complicado de explicar porque si te digo esto te armas una idea muy occidental, nosotrxs no solo tenemos espíritus femeninos y/o masculinos, sino transitamos en eso, *epu* es un dos abierto a otras cosas (Catrileo, 2019, p.95)

Esto no implica que nuestro trabajo es “sobre” los sujetos *epupillan*, tematizándonos de manera representacional. En cambio, entendemos nuestra existencia modulada bajo lo *epupillan* como una manera de asumir nuestra indigeneidad y nuestra no-heterosexualidad como puntos de inflexión para nuestro quehacer. Nuestra sensibilidad se ha construido a través de procesos históricos acumulativos de violencia colonial, patriarcal y heterosexista, debido a la violencia vivida a nivel macro y *micropolítico* en la actualidad. Esta potencialidad resuena con la idea de *la facultad* de Gloria Anzaldúa (1987):

1 Constanza Catrileo Araya es periodista y comunicadora social, tejedora y cofundadora del colectivo *Jóvenes Indígenas Valparaíso* y el programa de radio *Wente winkul mew* (La Cima del Cerro), el primer programa indígena transmitido en radio FM en Villa Alemana, Región de Valparaíso, Chile. Se puede escuchar en <https://www.radioenfasis.cl/2019/08/14/wente-winkul-mew/>. Alejandro Carrión Lira es artista, tejedor e investigador en el *Global Center for Advanced Studies*. Malkü Catrileo Araya es artista escénica, bailarina y tejedora. Antonio Catrileo Araya escritor, profesor y tejedor.

Aquellxs que son expulsadx de la tribu por ser diferentes se vuelven más sensibilizados (cuando no brutalizadas). Aquellxs que no se sienten física ni psicológicamente a salvo en el mundo son aptxs para desarrollar este sentido [*la facultad*]. Aquellxs que son lxs más atacadx lo poseen de manera más potente —las mujeres, lxs homosexuales de todas las razas, lxs de piel oscura, lxs paria, lxs perseguidxs, lxs marginalizadx, lxs extranjerxs. (p.90)

Siguiendo la cita de Anzaldúa, podemos decir que *la facultad* es una sensibilidad que se ubica en la experiencia del rechazo, de la violencia vivida por la expulsión o duda de pertenencia a la comunidad. Es algo que se construye para sobrevivir en la frontera, entendiendo estos límites no sólo en términos abstractos materializados en mapas geográficos. La zona fronteriza es una realidad concreta ubicada geopolíticamente en el cuerpo y en el territorio, pero en una relación desigual con la hegemonía política, espiritual y ontológica occidental. *La facultad* estaría particularmente animada por comunidades marcadas por clase, género, sexo, color, lengua y cualquier otro componente que negativamente confirma la supremacía blanca, o entendida en contexto mapuche como la supremacía *winka*. No puedo dejar de pensar en las palabras de la *machi* Adriana Paredes Pinda (2019) reflexionando sobre la condición de *parriache*, en un diálogo con la potencia *epupillan* propuesta por Antonio Catrileo:

así nos hallamos los “parriache”, los que no somos paradigma de raza, los que no somos prototipos de purismos ni esencialismos intocados por la historia y el colonialismo, los que nos reconocemos awinkaos, colonizados y colonizadas, esas que vivimos con pelearle al desprecio como arte y convertirlo en tejido, ¿de esas maternidades somos nosotras?, de esos “trazos” mancos mudos balbuceantes renacientes somos...buscando siempre buscando un territorio donde asentar nuestra locura, el desvarío poético y político de nuestra transgresión , porque como dicen las papay [mujeres mayores]: “—los champurria, esos son lo peor, agua con harina, ni una cosa ni la otra...”. (p.11)

Nuestro lugar de enunciación se nutre de este intercambio cariñoso, y de la apertura de un espacio autónomo de reconocimiento de un sentido comunitario que se constituye más allá o a pesar del lazo sanguíneo. Si lxs parriache nos encontramos de alguna manera articuladx, es debido a la decisión de tejernos —mediante relaciones y vínculos reales— un espacio de autodeterminación tanto político, así como ético-espiritual. David Añiñir propone el sujeto político *mapurbe* mediante su poética *punk*, como una alternativa para sintetizar la experiencia específica de la diáspora mapuche en Santiago, mostrándonos la transformación de una particular indigeneidad mapuche metropolitana pero periférica. *Mapurbe* construye su lugar de enunciación en la contradicción campo (lugar donde la pertenencia a la comunidad está dada) versus ciudad (donde la pertenencia es siempre puesta en duda) y abre

un espacio para habitar la ciudad indígena. Desde otro lado, sumándose a esta potencia, lo *epupillan* hará énfasis no solo en una transgresión en torno a la sexualidad y el género, sino que epistemológicamente socavará la propia idea de la dualidad como único principio rector de todo el orden del *itrofil-mongen* (biodiversidad). *Epupillan* vuelve posible pensar la indigeneidad fuera del parentesco heterocéntrico basado en la reproducción biológica como fundamento. *Epupillan* es *mapurbe* desviado del régimen heterosexual y también antropocéntrico, que mira la ciudad como una temporalidad particular y fugaz de la edad geológica de la *mapu* o tierra. Se trata de lxs parriache mirándonos en los márgenes del reconocimiento, articulándonos casi *imperceptibles*, en el límite de la representación; obteniendo —junto a la duda y expulsión descritas por Anzaldúa— un punto de vista que puede ser definido como un privilegio afectivo y epistémico: nuestro acceso a otro tiempo nos permite construir comunidad de otro modo.

Epupillan es entonces una apertura a la empatía y sensibilidad radical. Se trata de un horizonte ético de consideración que nos mantiene alerta a la violencia que podemos reproducir incluso inconscientemente. Pero *epupillan* no es una categoría totalizadora ni estable. Antonio explica la perspectiva *epupillan* como un bosque de árboles nativos lleno de distintos colores verdes donde “la identidad es más bien una ilusión de verde, es la totalización y síntesis de un color: un desierto verde, un monocultivo de categorías estables, seriales y seriadas” e insiste que “*epupillan* es más bien la niebla que vuelve difusos los contornos de la representación” (2019, p.108).

Epupillan no es una identidad, y sus prácticas son no representacionales, en cambio hace referencia a un amplio espectro de experiencias vinculadas a la historia de la autodeterminación de personas indígenas no heterosexuales en contexto mapuche. No se trata de una categoría construida para la *reificación* de una idea discreta de identidad étnica particular, sino más bien se trata de una marca doblemente desviada: hace visible la mancha del *indio*, así como el desvío sexual en un juego de duplicidad *champurria*:

La potencia del cruce *champurria* nos presenta la mixtura, las porosidades que también nos constituyen y tensionan, excede lo mapuche y pone en tensión el término mestizo utilizado por los Estados-nación decimonónicos para neutralizar la presencia indígena frente a la conformación de identidades nacionales, el cruce *champurria*, por lo tanto, es una mirada crítica al mestizaje, acusa su blanqueamiento como parte de una continuidad colonial. (Catrileo, 2019, p. 22)

Desde este cruce es que el trabajo de nuestra comunidad entiende la indigeneidad, como una posición política que busca desestabilizar el orden de la nación en tanto opera como un proceso que busca cuestionar los límites de la autodeterminación política, sexual, afectiva, espiritual y, como veremos más

adelante, también territorial. La duplicidad *champurria* será el procedimiento *epupillan* que nos permitirá entender el *witral* –telar mapuche– como un espacio de comunicación y regeneración pues no solo es una técnica, sino un conocimiento que nos pone en relación con la vida no-humana del territorio y con los vínculos visibles e invisibles que tejen la comunidad.

Este breve recorrido conceptual/biográfico de nuestra comunidad me permite mostrar el propio lugar de enunciación colectivo para ser más preciso respecto a mi propio lugar individual de enunciación como hablante, como quien entrega el testimonio de algo sucedido mediante la escritura en español, apoyado en las producciones y procesos artísticos que acontecieron en estas experiencias. Es inevitable aquí sopesar el estatuto que el testimonio ha tenido en la lucha por la justicia y la memoria, pero también la violencia sufrida por los indígenas, y cómo estos testimonios han permitido el desarrollo y levantamiento de naciones y pueblos oprimidos en resistencia en toda Abya Yala. En ese sentido, este relato quiere honrar esos testimonios trazando una distancia clara con esta importante y crucial escritura, pero, sin embargo, vinculado a esta tradición, pues se trata de experiencias de vida y territorios que han sufrido violencias similares. El relato que emerge en mi texto buscará remover y resituar jerarquías epistémicas para quien lea, pero también es una manera de honrar y compartir el trabajo comunitario que hemos desarrollado junto con otras personas, en particular junto con otras tejedoras.

Como comunidad nos hemos planteado, desde nuestros primeros procesos, la necesidad de escribir y reflexionar conceptualmente sobre nuestro quehacer. Esto es debido tanto a razones político-disciplinares, como una respuesta a la jerarquía curadorx-artista presente muchas veces en el campo de las artes visuales, como también a razones epistemológicas e historiográficas que habitan en la etnografía y ciencias sociales modernas. Se trata de disciplinas que han sido responsables de establecer los parámetros de reconocimiento sobre nuestras comunidades indígenas mediante el archivo, el museo y la escuela en los Estados-nación. Si bien nuestro trabajo necesita de los vínculos con otras comunidades y personas para existir como tal, creemos importante entender la escritura como un espacio de disputa, acción y despliegue político-conceptual; y en ese sentido mi lugar de enunciación individual está atado inevitablemente a esta ética colectiva.

Ser una comunidad compuesta por personas indígenas no-heterosexuales nos posiciona problemáticamente frente a las comunidades con las que hemos establecido relaciones recíprocas, ya que ambas comunidades —la Mesa de la Mujer Rural de Toltén y la Comunidad de Tejedoras de Neltume—están localizadas en *Wallmapu*, territorio indígena Mapuche, donde el cristianismo y su moral han calado hondo no solo en el territorio, sino que habitan en la mente y en la espiritualidad, regulando la vida y específicamente regulando la sexualidad y

reproducción de la población indígena desde tiempos coloniales². Así como la vida en comunidad enseña a estar atentxs a nuestro posicionamiento colectivo, también la teoría/práctica decolonial y anticolonial, los estudios indígenas y los feminismos han reflexionado largamente sobre la necesidad de localizar nuestros propios cuerpos en estructuras sociales de poder para así poder entender la historicidad de los privilegios que llevamos con nosotrxs, para entender cómo esto impacta y estructura los lugares de enunciación, colaboración y disenso. Y es desde ahí que entablamos comunicación respetuosa con comunidades desde un sentido de ubicación empático: no podemos condicionar nuestra relación con estas comunidades desde nuestra experiencia como única realidad posible; tenemos que desplegarlos en un ritmo que se condice con la velocidad del intercambio afectivo que requiere la confianza.

Esta idea sobre la localización de la enunciación, como pregunta no sólo epistemológica, sino que incluso ontológica, la formula claramente Adrienne Rich (1994) en *Politics of Location*, cuando se pregunta sobre el sujeto de enunciación del feminismo: "Who is we?" (p. 231), ¿quién es nosotrxs? Estas líneas, entonces, están escritas a través de mi voz que, a su vez, es parte de una trama cacofónica comunitaria de voces que emerge en las referencias, pero también como parte de la estructura interna de mi reflexión. Particularmente esto se materializa en el estilo de este escrito, pues a veces hay un *yo*, que es más o menos claro, y otras veces hay un *nosotrxs*, ya que las superposiciones del trabajo colectivo borran el sentido de propiedad individual.

A través del *witral* hemos podido experimentar en nosotrxs mismxs una dimensión creativa y política al conectarnos con un conocimiento mapuche ancestral, reunirnos a tejer ha permitido que nuestra comunidad también se teja aún más apretadamente. En esta técnica hay una forma de entender relaciones y vinculaciones que no solo estructuran metáforas para la vida social humana, sino que entregan reales directrices concretas para comprender las relaciones entre la vida humana y no humana: cooperación, ritmo, relaciones no-binarias, formas de escritura y estéticas territoriales. No es entonces casualidad que el *witral* —la actividad de tejer en comunidad— sea la que nuestra práctica artística elige como medio y formato de comunicación con otras comunidades. Se trata de dos experiencias particulares que han sido fundamentales para la sistematización y articulación de nuestra práctica artística colaborativa como comunidad. Ambas experiencias están conectadas por procedimientos particulares que

2 La historia de la evangelización cristiana en la frontera sur de Chile puede rastrearse en los textos misioneros de los jesuitas Diego Rosales, Luis de Valdivia y Alonso de Ovalle. La "guerra defensiva" fue el cambio que los jesuitas trajeron a la política fronteriza al sur del río Bío Bío. Cambiar los "servicios personales" (servidumbre) por una paz traída a través de la evangelización y estrategias como los dones, la observación cercana y la conversión del líder por el bautismo. Aunque los jesuitas fueron expulsados del territorio hispanoamericano en 1767 (incluido Chile), fueron la primera orden en escribir y crear conceptos previos sobre el pueblo mapuche. Ideas que misiones como Capuchinas y Recolectas en el siglo XIX aún se reproducirán a través de la escolarización y la evangelización.

encontramos o construimos en el contacto y comunicación con otras comunidades, donde una cierta normatividad mapuche emerge para establecer los parámetros de relacionamiento, articulando espacios de autonomía relativa, ya sea al interior o en relación con espacios institucionales.

Para esto se vuelve necesario compartir algunas especificidades en torno a los territorios y las experiencias donde dispusimos nuestras ideas y prácticas, donde, además de una serie de actividades de creación colaborativas, realizamos dos publicaciones autoeditadas: en Nueva Toltén la publicación *Yikalay Pu Zomo Lafkenmapu*³ (2018) con la Mesa de la Mujer Rural de Toltén y en Neltume la publicación *Poyewün Witral: Bitácora de la Comunidad de Tejedoras de Neltume* (2019) con la Comunidad de Tejedoras de Neltume y el Centro Cultural Museo y Memoria de Neltume. Ambas publicaciones establecen dispositivos de archivo de procesos liminales, como sería el registro de un habitar en comunidad. Pero estas publicaciones renuncian a la pretensión totalizante de una *fiebre de archivo* productiva, sino más bien la publicación es entendida como dispositivo testimonial local, que, además, desde su estatuto de “libro” posee una historia cultural asociada a la *ciudad letrada*, por ende, es también una llave de entrada al reino escritural como un espacio de disputa y visibilidad política para las comunidades de mujeres, indígenas y no-indígenas. Asimismo, el tratamiento de las imágenes en las publicaciones busca desdramatizar los paisajes mediante una atención a los detalles y las escenas de comunidad. La escala de grises permite poner énfasis en el relato y en las relaciones de las fotografías, más que en sus paisajes y recursos turísticos o ambientales⁴.

Junto con Constanza y Antonio vivimos en cada uno de estos territorios por periodos de tres meses consecutivos, con el apoyo constante de Malkü y Alejandro a distancia. Ambas instancias se trataron de proyectos albergados bajo el programa de Residencias de Arte Colaborativo liderado por la artista e investigadora Jo Muñoz, quien ha establecido un parámetro de colaboración con el aparato público que ha permitido no solo fuente laboral para trabajadores del arte, sino que además desdibujando el asistencialismo con el que se opera sobre los lugares que poseen menos infraestructura cultural (desde una mirada estatal, por supuesto).

El programa de Residencias Red Cultura, que financia este tipo de proyectos de Residencias de Arte Colaborativo mediante fondos concursables, depende en última instancia del Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio de Chile. Si bien puede resultar algo anecdótico, resulta políticamente muy rele-

3 Yikalay pu Zomo Lafkenmapu se traduce como “mujeres sin miedo de la zona costera”.

4 Para esta ocasión he decidido mostrar imágenes del proceso de ambas residencias en su formato original, es decir a color, pues se trata de un espacio de circulación para estas imágenes donde la relación con el texto crítico es inmediata.

vante asumir una posición frente a la realidad de estar trabajando desde una epistemología mapuche, al interior de un programa que cumple pautas estatales. Esto es problemático si pensamos particularmente cómo el Estado chileno ha optado, en su versión neoliberal, combinar el asedio, asesinato y represión policial de las comunidades indígenas en resistencia junto a la estrategia de integración multicultural. Y, como bien señala Fernando Pairican (2018), resulta relevante al considerar que “las políticas multiculturales en América Latina parten de una realidad: la pobreza del mundo indígena. Situada en esa realidad material, la población indígena no ha tenido más recurso para evitar la extrema pobreza que comercializar su identidad” (p.174). Nuestra práctica va siempre atenta de no reproducir la violencia. Siempre existe este peligro al usar la identidad como la sutura cómoda y efectista del reconocimiento indígena en tanto soberanía cultural, más no territorial. La identidad como tautológica y funcional al mercado obtiene un espacio de maniobra que podríamos caracterizar como político pues lo ha ganado al costo de *mostrarse*, al costo de —en muchas ocasiones— reinscribir el dolor de un pueblo en una superficie semiótica despolitizada.

Mediante la metáfora o la parodia identitaria, se desvía la atención del problema, que tiene que ver con la materialización de un régimen neoliberal, patriarcal, heterocéntrico, y racista, fundado en el despojo territorial, en la esclavitud de comunidades indígenas y negras. Debido a esto, nuestra ética de trabajo con comunidades, y en específico cuando se encuentra financiada por el Estado de Chile, consiste en la no-representación, en huir de la identidad como garantía, evitando levantar todo tipo de pulsión o deseo por la incorporación de lo exótico, pues no queremos volver a experimentar ni en nosotrxs ni en nadie la mirada del zoológico humano, de la expropiación de la experiencia y tampoco de la circulación de imágenes que nutran el archivo moderno/colonial de la nación.

Se trata del rechazo de una lógica de reconocimiento estatal, para ubicarse en la negativa a la asimilación o colaboración colectiva con un régimen de inteligibilidad regulado por un aparato neoliberal multicultural. Evitar el despojo de las historias, cuidar nuestra manera de editar y construir en conjunto el relato, así como también respetar el deseo de mostrar sus rostros cuando lo querían, consisten en nuestra ética de trabajo que se basa en la autodeterminación, en tanto disponemos de un *newen epupillan*, una energía afectiva disponible y puesta en común para permitir la emergencia de procesos que apoyen la autodeterminación de otras comunidades y personas. Se trata de una negociación tensa pero efectiva, que nos permitió apoyar procesos políticos concretos en cada territorio, al costo de practicar una ética de la opacidad burocrática, donde solo hicimos reconocible para el Estado lo que las comunidades deseaban estratégicamente mostrar. Esto lo aprendimos de Blanca, Nancy y Marta, mujeres mapuche-lafkenche di-

rectoras de la Mesa de la Mujer Rural de Toltén en 2017, cuando nos explicaron cómo ellas han logrado, mediante proyectos de este estilo, reforzar la autonomía frente a sus esposos y familias, así como acceder a mejores condiciones que permitieron levantar comunidades rurales con más fuerza. Esto lo han logrado manteniendo su autonomía colectiva, resistiendo los lenguajes del emprendimiento y resistiendo el asedio occidentalizador de los formularios y cifras que exige este tipo de trabajo. Se trata de una cierta *colonialidad* que habita y se reproduce a través de estas prácticas estatales y que, sin duda, también están entrelazadas problemáticamente con nuestras experiencias de residencia. Sin embargo, esta fuerza no es totalizadora a pesar de estructurar el Estado-nación. Es ubicua y está presente en todas las prácticas que, de alguna manera, se vinculan a una institución pública o privada; ya sea en arte y cultura como en otros ámbitos. Hacernos conscientes de esta dificultad permite mirarnos a nosotrxs mismxs y nuestro lugar en la trama moderno/colonial productiva del Estado.

Para desenredar esto, decido usar el término *colonialidad* y no colonialismo, pues necesito un concepto que me ayude a delinear no solo el pasado donde se ubica el origen del despojo territorial indígena, sino que, más importante aún, se trata de lograr describir precisamente las continuidades y reformas del colonialismo como una modalidad aún presente tanto en la epistemología (cómo ordenamos el conocimiento y cómo accedemos a las formas de conocer) como en la ontología (cómo somos y pensamos las formas de ser) que ordena nuestro presente neoliberal. Esta relación de larga duración, que transforma todo en medida que también se transforma a sí misma, define los términos políticos de la resistencia anticolonial, ya que se trata de un asunto de cómo habitar la opacidad de la representación histórica que implica el hecho de ser colonizadx: siempre leídos desde la ética de la *blanquitud*. Frantz Fanon (1967) es claro al respecto:

El colono hace la historia y es consciente de que la hace. Y porque está constantemente refiriéndose a la historia de su madre patria, este claramente indica que él mismo es la extensión de esa madre patria. Entonces la historia que escribe no es la historia del país que saquea sino la historia de su propia nación con respecto a todo lo que ella misma escasea, viola y hambrea. (p.40)

En este sentido es que las diversas escrituras de la red modernidad/ colonialidad/ decolonialidad han mostrado como el colonialismo se refiere a un periodo histórico particular del comienzo del control imperial de Europa central, mediante el control del territorio, las personas, los recursos, pero también de la imposición policial de una moral específica, alterando los términos de relaciones específicas entre comunidades humanas y no humanas. La descolonización se refiere a las muchas rebeliones a lo largo del mundo donde colectivos y comunidades diversas luchan contra el control colonial mediante

la idea de nación, exigiendo y practicando el control territorial mediante la liberación del Estado. La *colonialidad* se refiere a un entendimiento más profundo de los lazos coloniales/imperiales que no solo son jurídico-económicos en un sentido puramente territorial, y más distintivamente se trata de un asunto epistemológico: la *colonialidad del saber*. Comprobable mediante la experiencia de residir en instituciones disciplinarias como el museo, el archivo, y la escuela donde “mediante un enfoque en teorías retóricas y prácticas de composición de escritura enraizadas en un concepto ilustrado de la tradición grecorromana, la disciplina participa no solo de una ocupación física en territorio indígena sino también de un colonialismo intelectual” (Driskill, 2015, pp. 57-58). Estamos hablando no solo de una dimensión donde la *colonialidad del saber* nos remite al aspecto cultural normativo y sociopolítico, sino que es un asunto también epistemológico, inclusive mental y psíquico.

Nosotrxs perdimos la lengua, el *mapuzungun*, así como las otras lenguas de este territorio. Nuestras epistemologías todavía se nos muestran como diabólicas o más recientemente como irracionales o, peor aún, habitando la figura terrorista, por poner en peligro/evidencia la frágil idea de nación chilena como unitaria y totalizante. En este sentido es que la idea de *colonialidad* también habilita la posibilidad de la *decolonialidad*, que consiste en la comprensión crítica del estatuto continuo y siempre cambiante de la estructura colonial del poder⁵. Así podemos mirar cómo la *colonialidad del saber* está tan profundamente enraizada en nuestras prácticas políticas que no podemos imaginarnos un mundo sin Estado y sin representación. Este es el tipo de provocación que pensadorxs como Walter Mignolo y Catherine Walsh (2018), Nelson Maldonado Torres (2016) han elaborado. Este no es el lugar para profundizar en este debate, pero localiza epistemológicamente una mirada sobre la *decolonialidad*. Sin embargo, y un tanto en contraposición a la idea más bien abstracta de la *colonialidad del saber*, nuestro punto de vista político considerará, siguiendo a Tuck y Yang (2012), que “la descolonización no es una metáfora” (3), pues se trata del despojo de la tierra, el genocidio y la esclavitud como experiencias irreducibles. Aquí, siguiendo a lxs autorxs, la metaforización arriesga la sustitución y vaciamiento de una herida colonial mediante la fuga de una moral liberal que buscará el componente simbólico, representacional, cultural y dócil de la *decolonialidad*, obliterando su aspecto político central: la violencia del despojo. Si bien no consideramos prudente volver al pasado, sí reconocemos que la aceptación del despojo material y territorial establece una perturbación no solo en términos de recursos y de reparación, sino que esta perspectiva apunta precisamente a desarticular la idea de propiedad y frontera, por lo que la “devolución” territorial tendría

5 Descrita por Walter Mignolo (2018) así como otrxs pensadorxs decoloniales como CMP (*colonial matrix of power*), la que se encuentra basada en la diferencia colonial/imperial que constituye jerarquías ontológicas a través de una racionalidad patriarcal, sexista, heterocéntrica, racista y etnocéntrica.

sentido en tanto devolverlas implica que no sean de nadie, anulando su posición económica al convertirla en un común donde la soberanía indígena articula este espacio.

De esta manera, la fría y húmeda primavera que vivimos el 2017 en Nueva Toltén nos enseñó cómo el rechazo a cualquier tipo de apoyo estatal —como postura crítica radical “adecuada” — proviene de una conciencia liberal que se piensa a sí misma como inmaculada, fuera de las lógicas coloniales y neoliberales del Estado de Chile. Lo que aprendimos de nuestras *lamngen lafkenche* es que la articulación concreta de espacios de autonomía política relativa que se construyen en tensión con el Estado permite la existencia de ciertas condiciones de producción y reproducción de las prácticas y saberes indígenas, que, en estos contextos específicos, permite la proliferación y articulación política real de una comunidad.

Así, la conciencia liberal inmaculada que se entiende por fuera de estas relaciones es posible solo en tanto esa conciencia le pertenece a un sujeto que se imagina a sí mismo desentendido de relaciones coloniales de opresión, como si la historia no le afectara, es decir, un sujeto trascendente y ahistórico. Esa posición será precisamente la del *winka* —colono o mestizo blanco—, quien no puede ver más que cooptación y apropiación en una trama de relaciones donde participa el Estado, a pesar de que, como muchas comunidades nos han demostrado, no es la única dimensión sensible que acontece para lxs involucradxs en esos complejos procesos. La moral liberal colonial nos podría acusar de colaboradores del Estado, sin embargo, nos preguntamos por la posición de esa interpelación, ¿acaso existe un espacio que pueda desentenderse de la ubicuidad de la *colonialidad* en Abya Yala? ¿Cuál es la ansiedad *blanca* que hace que personas no indígenas cuestionen nuestro trabajo al interior de nuestras comunidades? ¿Cuáles son los privilegios territoriales, identitarios y económicos que vuelve invisible una posición crítica como esta?

Entendemos así el espacio de estas residencias como un espacio apto para el trabajo imperceptible, donde los flujos afectivos y creativos más potentes son improductivos y quedan resguardados en nuestras memorias en el formato de la oralidad, opacos a lxs aparatos de verificación estatal y opacos también a la mirada *winka* o colona que no será capaz de percibir las dimensiones políticas mapuche articuladas mediante nuestro trabajo. A pesar del Estado, a pesar la policía y la historia del arte occidentalizado de Chile y Abya Yala, disfrutamos y amamos nuestro trabajo.

Es útil en este momento establecer una descripción histórica del sur de Chile, zona donde se encuentran los dos territorios donde habitamos: ambos lugares hasta el siglo XIX eran reconocidos como territorio mapuche *Wall-*

mapu, que, además, posee nombres para los distintos lugares: *Lafkenmapu* (territorio costero), *Pewenmapu* (territorio de las montañas), *Willimapu* (territorio del sur), *Pikunmapu* (territorio del norte), *Nagmapu* (territorio de las planicies), *Puelmapu* (territorio del este) y *Wentemapu* (territorio de los valles). Se trata de una historia de despojo, primero por los conquistadores que avanzaron hasta el río Bío Bío, donde encontraron una fuerte resistencia mapuche —frontera también establecida con el imperio Inca previo a la llegada de los españoles. Los primeros jesuitas y franciscanos que llegaron a comienzos del siglo XVII intentaron evangelizar al sur de la frontera con pocos resultados, mediante el planteamiento estratégico de la *guerra defensiva*. Será finalmente en 1866 cuando el Estado de Chile, ya libre de la imposición colonial/imperial de la corona española, decide violar los acuerdos con el pueblo mapuche, cruzando la frontera usando la fuerza militar: proceso conocido y documentado como la Pacificación de la Araucanía (1861-1883) (Figura 1). Junto a la construcción del ferrocarril durante el siglo XIX en Chile, las misiones establecieron escuelas, secuestrando niños, alterando las relaciones de parentesco y las lógicas de comunidad. El Estado avanza así sin piedad: hambreado, asesinando y robando. El Estado moderno de Chile no puede ser concebido sin la obliteración y abuso contra estxs otrxs⁶; especialmente no puede existir Estado de Chile sin la usurpación de territorios, los mismos que hoy son usados para monocultivo de exportación o para otro tipo de extractivismo transnacional y financiero. Podemos ver luego de la independencia de Chile (1810), que, aunque el colonialismo español se ha ido de Chile como fuerza institucional interna, la *colonialidad del saber* está asentada fuertemente en la idea nacional de un criollismo o mestizaje como blanqueamiento (por tanto, intentando borrar la mancha del *indio*) haciendo directa alusión a la *colonialidad del ser* entendida como clausura total al acceso del *ser* para aquellxs no-europexs, así como y mediante un proceso de producción de un tipo de subjetividad capaz de existir únicamente en una ontología social capitalista. Es con esta sedimentación histórica de impunidad y dolor, y ahora renovadas como políticas de asistencialismo identitario que, de alguna manera, siguen perpetuando la dependencia. Es en este contexto que las comunidades indígenas en Chile viven sus memorias y sus vidas cotidianas, y es en este proceso crítico que nuestro trabajo político y artístico comunitario se sitúa para interpelar al mundo indígena y no indígena.

6 Es importante señalar que además de lxs mapuche, existen otros ocho pueblos indígenas reconocidos por el Estado de Chile en el *C169 - Indigenous and Tribal Peoples Convention*, 1989 (N° 169). Si bien cada uno de estos pueblos posee diversas historias y relatos que construyen su autodeterminación indígena, todas comparten una relación que de alguna manera ha sido mediada a través de la violencia y el despojo sistemático sufrido por comunidades indígenas a manos de los conquistadores y de los criollos blancos.

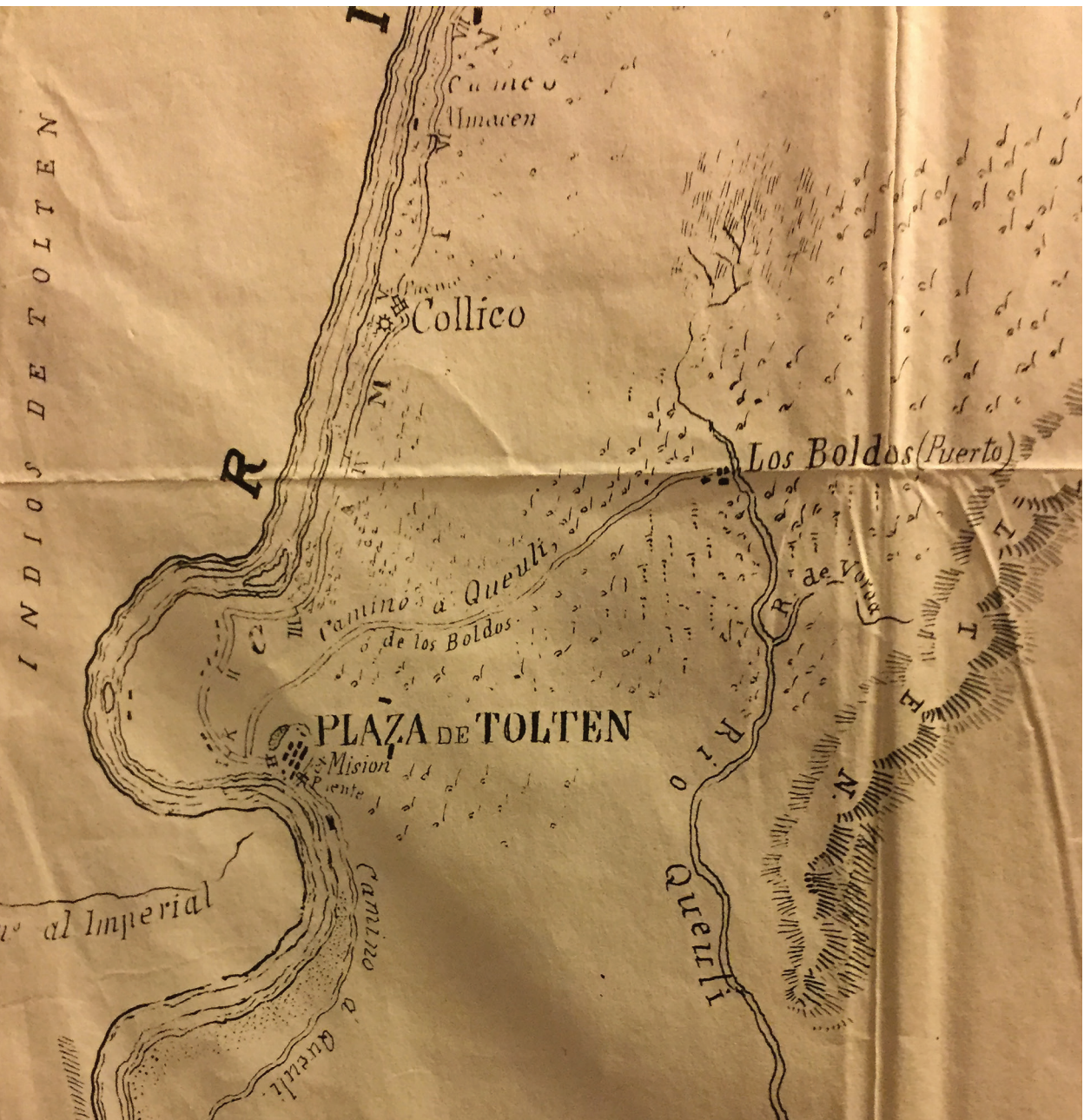


Figura 1. Detalle de "Plano de línea de fortificación sobre el Toltén" (1870), Biblioteca Nacional de Santiago de Chile. Fotografía: Manuel Carrión, 2017.

Nueva Toltén está ubicado en territorio *Lafkenche*, pueblo donde vivimos entre septiembre de 2017 y enero 2018, relacionándonos mediante un trabajo íntimo y cercano con diez⁷ de las más de cuarenta mujeres campesinas y mapuche-lafkenche que conforman la Mesa de la Mujer Rural de Toltén (2018):

Somos mujeres campesinas que nos reconocemos con una sensibilidad indígena más allá de nuestro origen, dado que la mesa la conforman integrantes mapuche y no mapuche de distintas localidades de la comuna de Toltén. Nos interesa mantener entre nosotras una comunidad basada en el buen vivir y la no competencia. Vivimos en diferentes sectores rurales, en su gran mayoría somos jefas de hogar que trabajan en sus huertas y cultivos orgánicos, rescatando y protegiendo semillas, especies endémicas y recuperando preparaciones culinarias mapuche-lafkenche. (p.103)

Constanza Catrileo (2018) explica, en esta misma publicación, como dentro “de los principios económicos que tiene la Mesa existen la red de solidaridad y la soberanía alimentaria” (p.15), pues se trata de un espacio de independencia que tomó 10 años en establecerse ya que

durante los primeros tres años, el camino fue bastante difícil, debido a que ciertas autoridades de la época veían como un peligro la organización de estas mujeres, les boicotearon muchas reuniones y encuentros, algunos maridos les prohibían juntarse con las mujeres de aquella organización, pues era mal visto por los ojos de una sociedad machista y patriarcal que las mujeres salieran de sus casas en búsqueda de un quehacer y realización personal. (p. 15)

Nueva Toltén fue reconstruida luego de que el maremoto y terremoto de 1960 destruyera por completo la *vieja* Toltén (ubicada más cerca del mar en la desembocadura del río Toltén). Esta ciudad se encuentra cerca del mismo río, pero en un sector geográficamente más seguro, río que, además, fue límite que dividía territorio de Chile y territorio indígena mapuche, *Wallmapu*. El antropólogo Julio Pinto Rodríguez (1988) explica:

La Araucanía era también un espacio fronterizo por el oriente y el sur. ...Tal como ocurría en el Bío Bío, el contacto de estos pueblos traspasaba la cordillera o el río Toltén, considerados los límites naturales de la región, ejerciendo su influencia en toda el área, que se convertía, así en el gran espacio fronterizo. ... Hasta hoy, cuando se habla de frontera en Chile se privilegia o, sencillamente, se

7 Recordamos con mucho cariño todo el *kimün* (conocimiento), la confianza y las enseñanzas políticas de las integrantes de la Mesa y con especial cariños a quienes compartieron su tiempo y relatos con nosotrxs: Nancy Bornard Millahual, Gloria Landeros Caniuqueo, Ana Díaz Escalona, Janette Antillanca Painequir, Blanca González Valdebenito, Hortensia Lemul Jaramillo, Marta Alarcón Antillanca, Gloria Antillanca Sáez, Guillermina Mellado Curimán, Guiselle Bustos González.

asocia la idea a la relación existente entre los indios de los llanos y los españoles instalados al norte del Bío Bío. Si hemos definido los espacios fronterizos como zonas de contacto entre sociedades de desiguales desarrollos, habría pues, necesidad de insistir en que *toda la Araucanía es prácticamente un espacio de esta naturaleza*. (p.22)

Quisiera rescatar la idea de espacio fronterizo en un sentido amplio, para comprender cómo la frontera ejerce su condición hacia el total del territorio de *Wallmapu*, como constante amenaza de despojo. Por otro lado, el conflicto y encuentro de estos espacios fronterizos consta no de sociedades en etapas diferentes de desarrollo, sino me atrevería a decir que se trata de racionalidades distintas que negocian de manera desigual.

En Nueva Toltén (Figura 2), en una primera visita en julio de 2017, conocimos a Blanca, Marta y Nancy, las líderes de la Mesa de la Mujer Rural de Toltén (Figura 3). Nos presentamos a nosotrxs mismxs y al programa nacional que financiaba el proyecto, inmediatamente se interesaron en colaborar con nosotrxs ya que nos propusieron que necesitaban volantes, postales y material de *marketing* para los productos y preparaciones que comercializaban. En esta primera reunión nos dimos cuenta de que, de alguna manera u otra, había una familiaridad para ellas con el tipo de trabajo financiado por el Estado. Explicamos que no era imposible lograr esos objetivos, ya que el programa buscaba crear una experiencia de arte colaborativo, no apoyar esfuerzos productivos específicos.

Figura 2. Desembocadura del río Queule, que va paralelo al río Toltén, *Wallmapu*. De fondo se aprecia la monoplantación de pino. Fotografía: Antonio Catrileo, 2017.





Figura 3. Integrantes de la Mesa de la Mujer Rural de Toltén juntos a su comunidad, frente al mercado *Yikalay pu Zomo Lafkenmapu*, Nueva Toltén, Wallmapu. Fotografía: Antonio Catrileo, 2017.

En una reunión siguiente propusieron una idea que nos hizo comprender que ellas manejaban mucho mejor las relaciones con el Estado: propusieron reunir las historias del territorio contadas por mujeres de la propia *Mesa* para que luego con eso hiciéramos algo que pudiera ser de difusión y apoyo organizacional para ellas. Querían compartir sus luchas por la independencia económica de sus esposos, la lucha por el reconocimiento del alcalde y las autoridades de la ciudad, y también necesitaban apoyo para pintar un galpón que otro programa estatal les entregó para su manejo como estación comercial (ubicado al frente del paradero de bus de Nueva Toltén). La claridad política de estas *lamgnen* para relacionarse con estos programas nos llenó de motivación, pues de alguna manera nos hicieron reflexionar sobre los límites de nuestro propio trabajo. Como expliqué previamente, se trata de un programa financiado por el Estado, pero que, sin embargo, no busca resultados sino procesos colaborativos. Esto se traduce en que los requerimientos para nosotrxs, trabajadorxs al interior de este programa, son de orden más bien cualitativos, y buscan articular relatos históricos, políticos, culturales y afectivos en territorios que carecen de esta narrativa o que buscan estratégicamente poner en valor alguna dimensión más o menos clara. De alguna manera, se trata de un proceso de valoración estético-ético que busca articular un tipo de referencia simbólica sobre ese territorio, lo que se puede traducir en estímulos, información, o comentarios más o menos relevantes sobre las comunidades que habitan estos territorios, en específico sus prácticas, sus necesidades y sus deseos. Así el trabajo desarrollado se vuelve político en un sentido también policial, pues los instrumentos de valoración de alguna manera buscan verificar y comprobar lo que hay.

Luego de esta reunión, junto a la Mesa de la Mujer Rural, acordamos trabajar juntxs. Propusimos juntarnos cada semana durante todo un día en el galpón administrado por ellas, para comenzar a compartir nuestros deseos y habilidades para ver qué podríamos lograr juntxs. Paralelo a estas reuniones semanales, visitamos a diez de las integrantes que quisieron ser grabadas en audio o video, donde cada una de ellas quiso compartir una historia o relato. Conversamos en extenso con cada una sobre sus relatos y sus vidas. Les propusimos en ese contexto el término *poyewün*, pensando en el cariño y amor para dar el tono del acercamiento al registro y la conversación entendida como *nüttram*. Así, reunión tras reunión, fuimos acordando y deliberando respecto a lo que íbamos a realizar, y el respeto por la palabra de quien habla estuvo siempre presente (Figura 4). Mediante nuestros *trawün* o reuniones, la confianza colectiva se fue asentando entre nosotrxs y la Mesa. Se trató de un proceso sostenido en el tiempo, en el que la reciprocidad de los gestos de atención y cariño van articulando un espacio donde comunicarnos y hacernos bien. Este procedimiento lo hemos llamado como *poyewün trawün*, que emerge como resultado de un proceso de experimentar la empatía compartida como un horizonte común de deseo asentado en la práctica entre nuestra Comunidad Catrileo+Carrión y la Mesa de la Mujer Rural de Toltén.

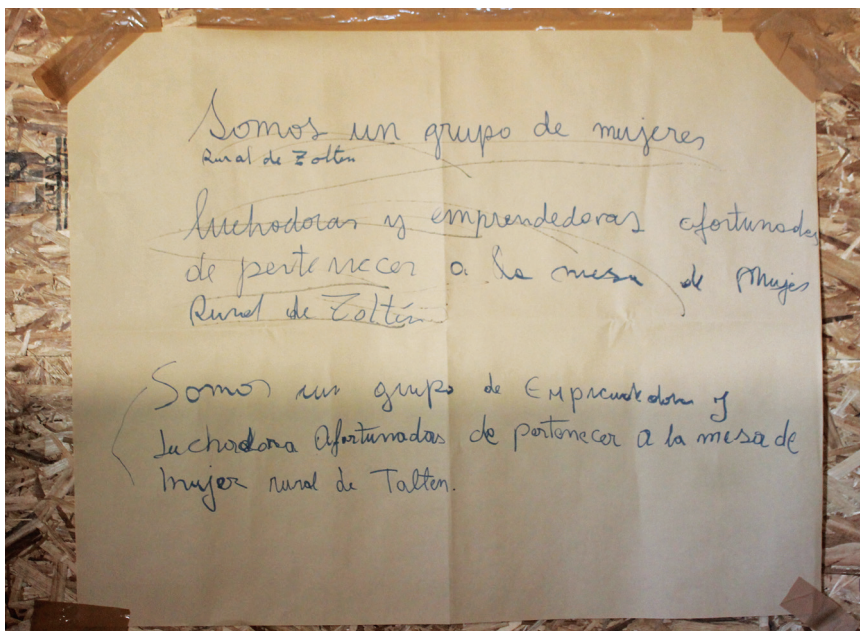


Figura 4. Papel escrito con borradores hechos por la Mesa, Nueva Toltén, Wallmapu. Fotografía: Antonio Catrileo, 2017.

Después de transcribir los relatos grabados, fuimos editándolos para compartirlos nuevamente con cada una hasta obtener su aprobación y encontrar un acuerdo sobre lo que querían transcrito. Durante este proceso, nuestras reuniones en el cobertizo comenzaron a convertirse en otra cosa: notaron nuestros atuendos tradicionales mapuche y comenzaron a preguntarnos sobre nuestras familias e historias. Pronto se enteraron de que Antonio y Constanza son tejedores tradicionales con mucha experiencia, *kimün* recuperado mediante *pewma* (sueños) y recuerdo de su abuela materna, práctica que más tarde se verá perfeccionada al participar ambxs en la *Escuela Textil Ad Llallin*, fundada por la artista textil mapuche Loreto Millalen. Este fue el momento de inflexión para nuestro proyecto: exigieron tejer con nosotrxs para recordar y también compartir lo que sus abuelas les enseñaron hace mucho tiempo sobre el *witral* mapuche (Figuras 5 y 6). Así surgió el procedimiento de *trafkin kimün witral*, como una conversación con ellas, no como un taller ofrecido *para o por* ellas. Fue un punto de convergencia para todxs nosotrxs: en esa práctica pudimos compartir pensamientos y recuerdos profundos y reconocer nuestra indigeneidad como un procedimiento, no como una identidad. Esto funcionó como un lugar donde todxs enseñaron algo sobre el tejido mapuche para que todxs pudieran aprender de otrxs algo que no sabían, se trataba de compartir sin sentido del dinero o el intercambio de valores. Sin estas instancias más o menos espontáneas de *trafkin kimün witral*, los relatos editados no habrían sido tan importantes y honestos como lo fueron. Historias llenas de violencia, despojo colonial e intimidad, pero también llenas de alegría, solidaridad, fuerza y resistencia.

Figura 5. Constanza Catrileo tejiendo junto a algunas integrantes de la Mesa, Nueva Toltén, *Wallmapu*. Fotografía: Manuel Carrión, 2017.





Figura 6. Detalle de tejido en *witral* de Jeannete Antillanca, Nueva Toltén, *Wallmapu*. Fotografía: Constanza Catrileo, 2017.

Lo que vivimos mediante el textil mapuche es similar a lo que el pensador *two-spirit* Qwo-Li Driskill (2015) entiende como *decolonial skillshares* al

referirse a las retóricas, pedagogías y prácticas radicales indígenas que nos piden continuar nuestras tradiciones retóricas (visuales, materiales, performativas, lingüísticas, etc.) como indígenas, para transformar memorias culturales para ambos indígenas y no-indígenas, y para crear espacios para todos para aprender y enseñar prácticas retóricas corporeizadas como tácticas de descolonización. (p.58)

Mientras estábamos editando la publicación, también diseñamos un mural para la entrada del galpón. Lo pintamos durante nuestro último mes de residencia en Nueva Toltén con el diseño del pintor local Luis Pérez en directa conversación con la Mesa. Como logro colectivo final, también reunimos el material de registro audiovisual digital y comenzamos a componer un video-ensayo basado en los principios de la Mesa que Blanca González, como presidenta en ese entonces, compartió con nosotrxs. Todos estos resultados nunca se habrían logrado sin la existencia de un espacio para el diálogo basado en la confianza y el cariño como fue el *poyewün trawün*; tampoco sin la experiencia de compartir historias íntimamente a través de una práctica mapuche como el tejido mediante el *trafkin kimün witral* (Figuras 7, 8, 9 y 10). Como dice Driskill, se trata de estrategias indígenas puestas en práctica que permiten materializar para tocar, escuchar y ver las retóricas olvidadas. Estos son recuerdos que han sido opacados por capas de sedimentación de una *colonialidad del saber* que se materializa en la memoria como olvido. La lana así conecta memorias de forma invisible pero tangible.

Mientras Toltén nace como borde colonial del poniente en 1886 junto a varios fuertes españoles que se establecieron cerca del pueblo, Neltume, por otro lado, fue poblado entre 1898 y 1944 mediante el trabajo y mano de obra que requería la actividad forestal de extracción de árboles nativos (particularmente el Raulí). Neltume se encuentra en las montañas, más al sur de Nueva Toltén, más cerca de la frontera con Argentina (*Puelmapu*), pero con una con-



Figura 7. Antonio Catrileo urdiendo telar junto a integrantes de la Comunidad de Tejedoras de Neltume, Puerto Fuy, *Wallmapu*. Fotografía: Manuel Carrión, 2018.



Figura 8. Detalle de ovilla de lana hilada a mano, Puerto Fuy, *Wallmapu*. Fotografía: Antonio Catrileo, 2018.



Figura 9. Lana cruda de oveja, Neltume, *Wallmapu*. Fotografía: Constanza Catrileo, 2018.

Figura 10 Telar en proceso que fue parte de “Poyewün witrál: telar de afectos colectivos”, Neltume, *Wallmapu*. Fotografía: Antonio Catrileo, 2018.



vulsa historia reciente de levantamiento socialista popular y colaboración indígena fuertemente reprimida durante la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet (1973-1989). Como hemos descrito en otro lado:

Neltume es una localidad ubicada en el sector cordillerano de la región de Valdivia (sur de Chile). En tanto territorio ancestral mapuche, desde la invasión de los conquistadores españoles se inicia en Neltume una historia de luchas y resistencias ante la colonización, el despojo identitario y el saqueo socioambiental. Posteriormente, el territorio es testigo de otro proceso histórico y social, que queda de manifiesto en las experiencias de organización obrera en el Complejo Forestal y Maderero Panguipulli (COFOMAP) durante el gobierno de Salvador Allende, así como también en la represión dictatorial a los protagonistas de dichas experiencias, en el intento por parte del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) de establecer una guerrilla en la zona para luchar contra la dictadura, y en los actuales conflictos relacionados con el giro turístico y los proyectos hidroeléctricos que afectan a diversas comunidades en el territorio.

Cabe recordar que el COFOMAP fue una de las más extensas áreas de propiedad social impulsadas por el gobierno de la Unidad Popular, en una de las zonas de mayor riqueza en bosques nativos del país. Durante la dictadura, Julio Ponce Le Rou –yerno de Pinochet– ejerció como presidente del COFOMAP hasta 1982, en 1988 la sociedad dejó de existir y todos los terrenos fueron privatizados en un proceso que concluyó en los primeros años de los gobiernos de la Concertación. (Catrileo+Carrión, 2019, p.86)

En Neltume vivimos entre octubre 2018 y enero 2019, trabajando de muy cerca con el equipo del Centro Cultural Museo y Memoria de Neltume y las dieciséis mujeres⁸ que fueron parte de la comunidad de tejedoras. Como es posible de ver, ambos territorios y comunidades comparten características similares: espacios colonizados testigos de diversas capas de violencia, donde grupos de mujeres se encuentran organizadas en diferentes niveles, temporalidades e intensidades de participación en torno a la problemática del trabajo y a su propia participación política, social o cultural dentro de sus comunidades. Se trata de territorios que, de alguna manera, se encuentran marcados por un proceso colonial de fronterización político cultural, pero también con un componente geográfico no-humano que, de alguna manera, les entrega un *borde*, ya sea por el Océano Pacífico o por la Cordillera de los Andes. Respecto a las diferencias tenemos por un lado que Nueva Toltén se encuentra empla-

8 Aún recordamos con mucho cariño y agradecimiento la generosidad y paciencia de las tejedoras de Neltume y Puerto Fuy: Irene Aguilera Patiño, Janette Burgos Sanhueza, Anita Durán Hidalgo, Carmen Herrera Parra, Gloria Herrera Parra, Myriam Herrera Parra, Nayaret Jaramillo Avilez, Carmen Llancapichun Eichele, Violeta Pacheco Roble, Eliana Rodríguez Fuentes, Isaura Sepúlveda Romero, Yaneth Silva Sandoval, Yanett Valenzuela Díaz, Marly Vilches Quilodrán y Gloria Zambrano Sepúlveda.



Figura 11. Comunidad Catrileo+Carrión y Comunidad de Tejedoras de Neltume trabajando en el Centro Cultural Museo y Memoria de Neltume en diversas etapas del tejido, Neltume, *Wallmapu*. Fotografía: Constanza Catrileo, 2018.

zada cerca de la costa, cerca del mar y del río Toltén y en 1960 fue azotado por la catástrofe del terremoto de Valdivia; fuerza no-humana que tuvo consecuencias a nivel territorial, geológico y ecológico; así como también consecuencias para el mundo indígena: el terremoto marca también un vuelco a las ceremonias mapuche como respuesta al llamado de la fuerza no-humana del movimiento telúrico. Por otro lado, Neltume se encuentra muy cerca de la Cordillera de los Andes rodeada de lagos y ríos en altura, y ha sido azotado por la catástrofe de la represión política y el terrorismo de estado (1973 y 1981 se destacan con particular dureza); fuerza humana que implica la catástrofe para la condición humana misma, pues se trata del exterminio genocida, que, de alguna manera, tiene habilitado un vínculo citacional político con las prácticas de exterminio colonial inauguradas mediante la conquista española, en su formato militar así como espiritual.

En Neltume la experiencia fue en más de alguna manera diferente. Cuando llegamos en octubre de 2018 para vivir allí, sabíamos que era un escenario diferente al de Nueva Toltén.⁹ Trabajamos dentro de un espacio institucional específico, no con una comunidad específica. Por lo tanto, nos embarcamos en el ambicioso deseo de intentar articular una comunidad temporal de tejedorxs mapuche. Esto significaba que, de cierto modo, el orden de los procedimientos descritos anteriormente tenía que cambiar. Más de veinte mujeres rurales, en su mayoría no-indígenas, respondieron al llamado y comenzaron a participar con nosotrxs (Figura 11).

⁹ Con el territorio de Neltume tenemos una trayectoria de más de 5 años de trabajo y apoyo a los procesos culturales y de autodeterminación política. Hemos desarrollado tres distintos proyectos de exhibición que son parte de una historia afectiva con las comunidades de Neltume y en específico con el cerro de aserrín naranjode árboles nativos que habita en el pueblo.

Comenzamos las primeras sesiones de *trafkin kimün witrál* compartiendo el conocimiento sobre cordones torcidos y trenzados, de a poco fuimos despertando la memoria de los dedos y cultivando la paciencia, la dedicación. Cada sesión antes de empezar realizábamos un círculo donde todxs se tomaban la palabra para expresar sus sentimientos y reflexiones, de esta manera fuimos haciendo significativo cada paso del *witrál* [telar]. Luego vinieron las sesiones de tejido: ahí compartimos el *kimün* sobre el urdido en ocho y circular, nos detuvimos a proyectar estos pasos en cómo se vinculan con nuestros mundos interiores, con nuestras vidas interconectadas por Neltume y el tejido. (...) El segundo momento que realizamos en conjunto lo llamamos *poyewün trawün*, que lo traducimos como “encuentros afectivos”, donde surgió la idea de hacer una pieza textil colectiva, en la que cada *ngerewirinkafe* aportó su tiempo, energía, su cariño para ir tramando todas nuestras experiencias en un solo *witrál*. (...) Sorteamos en este segundo momento otros desafíos y preguntas que comenzaron a aparecer entre todxs: ¿Qué queremos construir? ¿Para quién o quiénes tejemos? ¿Cómo nos organizamos? De modo que en cada encuentro afectivo fuimos ensayando formas de asociación y cooperativismo junto a procesos de experimentación textil que nos permitió conocer el proceso de la lana en su totalidad: lavado, secado, escarmenado, hilado, torcido y tejido. (Catrileo+Carrión, 2019, p. 8-10)

Aquí el desafío era diferente: no estaban acostumbradas a la asistencia estatal sino a una relación de trabajo con la industria turística privada de la zona. Esto consiste en talleres artesanales productivos administrados por la Fundación Huilo-Huilo, una reserva privada y complejo hotelero de lujo. Las mujeres pasan largas horas creando criaturas de lana que representan seres míticos europeos, como las hadas, y la Corporación decide el precio de venta, ofreciendo talleres para supervisar la producción, pero ni un solo material para la creación de estas. Esto nos empujó a prestar más atención a un sentido de pedagogía decolonial contra la pedagogía del productivismo y la explotación. Al respecto, Catherine Walsh, activista y pensadora decolonial, está de acuerdo con la urgencia ética de otro enfoque pedagógico:

En un mundo social todavía —y cada vez más— marcado por la violencia racia-
lizada y la hostilidad, las continuas luchas por legitimidad, afirmación, expec-
tativas éticas, re-existencia, libertad humana y visiones de la vida; la fuerza pe-
dagógica de la memoria colectiva y el conocimiento ancestral, entendido como
conocimiento y memoria del presente en relación continua con el futuro y el
pasado, se vuelven cada vez más relevantes. (Mignolo y Walsh, 2018, pp. 93-94)

Gracias a nuestra experiencia de residencia previa planteamos un llamado para atraer a lxs tejedorxs a comprometerse con nosotrxs de manera recí-
proca, no como un taller sino como un experimento de creación de una co-
munidad temporal de tejedorxs. El Centro Cultural nos facilitó un espacio

que ocupamos cada semana para comer, reír, hablar y tejer. Pronto nos dimos cuenta de que necesitábamos invertir las operaciones de nuestras *decolonial skillshares* y lo hicimos llamando a esta experiencia el "No-Taller". Presentamos en un principio el *trafkin kimün witrál* como un horizonte común de relación recíproca que establece las reglas y que tiene su historicidad atada a la Mesa de la Mujer Rural de Toltén. Así, una dinámica se estableció: compartimos nuestro conocimiento sobre *witrál* y compartimos nuestras historias a través del tejido logrando aprender por completo proceso de la creación de la lana de oveja. Cada reunión semanal lentamente abrió espacios para la reconexión entre mujeres, ya que todas ellas eran vecinas y participaban en organizaciones locales que a menudo antagonizaban. *Poyewün trawün* fue, en este sentido, una modalidad de conversación segura para compartir sentimientos e historias basadas en el *nütram*, donde el conflicto solo podía entrar para resolverse colectivamente. Decidimos abrir y cerrar *nütram* cada semana, donde todxs hablábamos y compartíamos los descubrimientos sobre el proceso del tejido.

Este procedimiento funcionó de dos maneras diferentes: como una forma de compartir en las reuniones semanales cómo nos sentimos, regenerando así el tejido de las relaciones sociales locales, y también, como un espacio para la participación política, ya que teníamos que tomar decisiones a cada momento, con respecto al trabajo colectivo y los roles asociados. Incluso si todo lo que hicimos fue hablar sobre el tejido, la escritura, los símbolos, los colores y la tensión de los hilos, comenzó a despertar la sensibilidad indígena y solidaria de la comunidad. Metafóricamente comenzaron a compartir sus luchas de la vida: tejer no es fácil, por lo que la frustración estaba presente y abrió otras narrativas personales sobre el dolor y vergüenza, violencia y despojo, tal como lo escuchamos en Nueva Toltén, asociadas a la pobreza, la experiencia de las mujeres rurales e indígenas y la violencia latente del territorio que habitan.

Luego del primer mes de conocernos y trabajar en conjunto, las tejedoras nos comunicaron que se reunieron y decidieron construir una pieza textil colectiva para el *Centro Cultural* porque percibían la ausencia de mujeres en las colecciones del espacio. Sintieron que solo podían ver la historia de los hombres: ya sean los socialistas, o los trabajadores de la madera, e incluso el mapuche o guerrillero. Ni una sola mujer en el archivo o colecciones del *Centro*. Nos dimos cuenta de dos cosas: se habían reunido sin nosotrxs y había ya una necesidad colectiva creciendo entre ellas, que surgió de su lugar específico de enunciación puestos en común mediante el textil. Apoyamos firmemente estas ideas y nuestra *lamngen* Constanza Catrileo tomó la iniciativa al proponer que también debiésemos documentar el proceso para que la gente pueda entender el significado de la pieza textil colectiva. Figuras 12 y 13).



Figura 12. Cortando el textil listo para instalar obra colectiva "Poyewün witrál: telar de afectos colectivos", Neltume, *Wallmapu*. Fotografía: Antonio Catrileo, 2018.

Figura 13. Directiva del Centro Cultural Museo y Memoria de Neltume junto a la Comunidad Catrileo+Carrión y la Comunidad de Tejedoras de Neltume. Neltume, *Wallmapu*. Fotografía: Antonio Catrileo, 2018.



Por lo tanto, nos volcamos una vez más en la producción editorial, pero esta vez como un libro de registro con las fotografías del proceso de la pieza textil que realizaríamos: desde la primera etapa de creación de la lana hasta la pieza terminada, así la publicación resultó también como un manual para crear y tejer lana.

Finalmente, Constanza se reunió con cada una de las participantes para grabar un *poyewün nūtramkam* o conversación cariñosa, que luego fue editada e instalada con la pieza tejida colectiva. Esta intervención se llamó *Poyewün Witral: Telar de Afectos Colectivos*. Una instalación de medios mixtos con lana, una publicación y los relatos de las tejedoras junto a un auricular individual. Este artefacto ahora forma parte de la colección permanente del Centro Cultural Museo y Memoria de Neltume. Aquí no vemos los rostros de la comunidad, nuevamente no hay representación indígena evidente, tampoco temáticas exóticas, sino hilos de afectos y voces que evidencian un procedimiento pensado para compartir no solo historias de lucha y dolor, sino también de alegría y conexión. La pieza tejida enseña símbolos importantes para ellas: las estrellas, el lago Neltume, dos figuras de mujer y los árboles de Raulí, los mismos árboles que ahora están pulverizados en la colina de aserrín de la empresa forestal Neltume Carranco S.A., mismo aserrín que ha sido testigo de los procesos de represión política y terrorismo de estado en Neltume¹⁰ (Figura 14).



10 En los siguientes enlaces se puede encontrar una bitácora de las actividades (compuesta de textos, fotografías y videos), donde se muestra completamente el proceso de trabajo de las residencias realizadas en Nueva Tolstén: <https://bitacoraresidencias.cultura.gob.cl/memorias-lafkenche-imagenes-y-relatos-de-tolten/> y en Neltume: <https://bitacoraresidencias.cultura.gob.cl/otras-memorias-de-la-madera-en-neltume/>

Si hoy en día entendemos nuestra sensibilidad como *epupillan*, es también gracias a este proceso de aprendizaje con las tejedoras de Nueva Toltén y Neltume. En ambos territorios somos nosotrxs activando las relaciones entre comunidades, desplazando el cerco del reconocimiento para establecer un comentario crítico sobre el territorio, pero mediante el apoyo a las voces que son de ahí y que poseen ese vínculo amoroso y doloroso con ese territorio. Esto ha sido fundamental para comprender la potencia de nuestra manera de entender el trabajo artístico y nuestra vida como una potencia indígena desviada, crítica de nuestro entorno, pero, a la vez, afirmativa en tanto decidimos vivir nuestra utopía de comunidad en relación con otras comunidades —proceso recíproco que para nosotrxs plantea la posibilidad de otras formas de parentesco indígena.

La experiencia *epupillan* no es una identidad, sino un lugar de enunciación para un conjunto particular de enunciados, retóricas y prácticas indígenas decoloniales que buscan interrumpir la *colonialidad del saber*. Para lograr esto, rechazamos la representación, ubicando nuestras prácticas en las fronteras de la diferencia, sin plegarnos en su identidad. Los procedimientos que he descrito nacen en relación con las comunidades que habitan en la frontera territorial de *Wallmpau*, mostrando cómo se gasta la energía creativa en el proceso y no en el producto, en la dimensión del afecto en lugar del efecto. Si la descolonización requiere un cambio en los términos de la conversación, no solo sobre el contenido de la conversación, entonces no es suficiente presentar imágenes o describir discursos sin una práctica incorporada de la descolonización del saber.

El sistema capitalista instalado en los estados latinoamericanos y que hoy presenta su avanzada neoliberal de la mano del proyecto multicultural, tiene reservado un lugar para los indígenas: como imágenes de consumo, en campañas de apoyo a la diversidad cultural e incluso en la publicidad, pero también en la galería y el museo de arte, es decir, en espacios de valoración capital-colonial, que solo se interesan en tanto contenido simbólico-cultural indígena como recurso a ser extraído, para ser integrado al Estado. ¿Se trata de que hay que estar en todos lados manchando de *indio* cada espacio posible? ¿La invocación o presencia mapuche ya conlleva una sutura efectiva para la práctica política descolonizadora? ¿O será acaso que hay tecnologías disciplinares coloniales como el Museo, o espacios por excelencia neoliberales como la galería de arte, que aparecen como espacios irreduciblemente capitalistas-coloniales por tanto espacios imposibles de ser descolonizados, sin transformar su lógica entera? Descolonizar es, en primer lugar, un asunto territorial, ¿será posible llamar ya descolonizada a una práctica que se piensa para habitar el espacio de la galería de arte, espacio que además ha sido fundado mediante la acumulación de riqueza y territorio del sujeto criollo postcolonial, riqueza lograda mediante el despojo, la violencia y el genocidio específicamente de

los pueblos originarios? Siguiendo a Tuck & Yang (2012), estos serían más bien “movimientos para la inocencia colona” (p. 9) o inocencia “winka”: vender las imágenes de la indigeneidad a la sociedad *winka* o chilena contemporánea resulta en un gesto vacío de politicidad neoliberal, que solo busca complacer un apetito por lo exótico, o por la búsqueda de inocencia personal frente al hecho de la historia de las violencias colonial y de estado orquestada contra los pueblos indígenas, y que resulta condición de posibilidad de nuestras sociedades occidentalizadas latinoamericanas. Nuestra práctica por eso también debe hacerse cargo de la distribución y circulación mediante una política minoritaria basada en la reciprocidad. El componente político, en nuestro caso, será dado por el proceso, y las relaciones tejidas en este, y no por la indexación representacional y escópica de un espectáculo de signos étnicos.

Poyewün trawün, en este sentido, es un marco para la conversación íntima que establece un horizonte común de empatía: en Nueva Toltén surgió como una forma de conectar nuestra indigeneidad y compartirla para crear un vínculo de confianza y amor, permitiendo el proceso de tejido como una actividad de introspección indispensable para la construcción del relato propio que luego se incluyó, editado, en la publicación. En Neltume, este procedimiento funcionó como un marco normativo de descolonización para nuestras expresiones y decisiones colectivas que permitieron a las participantes elaborar su propio lugar de enunciación en medida que expresaron agencia colectiva frente a la borradura de las mujeres de la historia local.

Trafkin kimün wital nombra la experiencia de encuentro entre tejedoras de diversos territorios como forma de intercambiar historias y técnicas, pero principalmente en nuestro trabajo emerge como la práctica incorporada que tejió todas las experiencias en cada residencia con un hilo común de diálogo y apertura decolonial privilegiando una racionalidad ancestral y contemporánea como la mapuche. En Nueva Toltén, este procedimiento marcó los términos de la relación con la Mesa de la Mujer Rural de Toltén, cambiando nuestra posición de colaboradorxs por la de reconocernos mutuamente como dos comunidades parte de la misma nación mapuche. En Neltume, *trafkin kimün wital* organizó los principios del tiempo y la imaginación política, entregando a las participantes herramientas para volver a conectarse con la epistemología indígena mapuche. Logrando, de esta manera, revitalizar también las relaciones sociales al organizar la creatividad de manera autónoma, comunitaria y solidaria. Es decir, un modo muy diferente respecto a lo que ellas mismas contaron de su experiencia al interior del taller de producción de hadas de la fundación Cultural Huilo Huilo.

En ambas experiencias vemos cómo la práctica del tejido corporeizado requiere de un espacio específico: el galpón en Nueva Toltén y las salas del *Centro Cultural* en Neltume. Lugares que funcionan al modo de un territorio capaz

de amparar un conjunto de relaciones temporales diferentes. Hoy en día, estos espacios todavía están siendo utilizados por cada comunidad, respectivamente, lo que presenta un nivel de ocupación, que, si bien no podemos identificar como descolonización territorial, sí es un tipo de ocupación *obs-tinada*, un rehusarse a desaparecer o irse a otro lugar. Para Leanne Simpson Betasamosake (2017), teórica indígena Mississauga Nishnaabeg, el rechazo es un acto de supervivencia e interpretación política propia de los pueblos indígenas de toda América que cuestiona “formas de visibilidad en realidades coloniales que hacen a los indígenas vulnerables a la comodificación y el control” (p. 198). Es, en este sentido, que nuestro trabajo comunitario no busca el reconocimiento sino la relación, y opta por rechazar la construcción de la indigeneidad como una posición esencial y estable para el mercado cultural, artístico, literario y turístico. Asimismo, si bien entendemos que el trabajo artístico que realizamos no puede ponerse como objetivo la recuperación territorial que implica entender la descolonización fuera de la metáfora, hemos decidido hacer de nuestro trabajo artístico una plataforma política para apoyar procesos de ocupación espacial que denotan mediante el cuerpo y las prácticas asociadas con cierto conocimiento indígena, un tipo de rechazo de una racionalidad occidental y, por tanto, haciendo énfasis en la ocupación y, al mismo tiempo, señalando otro camino mediante la construcción de relaciones temporales bajo procedimientos como los descritos en este escrito.

La Mesa de la Mujer Rural de Toltén presentó la publicación *Yikalay pu Zomo Lafkenmapu* en una reunión pública, en la que el alcalde de la ciudad reconoció su trabajo, logrando un objetivo político que se excede del proceso artístico como tal, y la Comunidad de Tejedoras de Neltume dejó una marca permanente en la narrativa del museo local mediante la intervención textil sonora y la publicación *Poyewün Witral: Bitácora de las Tejedoras de Neltume* (2019), donde pudimos contar todo el proceso y compartir imágenes a modo de un relato de un encuentro entre comunidades.

Nuestra posición como tejedoras *epupillan* nos conecta con un saber indígena que abre una serie de posibles procedimientos que nos sirven para torcer la linealidad del olvido patriarcal/colonial, impugnando espacios de visibilidad y reconocimiento no signados únicamente bajo lo estatal o gubernamental; y abriendo espacios para la regeneración de nuestras comunidades en tanto establecemos un diálogo para construir en conjunto un porvenir, atentos a las comunidades humanas y no humanas imprescindibles para la política relacional indígena. Todo esto lo planteamos, evitando los procedimientos modernos/coloniales tanto de la representación como de las políticas de identidad, pues “la representación es un concepto crucial de la retórica de la modernidad: nos hace creer que existe un mundo que puede describirse independientemente de la enunciación que lo describe” (Mignolo y Walsh, 2018, pp.150-151). Nuestra enunciación entonces buscará interrumpir la epis-

temología colonial/moderna de la representación, buscará acortar ese espacio entre representación y enunciación, que, en el fondo, es la distancia ética entre teoría y praxis, para ver si las palabras mágicas (como diría Silvia Rivera Cusicanqui) que se invocan en las prácticas artísticas contemporáneas resisten un análisis que no sea solo el semiótico.

Hoy podemos comprender nuestro trabajo de Residencia de Arte Colaborativo con comunidades como procesos guiados por dos procedimientos que hemos recuperado y creado desde la epistemología mapuche: *trafkin kimün witrál* (intercambio de conocimientos del arte textil mapuche) y *poyewün nütramkan* o *poyewün trawün* (reuniones o conversaciones afectivas). Pero se trata de una epistemología mapuche que se deja afectar por una perspectiva *epupillan*, que, mediante el juego de duplicidad *champurria*, buscará deshacer los binarios para tejer puentes de comunicación desde una tercera orilla, no solo entre lo indígena y no-indígena, sino entre lo humano y no-humano, entre el pasado y el presente, entre el campo y la ciudad. Esta duplicidad múltiple tiene que ver con la recuperación de un tiempo improductivo (en términos de reproducción social) y de la liberación de un *lof newen* o energía de comunidad, ambos dispuestos para la utilización de un devenir de otra comunidad, con la que entramos en relación. Las dos experiencias mediante las cuales he reflexionado logran aislar metodológicamente nuestras prácticas situadas *epupillan* para que sean comprendidas desde un lugar distinto al de solo sus resultados más visibles.

Al poner en evidencia los procesos que construyen estos dos procedimientos queremos precisamente mostrar que, para nosotrxs lxs indígenas, la teoría está en nuestros relatos, en nuestros cuerpos y en nuestros territorios, y que nuestras ideas se han construido a partir de experiencias situadas, relaciones con personas específicas, lecturas de otras latitudes y, sobre todo, desdibujando el borde que se supone separa la vida en comunidad de la práctica artística. [post\(s\)](#)

Referencias

Anzaldúa, G.

(1987). *Borderlands/La Frontera, The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.

Catrileo, A.

(2019). *Awkan epupillan mew. Dos espíritus en divergencia*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.

Catrileo, C., Carrión, M. y Catrileo, A.

(2018). *Yikalay pu Zomo Lafken Mapu*. Autoeditado por la Comunidad Catrileo+Carrión en Nueva Toltén. Recuperado de https://issuu.com/catrileocarrion/docs/yikalay_pu_zomo_lafkenmapu

Catrileo, C., Carrión, M. y Catrileo, A.

(2019). *Poyewün Witrál: Bitácora de la Comunidad de Tejedoras de Neltume*. Autoeditado por la Comunidad Catrileo+Carrión en Neltume. Recuperado de https://issuu.com/catrileocarrion/docs/poyewun_witrál_para_issu

Comunidad Catrileo+Carrión.

(2016). *Neltume Señala el Camino*. Ediciones Londres 38, espacio de memorias.

Driskill, Q.

(2015). Decolonial Skillshares: Indigenous Rhetorics as Radical Practice. En L. King, R. Gubele y J. Anderson (Eds.), *Survivance, Sovereignty, and Story*. (pp. 57-78). Logan: Utah State University Press/University Press of Colorado.

Fanon, F.

(1967). *The Wretched of the Earth*. Harmondsworth: Penguin.

Mignolo, W. and Walsh, C.

(2018). *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*. Durham: Duke University Press.

Pairican, F.

(2018). Los gobiernos de la concertación y su política indígena: el multiculturalismo. *Revista Anales*, (15), 163-182. doi: 10.5354/0717-8883.2019.53366

Paredes Pinda, A.

(2019). Cheuntu Mogen Mo. En A. Catrileo, *Awkan epupillan mew. Dos espíritus en divergencia* (pp. 11-13) Santiago de Chile: Pehuén Editores.

Pinto Rodríguez, J., Casanova Guarda, H., Uribe Gutiérrez, S. y Matthei, M. (1988). *Misioneros en la Araucanía 1600-1900*. Temuco: Ediciones Universidad de la Frontera.

Rich, A.

(1994) Notes toward a Politics of Location. En *Blood, Bread and Poetry selected prose 1979-1985* (pp. 210-231). Nueva York: Norton.

Simpson, L.

(2017). *As we Have Always Done. Indigenous Freedom through Radical Resistance*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Tuck, E. & Yang, W.

(2012). Decolonization is not a metaphor. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 1(1), 1-44.

MÚSICA MESTIZA: UNA TOPOGRAFÍA DE HISTORIAS PARTICULARES DE ESCUCHA

Isadora Ponce

Isadora Ponce, analista cultural y artista conceptual. Se dedica a la conceptualización artística, la escritura afectiva y el análisis interdisciplinario desde las artes, en particular la música. Correo electrónico: isaponceb@gmail.com

- Master of Arts in Arts and Culture (Research), University of Amsterdam.
- Socióloga con mención en Ciencias Políticas, PUCE.
- Tecnóloga en música con especialidad en Piano, Conservatorio Superior de Música Jaime Manuel Mola.

Resumen

Este artículo explora cómo el sonido puede operar como modalidad de conocimiento (Ochoa Gautier, 2014; Feld, 2015), en particular, la experiencia auditiva de un tipo de mestizaje manifestado en dos compositores ecuatorianos contemporáneos: Daniel Mancero y Nicola Cruz. Por medio de una lectura afectiva de mi proceso de escucha (Kapchan, 2017) o lo que Christopher Small (1998) denomina *musicking* de dos álbumes: *Yangana* y *Prender el Alma*, propongo entender a la música como una topografía aural que da cuenta de una configuración particular del espacio. Un espacio sonoro que encierra ramificaciones políticas que develan relaciones coloniales de poder, a la par que abren nuevas posibilidades. Una suerte de lectura decolonial a la obra y al proceso de escucha como actos de inscripción afectiva (Deleuze y Guattari, 1987; Feld, 2015; Mignolo, 2014; Ochoa Gautier, 2014).

Palabras clave: mestizaje, teoría decolonial, acustemología, *assamblages*, paisaje sonoro

Abstract

This paper explores how sound operates as a modality of knowing (Ochoa Gautier, 2014; Feld, 2015), in particular, a *mestizo* aural experience of two contemporary Ecuadorian composers: Daniel Mancero and Nicola Cruz. Through an affective reading of my process of listening (Kapchan, 2017), or what Christopher Small (1998) denominates *musicking* (Small, 1998) of two albums: *Yangana* and *Prender el Alma*, I propose to understand music as an aural topography that discloses a particular configuration and understanding of the space, in which political ramifications emerge. Music as form of decolonial art that crystallizes colonial power relationships, at the same time that sketches new possibilities from diverse surfaces: a decolonial-ecological reading of the artwork and the listening process as acts of affective inscription (Deleuze & Guattari, 1987; Feld, 2015; Mignolo, 2014; Ochoa Gautier, 2014).

Keywords: *mestizaje*, decolonial theory, acustemology, *assamblages*, soundscape

Fecha de envío: 25/08/2020

Fecha de aceptación: 27/09/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.1944](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.1944)

Cómo citar: Ponce, I. (2020). Música mestiza: una topografía de historias particulares de escucha. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 110-129). Quito: USFQ PRESS.



Música mestiza: una topografía de historias particulares de escucha¹

Something in the world forces us to think. This something is an object not of recognition but of a fundamental encounter.

Gilles Deleuze

Mi encuentro con lo que denominaré un tipo de música mestiza —el objeto de mi reflexión— tiene una historia cronológica a pesar de que la temporalidad que produce no. La primera vez que la escuché fue en 2012, dentro de una pequeña sala de conciertos donde Mancero Trío estaba presentando su álbum *Yangana* (Mancero, 2011). Durante una hora de concierto, sentí que para esos músicos *performar* —acto de interpretar para los otros— y *performatividad* —ese acto que construye la subjetividad— se convertía en uno y quedé atrapada en la materialidad de esos sonidos. Mi subjetividad de mestiza fragmentada resonaba en la música, esta vez sin relaciones de poder entre sus voces. Sentí su grito por ser escuchadas y me enredé en ellas de una manera inexplicable. Mi vulnerabilidad brotó con los sonidos y mi sentido de identidad, esa ficción que neciamente persigo y me persigue, cambió. Estaba deshecha por la música.

Yangana atravesó el espacio pequeño y oscuro de esa sala para filtrarse en otros compartimentos de mi cuerpo: en mi memoria cultural familiarmente extraña, en las voces, lugares y temporalidades que habito. Me sentí acariciada y reparada por la música. Con *Yangana*, por primera vez en el ámbito académico, el arte dejó de ser una actividad individual de goce estético para alcanzar su enunciación colectiva, y experimenté mi cuerpo en su dimensión individual, colectiva y, sobre todo, política.

Desde esa noche, *Yangana* produjo una grieta en mi subjetividad mestiza. La mestiza: esa persona que es el resultado de la conquista y que transita teorías y definiciones sociológicas que le dan distintas formas a su existencia. Para explicar lo que más se aproxima a mi piel actual y a la de ese entonces, decido parafrasear a Gloria Alzandúa (2007), la unión de dos o más marcos de referencia autoconscientes pero habitualmente incompatibles, que causan conflicto, colisión cultural y un estado de perpetua transición. Para ella, ser mestiza es una condición de habitar y moverse entre múltiples culturas, voces internas e idiomas que hacen que la mestiza resida “en las tierras fronterizas”, mientras que vive la contradicción y la ambigüedad que, según ella, pue-

¹ Este texto parte de mi trabajo de tesis: *Mestizo Music: a Political Topography of Diachronic Times. Inscribing my mestiza aural experience of Yangana and Prender el Alma*, presentado a la Universidad de Amsterdam en el año 2018.

de convertirse en algo más: una posibilidad (Alzandúa, 2007, pp. 100-107). Por lo tanto, hablar de mestizo y mestizaje es referirse a una forma particular de cultura de una región latinoamericana que da cuenta los tejidos, construcciones sociales que se despliegan en este y en los cuerpos que la habitan (Alzandúa, 2007; Echeverría, 1998).

Yangana es un álbum compuesto por Daniel Mancero para un formato de trío: piano, contrabajo y percusión. Comprende trece composiciones que combinan diversos códigos culturales provenientes de nuestro territorio. La forma en que Mancero ensambla diferentes códigos culturales de la música tradicional, popular, euroamericana moldea un espacio que no disuelve esa constante contradicción y ambigüedad, sino que se reconstruye en ella, en el espacio musical sin necesariamente “blanquear” sus sonidos. Como manifiesta el compositor en algunas notas de prensa, el propósito de *Yangana* era repensar la comprensión de la música ecuatoriana, buscando cerrar la brecha entre lo popular y lo académico, lo tradicional y lo contemporáneo para descubrir la música desde su realidad. Lo cual explica su decisión de denominar a este tipo de música como poscolonial, refiriéndose a la corriente de pensamiento (El Comercio, 2011).

Mi primer encuentro inesperado con *Yangana* y los efectos-afectos producidos podrían enmarcarse en la comprensión de *encuentro* propuesto por el filósofo Gilles Deleuze. Para él, un objeto de encuentro es percibido por nuestros sentidos y da lugar a la sensibilidad. Es un ser o un algo de los sentidos que desafía e interrumpe nuestra forma habitual de ser al igual que nuestros sistemas de conocimiento (Deleuze, 2004, p. 176; O’Sullivan., 2006). Hay ciertos encuentros artísticos que pueden enmarcarse dentro de este tipo de objeto, que nos llevan al pensamiento funcionando como una ruptura en nuestros modos habituales, por ende, en nuestra subjetividad. Lo particular de esta ruptura que supone el encuentro es que también contiene un momento de afirmación: la afirmación de algo nuevo, de una forma de ver y pensar este mundo de una manera diferente, explicando el carácter expansivo del arte cuando toca-actúa sobre nuestros cuerpos (O’Sullivan, 2006, p. 1).

Después de varios años, me encontré con el álbum *Prender el Alma*, de Nicola Cruz (2015), cuyos sonidos y ritmos resonaron pensamientos similares a los de *Yangana*. Escuché el lugar del que vengo sonando en sus texturas, todas en un paisaje sonoro que se refracta. A pesar de que la música de Cruz pertenece al género de la electrónica y se inserta en una lógica mercantil de circulación y consumo, la forma en que el compositor introduce elementos tradicionales en ella altera su experiencia. El ritual ocupó la esfera tecnológica para revertir su uso instrumentalizado y nuevamente me dio la posibilidad de escuchar otras voces, como las de la naturaleza, que son parte de mí, de mi cultura y del lugar que habito, en una experiencia individual y urbana, como es la fiesta occidental.

Las composiciones de Cruz cristalizaron lo que Mancero había provocado: la posibilidad de pensar nuestra relación con el exterior y con nosotros mismos a través de lo sonoro, permitiendo conexiones que difieren de las hegemónicas, sin importar que sean parte y circulen en ellas. Desde entonces, mi escucha de ambos se ha convertido en un proceso inacabado donde la música se desdobra en el tiempo y su materialidad continúa produciendo diversas posibilidades, en las que yo, como la primera vez, repienso mi subjetividad inacabada, mi memoria cultural llena de grietas y fracturas coloniales y la noción del espacio y la temporalidad *con* y *a través* de la música.

A pesar de sus diferencias, ambos tipos de música revelan un proceso similar de creación en el que el anclaje del territorio que la música produce proviene de la experiencia interna de los compositores, marcada por su relación con la geografía sonora que habitan. Es decir, una cierta distribución de sonidos que da cuenta de diversos paisajes y relaciones; de una cultura caracterizada por un espacio sonoro peculiar. Esta forma particular de escucha, contenida en los dos álbumes, se repite en los últimos años en la escena musical del Ecuador, donde un nuevo lenguaje musical dentro de la clase media urbana mestiza emerge significativamente. Este nuevo lenguaje sonoro, con sus diferencias y particularidades en cada caso, que carece de un marco conceptual para definirlo, tiene en común la incorporación de sonidos tradicionales² y populares a otros géneros musicales y la afirmación de pertenecer a un lugar y explorar lo que “somos”³.

Aunque este “fenómeno de hibridación” está ligado a los efectos de procesos políticos en la región y responde a la globalización y el crecimiento de la fetichización de la otredad étnica en Occidente (Sanjay, 2003) —de hecho en el caso de Cruz su éxito en la circulación y consumo está muy vinculada a ello—, en mi análisis focalizado a la música de estos dos álbumes, encuentro una práctica acústica similar operando, con ello me refiero a una forma específica de escuchar, sonar y entender el sonido que me llevan a indagar sobre un tipo de relación con el espacio basada en una forma diferente de producir y transmitir conocimiento. ¿Podemos repensar nuestra relación con el mundo a través de la acústica? Y, si es así, ¿cuáles son las particularidades, los bordes incrustados en esta música en la que se fragua este tipo de mestizaje y su comprensión del entorno? ¿Qué es lo político de esos sonidos?

A través de lo que Christopher Small (2006) denomina *musicking*, entiendo esto como cualquier acto involucrado a la música. En este caso, mi proceso de

2 Entiendo el término tradición como un rasgo de culturas (indígenas o no) que proviene de modos de producción no capitalistas y se hereda de una memoria compartida o de una historia construida (Mullo, 2009).

3 Para ver algunas de las bandas emergentes, ingresar a *Sonido Mestizo: The Nu LatAm Sound Ecuador* (ZZK Films, 2017).

escucha afectiva y de análisis cultural de *Yangana* y *Prender el Alma*. En este escrito exploraré cómo los sonidos funcionan como una modalidad de conocer y estar en el mundo (Feld, 2015; Ochoa Gautier, 2014), en el que la música refleja y construye simultáneamente un tipo de experiencia auditiva mestiza.

El cuerpo que escucha lugares sonoros

Como el latido del agua en el cuerpo sonoro del bosque, “Sanación”⁴ inicia el recorrido de *Prender el Alma*. Pulsando repetidamente un tiempo familiar, el sonido digitalizado de las gotas se fusiona sutilmente con el riff de la guitarra, cuyos acentos preparan el lienzo a las montañas. La melodía pentafónica de la flauta dibuja la familiaridad del ritmo en un sonido que conozco: un danzante, creo —nombrar ritmos locales todavía es un acto especulativo en mi conocimiento musical. Una pausa, para pensar, digerir, eso que acabo de escuchar: la melodía era un fragmento de “Vasija de barro”, pero también para esperar lo que viene. Es de nuevo la fuerza del ritmo, a pesar de que esta vez son los bongos los que me atrapan y arrastran corporal y terrenalmente a los sonidos de la guitarra, cuya melodía juega con las resonancias de “Vasija de barro” para crear un *leitmotiv* en conjunto con los nuevos instrumentos de percusión: chajchas, maracas, sonidos digitales y las múltiples voces de la naturaleza. Cada instrumento ha creado su propia tala⁵, cuyas repeticiones circulares resuenan una cadencia ceremonial. Todas se juntan y se juxtaponen para crear un espacio que me atrapa. La sensación sonora me disloca de mi cuerpo sentado en una biblioteca holandesa en medio de canales de agua. Me deterritorializo y camino y transito los Andes, la Amazonía, la Costa, resonando el lugar del que vengo. ¿Cómo puede la música producir un desplazamiento corporal, respacializar el espacio al mismo tiempo que transmite una configuración particular de un lugar? Es decir, la música como una práctica que deterritorializa y reterritorializa simultáneamente. ¿Cuál es la relación entre música y espacio?

Tanto los sonidos y ritmos de *Prender el Alma* y *Yangana* me sumergen en un viaje de múltiples paisajes sonoros en el que los diversos códigos culturales dibujan un territorio que contiene varias prácticas acústicas. Para aquellos cuerpos que compartimos la geografía de los compositores, los dos álbumes están directamente conectados al territorio. En el caso de Cruz, hay una implementación de ritmos tradicionales, instrumentos locales (maracas, chajchas, bombo, timbales, flautas, quenás, marimba y guitarra), que dentro de

4 Escuchar: “Sanación” de Nicola Cruz en *Prender el Alma* en: <https://www.youtube.com/watch?v=mg-nB2MqvXA> ZZK Records. (2015). Nicola Cruz –Sanación.

5 Tala se refiere a un patrón rítmico que se repite.

la historia musical ecuatoriana pertenecen o han sido implementados en la “música popular”, indígena y/o afrodescendiente, pero, sobre todo, su música hace eco de una función ritualista. En el caso de *Yangana*, seis de sus trece composiciones designan lugares específicos del Ecuador⁶, mientras que el resto de piezas se refieren a objetos, figuras tradicionales o aspectos específicos de la vida cotidiana⁷. En general, ambos lenguajes musicales reflejan una fuerte conexión con el lugar que habitan los compositores.

Para Eisenberg (2015), los sonidos están adheridos a una narrativa espacial debido al proceso de audición, en el que el oyente tiende a realizar una asociación de este tipo. A pesar de que Eisenberg, se refiere al instinto de buscar el origen del sonido, qué lo produjo y de dónde provino, podemos extender esta narrativa espacial a una mayor. Por ejemplo, en mi descripción de “Sanación” hay una asociación entre pentafonía y comunidades indígenas de la Sierra. Si bien esta es la escala por excelencia utilizada en su música, existe una tendencia —incluso en mi escucha— a enfrascar a la música indígena a un par de características musicales y a la ruralidad, reduciendo su lenguaje sonoro a una comprensión occidental de la música bajo categorías racionales “universales” (melodía, tono, armonía, ritmo, etc.) y a una zona en particular: los Andes, pero ¿qué está detrás de estas asociaciones? ¿Es la música una especie de frontera interna que localiza cuerpos y lugares junto con sensaciones particulares, contribuyendo a ese posible “nosotros” y “ellos”?

Para la musicóloga Ana María Ochoa Gautier (2014), los modos de experiencia auditiva están directamente vinculados a las formas de escucha que se han inscrito históricamente en diferentes superficies y están presentes en los esquemas a través de los cuales construimos conocimiento: lingüístico, visual y/o auditivo. Para la autora, existen dos prácticas acústicas formadas históricamente en América Latina: las técnicas auditivas cultivadas tanto por la elite ‘ilustrada’ y las de los pueblos considerados históricamente ‘no ilustrados’, las cuales que implican distintos tipos de inscripción, entendiendo a esta como: “el acto de grabar una escucha en una tecnología particular de difusión y transmisión” (2014, p. 7) que permiten la circulación de sonidos, en los que la música ha sido una de ellas.

En mi caso, mi reacción automática a nivel conceptual y el tipo de asociaciones que se derivan, cristalizan un marco de referencia auditivo que opera bajo una manera de entender la música occidentalmente basada en una forma representacional (Titus, 2013). Una parte de mi cuerpo piensa la música en términos de

6 “Yangana”, “Tupo Salasaca”, “Diablo de Tandapi”, “Atardecer en Quito”, “Neblina de Guápulo”, “Ronda de Saraguro”.

7 “La imprenta de Antonio”, “El ángel feo”, “Amapola Sisa”, “Yaravi de la lluvia”, “Pasillo en triciclo”, “Guaguas de pan”, “Pasillo para el tío Enrique”.

partituras, armonía, etc., lo cual envuelve un desplazamiento sutil de un fenómeno auditivo a una experiencia lingüística que implica una comprensión de la cultura en términos de escritura y concepto (Holguín y Shifres, 2015; Hernández Salgar, 2007; Mignolo, 1995; Castro-Gómez, 2002; Santamaría, 2007). Y pienso que, en mis doce años de estudio en el Conservatorio, una pieza de Guevara, otra de Peña y mi lectura fragmentaria de Segundo Luis Moreno, Salgado o Bresca, compositores nacionalistas de finales del siglo XIX y principios del XX, son mi referente académico de sonidos que son parte de mi entorno y que mi cuerpo vive de manera distinta. Eso que suena en las calles, en las fiestas, en mi casa, se reduce a las categorías occidentales: pentafonía como la escala, acompañada de ritmos ternarios y cuaternarios junto con adjetivos morales y minimizantes como: simples, repetitivos, melancólicos, nostálgicos y tristes (Moreno, 1972). Y, cuando no es tristeza y alcohol, son faldas, marimbas, colores, bordados: el "folclor de Olga Fisch" revestido en la tez clara de las mestizas que me rodean, donde todo parece ser un objeto de indumentaria, como el video *El caminito* de los Swing Original Monks, donde el mestizaje se vuelve postal andina biplánica que borra el dolor, el enredo, lo contradictorio que lo funda.

Sin querer mi oído sigue resonando mi mundo sonoro "blanco" y patriarcal, las asociaciones de aquellos hombres ilustrados o sacerdotes católicos que, en su proceso de inscripción, describieron, juzgaron y teorizaron los sonidos contribuyendo con lo acústico en la creación de las características de esa "otredad". Primero, deslegitimado el sonido por su función social y su vínculo con una cultura que no era la cristiana, y luego bajo un discurso racional que minimizó el sonido por se poniendo como referencia a Bach, Mozart, Schubert, etc., a esos clásicos que tanto amo (Hernández Salgar, 2007; Holguín y Shifres, 2015). Donde muchas de las asociaciones son un reflejo de la comprensión del mundo, más allá de las características sónicas, donde la cultura del hombre blanco occidental marcó y sigue marcando la división y los trazados del deber ser (Echeverría, 1998; Mignolo, 2011; Quijano, 2007). Una lógica binaria que enfatiza la división entre lo oral y lo escrito, del "Yo" vs "Ellos", donde el "Yo" se coloca en la esfera de la escritura y lo académico, y ese "Otro" en lo oral, en la esfera "no-alfabetizada" (Mignolo, 1995).

Y vuelvo a la música, a "Neblina de Guápulo" de Mancero, cuya introducción me lleva al presente en un ambiente urbano y tranquilo debido a la melodía contemporánea del piano con pinceladas impresionistas y expresionistas. Sin embargo, los 6/8 sincopados del cajón interrumpe la melodía para introducir un albazo y durante dieciséis compases mi cuerpo se mueve sincronizado con el ritmo y mi mente viaja a las montañas. La melodía pentafónica del piano resuena las festividades indígenas y eso que denomino rural reverbera en los pies, en la memoria de las fiestas de Guápulo que se mezclan con otras del Norte y el Sur. El sentido del lugar y la ruralidad no son solo representaciones estáticas: el tiempo de lo cotidiano se reinventa en su modo de fiesta. A través de

los sonidos y el ritmo puedo recordar la sensación de fiesta, esa energía que se despliega en el zapateo o en salto de las yumbadas y la cotidianidad que este espacio conlleva. No obstante, la modulación de la melodía a un tono ascendente produce un pandiatonismo⁸, en el que las múltiples voces comienzan a chocar y el *albazo* en su color rural y tradicional se vuelve urbano y disonante, como Guápulo, donde las prácticas rurales y culturales de nuestro pasado coexisten con la modernidad conflictiva de cualquier ciudad andina (01:00-01:28).

Mi asociación entre sonido, lugar y personas, tanto en Mancero como en Cruz, tiende a agrupar sonidos que considero indígenas o afros con una narrativa espacial rural, en oposición a sonidos euroamericanos asociados con una narrativa urbana y moderna, coincidiendo por un lado: con una comprensión semiótica de la música. Con ello, me refiero a cuando la experiencia personal de escuchar música tocada por individuos o grupos sociales particulares y/o en determinadas regiones funciona como un medio para delimitar las identidades sociales de las personas a un lugar específico (Turino, 2008), pero, a la vez, con la distribución creada por las relaciones coloniales de poder. Ese oído dicotómico que divide y se refracta me muestra como esas dos formas de escucha que se construyeron en la relación entre lo colonial y lo moderno son parte del tejido sensible de mi sociedad (Bloechl, 2008; Ochoa Gautier, 2014). En particular, de un mundo sonoro que se construye por formas expresivas auditivas válidas que determinan la posición de los cuerpos, el espacio y las voces o sonidos que se escuchan: quién tiene derecho a hablar y a sonar, y bajo qué formas y circunstancias. Una especie de *reparto de lo sensible*⁹, siguiendo a Rancière, que da cuenta de una distribución del mundo sonoro que envuelve relaciones de poder que tornan a la estética en política y viceversa (Rancière, 2013; Mignolo, 2014; Ochoa Gautier, 2014).

Sin embargo, la experiencia acústica enreda esta dicotomía discursiva. Mientras escucho “Neblina de Guápulo” —al igual que todo el álbum de Mancero— estas esferas aparentemente separadas están en el mismo espacio y experimento simultáneamente ambas, cuestionándome el porqué de mi asociación: ciudad-urbano-occidente/campo-rural-local en un país donde los procesos de industrialización han sido precarios y el desarrollo del capitalismo hace que el territorio no pueda ser explicado exclusivamente desde esas categorías capitalocéntricas, más aún, cuando la forma desde la que vivo el espacio y el paisaje es desde la memoria y el afecto. De igual manera, en mi escucha de *Prender el Alma* oigo

8 El pandiatonismo es un tipo de armonía que permite muchas tonalidades al mismo tiempo. Mirándolo metafóricamente, permite la existencia paralela no solo de tonalidades, sino también de tiempos, lugares y subjetividades.

9 Es la construcción del orden sensible: “un conjunto de relaciones entre las formas de ser, pensar y hacer que determinan a la vez un mundo común y la forma en que intervienen los sujetos en este” (Rancière, 2017, p. 12).

y observo algunas de las condiciones materiales históricas de mi cuerpo construido en una multiplicidad de lugares y vectores: reconozco paisajes sonoros construidos en la yuxtaposición de sonidos e imágenes de distintas regiones y prácticas locales. Las imágenes sonoras y en movimiento de Cruz me hablan desde cascadas que se tornan en vírgenes, vegetación, mujeres. El uso constante de voces en kichwa hace que la voz como vehículo de expresión lingüística falle, recordándome la colonialidad del lenguaje que nos ha hecho a las y los mestizos no acceder a una parte de nuestra cultura, como si la música me recordara que ese acto de selección que implica la memoria, no debe olvidar mi cuerpo históricamente desmembrado¹⁰.

Las prácticas locales y cotidianas de una urbanidad ruralizada, sonorizadas por ambos álbumes, me muestran un espacio geográfico ambivalente habitado por varias temporalidades y formas de escucha. Un espacio de las “heterotopías”, usando esa categoría foucaultiana, como esa multiplicidad de espacios que guardan dentro de ellos prácticas sociales cuyas funciones varían, mutan y se constituyen adoptando diversas formas dependiendo de los grupos humanos y a medida que la historia se desenvuelve. Sin embargo, el carácter corporal que encierra la vivencia de estos paisajes sonoros me lleva a comprender el espacio desde la memoria cultural, el afecto y la conexión con el territorio en su dimensión topográfica. Lugar, cuerpo y ambiente se integran entre sí, como afirma el antropólogo colombiano Arturo Escobar (2011), los lugares reúnen “cosas, pensamientos y memorias en configuraciones particulares” (p. 143), que, en mi opinión, pueden expresarse y experimentarse a través de los sonidos. Somos “lugares”, siempre nos encontramos en ellos, vivir es vivir localmente, como afirma dicho autor, el “lugar” es la experiencia de una locación particular con una cierta medida de pertenencia, un sentido de las fronteras y conexiones con la vida cotidiana (Escobar, 2011, pp. 140– 143).

En mi conversación con Daniel Mancero sobre el proceso de composición de *Yangana*, me comenta:

Tengo la suerte de grabar lugares. Cuando estoy en un lugar, obtengo la grabación que luego traduzco en una idea musical. La experimentación en el tiempo de *Yangana* fue componer pensando en lugares. Cerraba los ojos y empezaba a tocar pensando en lugares, tratando de no cambiar la imagen con respecto a lo que tocaba. Luego, empezaba a escribir las cosas que mantenían la imagen [...] otras veces, las ideas musicales se basaban en las sonoridades del lugar y la experiencia que sentía en él (Mancero, Entrevista personal, 2016).

De manera similar, Nicola Cruz manifiesta que su álbum se relaciona al proceso de:

10 Mirar: *Prender el Alma* de Nicola Cruz (ZZK Records, 2016).

...despertar del alma y cómo este despertar de conciencia se refleja a través de la música. En el álbum hay muchas canciones que envuelven mucho ritual [...] Para mí se trata de buscar el punto más alto entre la música y la conciencia que las antiguas tradiciones: las cosmologías indígenas o afro me inspiran. Tradiciones que valoro y trato de aprender de nuestros ancestros y cómo se hacían las cosas antes. Además, me cuestiono por qué las cosas sucedieron de esa manera [silencio]. Es interesante venir de un país pequeño y poder decir algo en una dimensión macro al mismo tiempo que me siento responsable de mostrar a mi país, como una huella de lo que es Ecuador (ZZK Records, 2015).

Las narraciones musicales reflejan como el marco auditivo del sujeto, es decir, su forma de escuchar y transducir¹¹ sonidos y el “lugar” —en el sentido de Escobar— se construyen en una ecología relacional donde los sonidos están presentes para la experiencia y el conocimiento sonoro se forma en el encuentro entre sonido, sujeto, entorno y contexto social (Feld, 2015). A la vez, la música me muestra cómo el conocimiento sonoro es una experiencia afectiva y fenomenológica que excede las características materiales. Como sostienen varias musicólogas “una forma no discursiva de transición afectiva resultante de los actos de escucha” (Kapchan, 2017, p. 2).

En este sentido, si la escucha es el medio por el cual accedemos a este tipo de conocimiento pero es también una técnica del cuerpo, entonces, el cuerpo es más que un medio que media nuestra relación con lo exterior, haciendo referencia al fenomenólogo Merleau-Ponty, para tornarse una forma de transmitir y construir conocimiento sobre este. Una forma de construcción del conocimiento más allá de formas logocéntricas *con* y *a través* de los sonidos, tanto para el oyente como el compositor/músico. La recreación y la reconstrucción imaginada de los lugares, recuerdos, ideas y sensaciones que han experimentado los compositores son percibidas y expresadas acústicamente por un cuerpo cuyo esquema postural, del cual se derivan sensaciones cinestésicas y afectivas capaces de producir múltiples acciones-reacciones, está alineado con sus niveles espaciales y sensoriales formados en su relación con su entorno (Lingis, 2009, p. 85). Para varios filósofos que se han centrado en el cuerpo, el espacio cumple un rol performático en este, moldeando y desarrollando algunas capacidades tales como: una mayor sensibilidad a algunos sonidos, imágenes o estímulos particulares incluida una disposición afectiva que no solo es un proceso interior del sujeto, sino que también se encuentra fuera de este, según la ecología en se habite (Lingis, 2009; Bannon, 2011; Bourdieu, 1990). Desde esta mirada, los afectos no solo son experiencias individuales del cuerpo, sino una forma particular de relación

11 *Transducir* significa “alterar la naturaleza física o el medio de (una señal); convertir variaciones en (medio) en variaciones correspondientes en otro medio” (EOD). Para Adrian Mackenzie “pensar de manera transductiva es mediar entre diferentes órdenes, poner en contacto diferentes realidades y convertirse en algo diferente” (citado en Helmreich, 2015, p. 227).

con el entorno, relaciones que están determinadas por el espacio en el que este se encuentra (Bannon, 2011, p. 340).

En mi proceso de escucha, escucho con otros registros, donde el movimiento y el baile son el hilo que entrelaza y teje ritmos con memorias y pasajes; disemino algunas palabras en kichwa y encuentro su significado en su relación con las imágenes y el sonidos; reactivo el paisaje sonoro de una manera procesual que se dirige hacia mí de una manera *corp-oral*, como sostiene Adriana Maya (2005), cuyo concepto da cuenta de una forma de entender el cuerpo como contenedor de memoria cultural e histórica, desde el cual historias, tradiciones y formas de comprensión del mundo se pueden transmitir a través de prácticas corporales¹². En este sentido, siento cómo mi cuerpo registra los sonidos que han sido transmitidos *corp-oralmente*, transformando el *paisaje sonoro* en un espacio sonoro habitable en el que mi cuerpo cultural está inmerso y aprendo de él. La música me lleva a entender que el cuerpo puede ser, parafraseando al antropólogo brasileño Viveiros de Castro (1998): un conjunto de afectos que son el origen de nuestra perspectiva (p. 478).

Tanto mis oídos como el de los compositores están inmersos en nuestro espacio, resonando la noción de *paisajes sonoros* de Murray Schafer, como una forma de dar cuenta del entorno sonoro (Eisenberg, 2015, p. 197). No obstante, a diferencia de Schafer, esos sonidos no están ahí como imágenes para ser escuchadas, independientes a la forma de escucha y a nuestros cuerpos cargados de historicidad. Los *paisajes sonoros* construidos por la música no son un reflejo del territorio, como sería para Schafer, ya que existe desplazamiento, reconfiguración; una recreación de ellos. Por ejemplo, en el espacio fragmentario de "Neblina de Guápulo", lo urbano y lo rural aparecen y desaparecen, se amalgaman en el sonido desde la introducción contemporánea hasta el tradicional albazo que luego pasa a la improvisación jazzera disonante. "Sanación" reúne los instrumentos vinculados a culturas o comunidades específicas de diversas regiones, además de distintas temporalidades. *Prender el Alma* teje una maraña rítmica entre sonidos del bosque, voces humanas e instrumentos acústicos y digitales junto con imágenes de la geografía del Ecuador. Los dos álbumes son una materialización de cómo la música puede operar como una estructura de organización y pensamiento que acarrea el contenido y la expresión de un territorio a la vez que lo reconfigura creando uno nuevo, lo que para los filósofos franceses Deleuze y Guattari (1987) sería un ejemplo de *assamblage*.

Cada pieza es un pequeño y nuevo paisaje sonoro que me habla de distintas maneras, encontrando resonancias en el concepto de *paisajes vivos* propuesto por

12 Para la autora colombiana, el cuerpo de los esclavos negros en La Nueva Granada era el único sitio de resistencia al ser el espacio donde podían mantener su cultura y materializarla a través de prácticas corporales (Maya, 2005).

la urbanista Karina Borja. Desde su comprensión decolonial, los paisajes son entidades vivientes que reflejan una vida-en-relación (Borja, 2016). Bajo un entendimiento del espacio desde el pensamiento indígena¹³, Borja (2016) afirma que los paisajes urbanos ecuatorianos funcionan como elementos coercitivos entre: sujeto-sujeto, sujeto-territorio y humanos-no humanos a través de los sentimientos vinculados que producen (p. 26). Así, la música genera *paisajes sonoros vivos*, donde la relación y la apropiación de estos se da por los afectos y las relaciones filiales que se producen a través de prácticas de vida y de habitar el espacio que, para el mundo indígena, son las festividades, los ritos y el mito (Borja, 2016, p. 18). La música funciona como los *paisajes vivos*: lugares que reúnen diversas formas de habitar el espacio en los que no hay unidad, ya que cada paisaje tiene su propio carácter, cualidades y sentimientos porque se han creado de manera diversa, en diferentes localidades y por diferentes personas (Borja, 2016, p. 21).

A lo largo de mi escucha, lectura e interpretación de la música, además de continuamente haberme referido a diversos *paisajes sonoros*, existe una conexión entre lo que considero *paisaje sonoro* con el "lugar" del Ecuador y mi vida particular. Para Borja (2016), existe una correlación entre el paisaje y nuestra vida: "soy paisaje", "somos paisaje" en un proceso de enseñanza y aprendizaje mutuo (p. 22). Y, mientras pienso cómo la música me llevó de una manera afectiva e intuitiva a mis tradiciones culturales y a sensaciones para las que no tengo nombre, voy descubriendo durante el proceso de esta investigación que todo lo afectivo que despierta la música es una forma de conocimiento que se resiste a formas logocéntricas y se transmite auditivamente: como el entendimiento del espacio, de los paisajes o de la relación recíproca con la naturaleza que habita un lugar ambiguo entre sujeto y objeto. Son los sentidos el medio de expresión y fuente para producir un significado del mundo desde una epistemología del sentir situado.

La reterritorialización de estos sonidos implica una política del sonido que saca a la superficie nuestras dos técnicas auditivas y reconfigura el espacio sonoro. Las fronteras entre la música académica u occidental y la música indígena, afro o popular se confunden, chocando con el *habitus*¹⁴ de las dos

13 El pensamiento amerindio es un paradigma epistémico y ontológico que se basa en la cosmovisión del Abya Yala. Se basa en la relacionalidad: en las interconexiones entre las partes y el todo. Desde este punto de vista, el mundo se percibe como una red de relaciones que conoce y expresa su conocimiento en la educación, los rituales y las fiestas. La relacionalidad circunscribe los principios de: correspondencia, complementariedad (*karywarmikay*), vivencial-simbólico (mitos y ritos) y reciprocidad (*ayni*) (Borja, 2016, p. 12).

14 Hago referencia del concepto de *habitus* del sociólogo Pierre Bourdieu (1990) el cual entiende a este como: "un sistema subjetivo pero no individual de estructuras internalizadas, esquemas comunes de percepción, conexiones y acciones" (p. 60) que posibilitan la producción de pensamientos, percepciones y acciones heredadas por procesos históricos y sociales y sus condiciones de producción. En este sentido, el *habitus* es tanto el producto como la promulgación de la historia que produce prácticas individuales y colectivas en concordancia con los esquemas heredados para mantener la misma estructura (Bourdieu, 1990, pp. 55-57).

técnicas audibles. En el caso de *Yangana*, hay una estetización de la vida cotidiana y una festivización del arte (música). Mancero le otorga una experiencia estética a los lugares y actividades cotidianas, dándoles unicidad y poetizando lo cotidiano. Todos los lugares, elementos o tradiciones son invadidos por ritmos tradicionales que los convierten en un artefacto de doble expresión, en el que el componente festivo reúne las emociones del colectivo. El sonido festivo convierte a la pieza en un trabajo colectivo a través del cual se teje un sentimiento de comunidad. Es como si su música me quisiera recordar mi mesticidad y localidad a través de mis propios afectos.

Por otro lado, en *Prender el Alma* existe una amerindianización de la fiesta occidental y una occidentalización del rito tradicional. El entorno ritual impulsado por el uso de instrumentos, sonidos de la naturaleza, los movimientos rítmicos circulares y lineales, las referencias culturales, etc. crean una atmósfera diferente: más espiritual, sagrada, conectada a la naturaleza dentro de los sonidos y ritmos electrónicos que reúnen lo aparentemente diferente en una unidad. La “tradición” invade un medio tecnológico, moderno, global, de nuestro “mundo blanco” y lo recodifica y transforma, dando lugar a nuevas posibilidades. Simultáneamente, el rito es desplazado de su sacralidad al discurso secular. La operación y función colectiva de rito desaparece para la mayoría de los oyentes y las piezas musicales son llevadas a una esfera separada para el disfrute individual, además de su inserción en la industria cultural en la que habita la cuerda floja de ser drenada y vaciada como un producto del capital: “eco-friendly, feminista y multicultural”. No obstante, para los cuerpos locales, el rito durante el proceso de escucha, no es solo una práctica exclusiva de comunidades afros o indígenas dentro de un entorno religioso o agrario, sino que se lleva a nuestro interior para reconfigurar la práctica audible de nuestro tiempo y recordarle a mi mestiza urbana que, antes de la colonización musical, la música no era música sin rito ni fiesta.

En mi proceso de escucha afectiva que entrelaza pensadores del Sur con el Norte, el lenguaje musical muestra cómo los artistas se ubican como un instrumento de lo festivo y lo festivo como un material artístico (Echeverría, 2001). Hay una “desterritorialización” en términos deleuzianos de ambas esferas (académica y tradicional), que proporciona otros materiales de expresión que se entrelazan con otros lenguajes. Al abrir las fronteras y dejarse permear por otros códigos sin anular las relaciones coloniales de poder, se crea un proceso de reterritorialización donde el acto aislado del arte, como un momento individual, pone en movimiento un conocimiento local, es decir, una forma específica para dotar significado al mundo que proviene de un lugar específico (Deleuze y Guattari, 1987; Escobar, 2001), lo que produce una nueva significación de la obra de arte que no puede ser escuchada exclusivamente dentro de un entendimiento occidental o amerindio, ni de un sola práctica acústica.

Resonancia final

La cultura es un proceso en continuo movimiento, de códigos que se devoran unos a otros, en el que el movimiento no cesa ni se atrapa. Hasta hace 8 años, en mi mundo sonoro blancomestizo y colonial, lo indígena, popular, afro no era parte del Conservatorio, de las esferas del arte, de la vanguardia, ni de mi formación académica musical porque tocar *jazz* norteamericano, música clásica, electrónica, *rock* o cualquier código euro-génico que responda a resistencias y luchas de clase occidentales era normal, pero reinventarse con ritmos locales juega a la ruleta rusa entre el folklore o la "apropiación cultural". Con ello, no niego las relaciones de poder de ciertos casos musicales que toman la música tradicional y se sitúan en cuerpos que no habitan para beneficios propios sin reconocer a sus actores, respondiendo nuevamente a una lógica colonial de ocupación-. No obstante, el pensar que sonoridades que habitan tu territorio y son parte de tu cotidianidad no te pertenecen cuando eres *mestiza*, o a ciertos mestizajes ni siquiera para su reinversión, cristaliza lo complejo y enraizado de nuestro oído colonial y la importancia que sigue teniendo la piel en nuestra mirada racista.

Hablar de apropiación cultural, abrir el debate sobre nuevas formas de construir subjetividades que hacen referencia a la identidad, a la cultura sin caer en dicotomías o quedarnos atrapadas en estas, se vuelve algo urgente. Mi proceso de escucha me muestra cómo los sonidos y los ritmos han funcionado de manera ambigua: como contenedores de identidad permeados por las relaciones de poder coloniales que asignan cuerpos particulares a lugares (Bull y Back, 2003) y, al mismo tiempo, como una forma de reclamar, reconstruir y transmitir culturas locales, como el caso de las comunidades afro y amerindias (Estévez, 2008; Godoy, 2005; Mullo, 2009). Quizás mi fascinación por *Yangana* y el poder de sus sonidos que se quedaron adheridos a la piel se deben a que mi subjetividad mestiza resonó en esa ambigüedad y contradicción que se hace audible en la música: los sonidos como forma de ejercer el poder colonial, al disciplinar y moldear los cuerpos, y como un medio para resistirlo. Al igual que su capacidad de mostrar por medio de su poder afectivo que el sujeto y la subjetividad no es un tema ni claro, ni definido, ni universal, deshaciendo el "pienso y luego existo" cartesiano y, al ser un práctica de subjetivación, y audibilizando que las formas de existencias se van construyendo afuera de la conciencia a la par que van moldeando a ese sujeto, en una suerte de dialogismo. Un sujeto que adquiere múltiples formas de acuerdo a las prácticas de subjetivación que lo rodean, donde la música es una de ellas. Por ello, en vez de hablar del sujeto, como propone el filósofo francés Félix Guattari (2000), deberíamos hablar de componentes de subjetivación.

Yangana y Prender el Alma cristalizan a la música como una forma creativa de pensar en el acto, de manera procesual, con sonidos y por medio de la escu-

cha, que localiza al cuerpo como el colector y productor de significados que produce conocimiento afectivo sobre el entorno. El sonido como materiales de expresión que emanan y penetra los cuerpos en un proceso de reflexión y creatividad, que tiene la capacidad de sintonizar el cuerpo con lugares y situarnos en historias particulares de escucha, sin dejarnos olvidar que el pensamiento es vivo, afectivo y situado, como este acto de inscripción. **post(s)**

Referencias

- Alzandúa, G.
(2007). *Borderlands La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Bannon, B.
(2011). Flesh and Nature : Understanding Merleau-Ponty's Relational Ontology. *Research in Phenomenology*, 41(3), 327-357. doi: 10.1163/156916411X594431
- Bloechl, O.
(2008). *Native American Song at the Frontiers of Early Modern Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Borja, K.
(2016). *No Solo Es Bailar Por Bailar: Análisis de Los Paisajes Vivos de San Isidro Del Inca*. . Mexico: Universidad Autónoma de México.
- Bourdieu, P.
(1990). *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford University Press.
- Brabec de Mori, B.
(2015). Sonic Substances and Silent Sounds: An Auditory Anthropology of Ritual Songs. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 13(2), 25–43. Recuperado de <https://digital-commons.trinity.edu/tipiti/vol13/iss2/3>
- Bull, M., y Back, L.
(2003). Introduction: Into Sound ...Once More with Feeling. *The Auditory Cultural Reader (Sensory Formation Series)*, 1-24.
- Castro-Gómez, S.
(2002). The Cultural and Critical Context of Postcolonialism. *Philosophia Africana*, 5(2), 25-35.
- Cruz, N. (Compositor).
(2015). Prender el Alma. En *Prender el Alma*. Quito: ZZK Records.
- Mancero, D. (Compositor).
(2011). *Yangana*. [D. Mancero, R. Becerra, S. Regianni y T. Maeda, Intérpretes] Quito, Ecuador.
- Deleuze, G., y Guattari, F.
(1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G.
(2004). *Difference and Repetition*. London and New York: Continuum.
- Echeverría, B.
(1998). *La Modernidad de Lo Barroco*. México D.F.: Ediciones Era.
- Echeverría, B.
(2001). El juego, la fiesta y el arte. En *Antología Bolívar Echeverría: Crítica a la Modernidad Capitalista* (pp. 419-426). La Paz: Oxfam y Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.

- Echeverría, B.
(2010). *Modernidad y blanquitud*. México D.F.: Ediciones Era.
- Eisenberg, A.
(2015). Space. En D. N. Sakakeeny (Ed.), *Keywords in Sound* (pp. 193-207). Durham: Duke University Press.
- El Comercio
(2011). *Yangana es un andino cosmopolita*. Recuperado de <http://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/yangana-andino-cosmopolita.html>.
- Escobar, A.
(2001). Culture Sits in Places: reflections on Globalism and Subaltern Strategies of Localization. *Political Geography*, 20(2), 139-174. doi: 10.1016/S0962-6298(00)00064-0
- Estévez, M.
(2008). *Estudios Sonoros Desde La Región Andina UIO-BOG*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Feld, S.
(2015). Acoustemology. En D. Novak y M. Sakakeeny (Eds.), *Keywords in Sound* (pp. 12-21). Durham: Duke University Press.
- Gilles, D., y Guattari, F.
(1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Godoy, M.
(2005). *Breve Historia de La Música Ecuatoriana*. Quito: Corporación Editorial Nacional.
- Guattari, F.
(2000). *The Three Ecologies*. Londres: The Athlone Press.
- Helmreich, S.
(2015). Transduction. En D. Novak y M. Sakakeeny (Eds.), *Keywords in Sound* (pp. 222-231). Durham: Duke University Press.
- Hernández Salgar, O.
(2007). Colonialidad y poscolonialidad musical. *Latin American Music Review*, 28(2), 242-270. doi:10.1353/lat.2007.0030
- Holguín, P. y Shifres, F.
(2015). Escuchar música al sur del Río Bravo: desarrollo y formación musical desde una perspectiva latinoamericana. *Calle 14*, 10(15), 40-53. doi: 10.14483/udistrital.jour.c14.2015.1.a04
- Kapchan, D.
(2017). The Splash or Icarus: Theorizing Sound Writing/Writing Sound Theory. En D. Kapchan (Ed.), *Theorizing Sound Writing* (pp. 1-22). Middletown: Wesleyan University Press.
- Kapchan, D.
(2015). Body. En D. Novak y M. Sakakeeny (Eds.), *Keywords in Sound* (pp. 33-44). Durham: Duke University Press.

- Lingis, A.
(2009). The Inner Experience of Our Body. *Journal of the British Society for Phenomenology*, 40(1), 83-88. doi: 10.1080/00071773.2009.11006667.
- Mancero, D. (Compositor).
(2011). *Yangana*. [D. Mancero, R. Becerra, S. Regianni y T. Maeda, Intérpretes] Quito.
- Mancero, D.
(8 de diciembre de 2016). Entrevista Personal. (I. Ponce, Entrevistadora).
- Maya, A.
(2005). *La brujería y reconstrucción de identidades entre los africanos y sus descendientes en la Nueva Granada*. Mexico: Siglo XXI.
- Mignolo, W.
(1995). *The Darker Side of The Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Mignolo, W. (2010). Aiesthesis Decolonial. *Calle 14*, 4(4), 10-25. doi: 10.14483/21450706.1224
- Mignolo, W.
(2011). *The Darker Side of Western Modernity Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke University Press.
- Mignolo, W.
(2014). Geopolitics of sensing and knowing. *Transversal: A Multilingual Web Journal*, 1-9.
- Mignolo, W.
(s.f.). *Decolonial Aesthetics Maniecoloniafesto*. Recuperado el 10 marzo de 2018 de <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/>.
- Moreno, L. S.
(1972). *La música en el Ecuador (Vol. 1)*. Quito: Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Mullo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura.
- O'Sullivan.
(2006). *Art Encounters Deleuze and Guattari Thought Beyond Representation*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Ochoa Gautier, A.
(2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press.
- Quijano, A.
(2007). Coloniality and Modernity/Rationality. *Cultural Studies*, 21(2), 168-78. doi: 10.1080/09502380601164353

- Rancière, J.
(2013). *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Londres: Verso.
- Sanjay, S.
(2003). The Sounds of Alterity. En M. Bull y L. Back (Eds.), *The Auditory Cultural Reader (Sensory Formation Series)*. Oxford: Berg.
- Santamaría, C.
(2007). El bambuco y los saberes mestizos: academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial: reflexiones para un diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 195–216.). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Titus, B.
(2013). “Walking like a Crab”: Analyzing Maskanda Music in Post-Apartheid South Africa. *Ethnomusicology*, 57(2), 286-310.
- Turino, T.
(2008). Why Music Matters. En T. Turino, *Music as Social Life* (pp. 1–22). Chicago: The University of Chicago Press.
- Viveiros de Castro, E.
(1998). Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. *The Journal of the Royal Anthropological*, 4(3), 469–488.
- ZZK Films.
(28 de febrero de 2017). *SONIDO MESTIZO / The Nu LatAm Sound Ecuador – TRAILER*. Recuperado el 1 de marzo de 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=w9ZaOF5GI6s&t>
- ZZK Records.
(10 de diciembre de 2015). *Nicola Cruz - ZZK Records*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pz9Xtv2KPHk>
- ZZK Records.
(3 de marzo de 2016). *Nicola Cruz - Prender El Alma (Music Video)*. Recuperado el 10 de febrero de 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=HnXMe7RPfgw>
- ZZK Records.
(30 de Octubre de 2015). *Nicola Cruz –Sanación*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mg-nB2MqvXA>

RADAR

Un termómetro de transformaciones o comportamientos sociales

SIEMPRE ESTAMOS DANDO LA VUELTA HACIA ATRÁS A PROPOSITO: REFLEXIONES SOBRE TRES DÉCADAS DE PRÁCTICA CURATORIAL INDÍGENA

Candice Hopkins

Traducción: Anamaría Garzón Mantilla

La versión en inglés de este ensayo, "We Are Always Turning Around on Purpose: Reflecting on Three Decades of Indigenous Curatorial Practice", fue publicado originalmente en la revista *Art Journal*, 76:2, de College Art Association y Taylor & Francis, en el 2017. Agradecemos profundamente a la autora y a Taylor & Francis por permitirnos hacer esta traducción.

Originally published as Candice Hopkins (2017) We Are Always Turning Around on Purpose: Reflecting on Three Decades of Indigenous Curatorial Practice, *Art Journal*, 76:2, 39-47, DOI: 10.1080/00043249.2017.1367191

Candice Hopkins, Tlingit y ciudadana de Carcross/Tagish First Nation, curadora, escritora e investigadora. Fue cocuradora de la bienal SITE Santa Fe (2014), curadora senior de la Bienal de Toronto (2019) y ha trabajado en los equipos curatoriales de documenta 14 (2017) y el Pabellón de Canadá en la 58th Bienal de Venecia (2019).

Correo electrónico: chopkins@torontobiennial.org

• MA Center for Curatorial Studies, Bard College, 2003.

En cherokee, la frase *Ni 'Go Tlunh a Doh ka* significa "siempre estamos dando la vuelta hacia atrás... a propósito". Ese el nombre de una exposición curada en 1986 por Jimmie Durham y Jean Fisher, y también es una metáfora adecuada y una forma provechosa dar inicio a un conjunto de reflexiones sobre la historia reciente de la práctica curatorial indígena. Dar la vuelta hacia atrás puede implicar girar en el mismo lugar, pero es también una táctica para cambiar de curso. Para los maoríes en Aotearoa (Nueva Zelanda), para encaminarse hacia el futuro hay que tener el rostro girado. Esta perspectiva pone en primer plano la importancia de reconocer lo que vino antes para enfrentar lo que viene después. Para los pueblos indígenas, es una forma de rendir homenaje a nuestros antepasados. Esta mirada hacia el pasado también se emplea en este texto, que traza una historia subjetiva que enlaza vagamente una serie de exposiciones de arte indígena en los Estados Unidos y Canadá desde 1986 hasta el presente, como una forma de mirar hacia el futuro. Al mirar retrospectivamente estas exposiciones, se revelan temas recurrentes, y cambios en los métodos y enfoques en la realización de exposiciones, en general, y en la práctica, curatorial en particular. Estos métodos continúan dando forma a este discurso paralelo en la actualidad.

Fecha de envío: 05/10/2020

Fecha de aceptación: 15/11/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2096](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2096)

Cómo citar: Hopkins, C. (2020). Siempre estamos dando la vuelta hacia atrás a propósito: reflexiones sobre tres décadas de práctica curatorial indígena. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 132-147). Quito: USFQ PRESS.



Ni' Go Tlunh a Doh ka se abrió en la galería Amelie A. Wallace, en el campus de Old Westbury de la Universidad Estatal de Nueva York, en 1986. Desde el principio, Fisher señaló que *Ni 'Go Tlunh a Doh ka* era un “intento de poner en primer plano las voces de los artistas nativos contemporáneos” (2013).¹ Si bien esto no es un objetivo radical ahora, lo era entonces, si se considera que solo dos años antes, en 1984, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la producción cultural nativa todavía se clasificaba bajo la rúbrica eurocéntrica de arte “primitivo”. En los años posteriores, los objetos descontextualizados hechos por artistas no occidentales se volvieron más familiares con el espectro del modernismo; de hecho, continúan acechando su legado hoy. Desde esta perspectiva, “el modernismo, al parecer, estaba ausente de las tradiciones nativas”, escribe Fisher. “Estas graves distorsiones de las realidades y dinámicas de las culturas Nativas eran lo que Durham quería abordar en nuestras exposiciones” (2013). Para Durham y Fisher, resaltar las voces de los artistas nativos contemporáneos rescataba su legado estético de las garras del modernismo, plagado de malas interpretaciones, relaciones desiguales de poder y exotismo, y los posicionaba firmemente dentro de lo contemporáneo (1986). También proporcionó una plataforma para la voces de los creadores, de modo que ya no eran otros quienes hablaban por ellos —o los silenciaban por completo.

Ni 'Go Tlunh a Doh ka creó una plataforma para obras de arte que no surgió de reflejos románticos de un pasado idealizado o que solo hablaba desde la posición de “las víctimas” de la violencia colonial. Ambas posturas carecían de agencia y, para los curadores, no eran lo suficientemente arriesgadas para desafiar las arraigadas actitudes negativas hacia los pueblos nativos. Además, alimentaban las ideologías de los “coleccionistas liberales blancos” (Fisher y Durham, 1986). Aparte del cambio de perspectiva, la exposición generó también un cambio en el lenguaje. El título en cherokee remarcó que se trata de un idioma vivo, enfatizando una verdad fundamental: *todavía estamos aquí*, y confrontaba a una audiencia que, en su mayor parte, había prefigurado a los pueblos nativos americanos,² en el mejor de los casos, como un estereotipo, y, en el peor de los casos, como una ausencia.

Los artistas fueron seleccionados considerando el tipo de obras que estaban creando y las realidades políticas con las que se enfrentaban. Fisher escribe que las obras que se exhibieron en *Ni 'Go Tlunh a Doh ka* surgieron de los movimientos de derechos civiles de los nativos americanos (incluyendo al movimien-

1 Véase también Fisher y Durham (1986).

2 Nota de la traducción: la denominación “nativos americanos” se utiliza para referirse a las comunidades indígenas de Estados Unidos; existen 574 tribus reconocidas. En Canadá se utiliza el término “primeras naciones”.

to Poder Rojo³) y el subsecuente ascenso del Movimiento Indígena Americano en las décadas de 1960 y 1970.⁴ En ese periodo, muchos artistas, incluido Durham, estaban más ocupados con la tarea crítica de crear cambios a nivel local e internacional que haciendo arte. Durham fue director fundador del Consejo Internacional de Tratados Indios, mientras que el artista que asesoró en la exhibición, Hock E Aye Vi Edgar Heap of Birds (cheyenne-arapaho), trabajaba en proyectos con comunidades de base junto con el colectivo de arte conceptual Group Material. Richard Ray Whitman (yuchi-muscogee) estuvo presente en las protestas de Wounded Knee⁵ en la reserva Pine Ridge, en 1973. Ese fue un momento excepcional de agencia indígena, que consiguió que el líder Frank Fools Crow pudiera hablar en la Organización de Naciones Unidas, apelando por el reconocimiento de la nación Oglala, como una entidad soberana para que sus miembros pudieran negociar directamente con el Secretario de Estado de los Estados Unidos, en lugar de hacerlo a través de la Oficina de Asuntos Indígenas, el brazo asimilacionista y represivo del Gobierno.

La fotógrafa y académica Jolene Rickard (tuscarora), que creció en una familia de activistas por la tierra, estaba al tanto de las acciones en curso para responsabilizar a los colonos por los acuerdos sobre territorios y comercio que se pusieron en marcha a principios del 1600 (estos acuerdos entre naciones indígenas soberanas y los colonos se encarnan en documentos vivos, como lo son los cinturones de *wampum*). Sumado a todo esto, Durham acordó colaborar en la exhibición solo si Fisher ayudaba a presionar al Congreso para crear conciencia sobre la lucha por los derechos del agua de las Mujeres de Todas las Naciones Rojas.⁶ Cuando esto falló, cambiaron de táctica —o, mejor dicho, se dieron la vuelta a propósito— y se enfocaron en utilizar a las exposiciones como un medio para promover “cuestiones sociopolíticas (...) en las instituciones artísticas más poderosas” (Fisher, 2013).

Comprendiendo que las formas en que se organizan las exposiciones también son políticas, Durham y Fisher trabajaron con G. Peter Jemison (seneca) y Heap of Birds como asesores de la exposición, y posibilitaron que el marco y el contenido de la exhibición fuera conducido por artistas nativos. La decisión

3 Nota de la traducción: Red Power fue un movimiento que surgió en la década de los sesenta para demandar la autodeterminación de los pueblos nativos americanos, y su potestad para administrar sus tierras y recursos. Aunque sus actividades cesaron en la década de los setenta, su legado se refleja en varias leyes que protegen a las comunidades indígenas.

4 Una lectura esencial para comprender las actividades de los indígenas americanos en este periodo es Like a Hurricane: *The Indian Movement from Alcatraz to Wounded Knee*, de Smith y Warrior (1997).

5 Nota de la traducción: En 1973, aproximadamente 200 personas Oglala Lakota y seguidores del Movimiento Indígena Americano ocuparon el pueblo de Wounded Knee, en Dakota del Sur, durante 71 días.

6 Nota de la traducción: Women of All Red Nations (WARN) era una organización de mujeres formada en 1974. Contaba con más de 300 integrantes de 30 comunidades distintas. Denunciaron esterilizaciones forzadas cometidas contra mujeres indígenas, y problemas de salud y daños causados por la minería de uranio en sus territorios.

de centrarse solo en un número relativamente bajo de artistas fue deliberada, ya que brindaba la oportunidad de mostrar varias piezas de cada artista. Las obras seleccionadas fueron diversas y decididamente contemporáneas, con pinturas hechas en materiales deliberadamente sencillos —bolsas de papel marrón— de Jemison, fotografías de la serie *Jefes de la calle* de Whitman, fotomontajes en blanco y negro de Rickard, grabados en color y monoimpresiones de Jean LaMarr, la cuadrícula de dibujos de texto troquelados de Heap of Birds y la instalación irónica *En préstamo del Museo del Indio Americano* de Durham.

Si bien el montaje de las obras de arte era relativamente convencional, su contenido era todo lo contrario. *Ni 'Go Tlunh a Doh ka* se exhibió en el Instituto de Tecnología de Massachusetts y la Universidad de Oklahoma, mientras que una inauguración planificada en Cooper Union se canceló abruptamente un mes antes de que se abriera, sin que los organizadores recibieran explicaciones por la cancelación.⁷ En la Universidad de Oklahoma, la exposición incluyó obras de dos artistas locales: ocho fotografías teñidas a mano de la abuela de Shan Goshorn y dos cunas tablero tejidas con cuentas de Patricia Russell. Incluir a artistas de la región fue una muestra de sensibilidad hacia las prácticas y contextos locales.

Nosotros, el pueblo —*We the People*— fue el segundo esfuerzo curatorial de Fisher y Durham. Después de ser rechazados por varias instituciones sin fines de lucro, la ambiciosa exposición se inauguró en Artists Space, en Nueva York, en 1987 (Fisher, Durham y Smith, 1987).⁸ Una de las pocas críticas que hizo una reseña de la exposición fue Lucy Lippard, que escribió para *Art Paper*. Ella se convertiría en una de las defensoras más destacadas de los artistas nativos, a quienes todavía continúa presentando en sus escritos. Una vez más, se consideró cuidadosamente la elección del título. *Nosotros, el pueblo* fue un guiño irónico a la inauguración de la exposición del bicentenario de la Constitución de Estados Unidos.⁹ También se refiere al nombre que muchos pueblos indígenas nos damos en nuestros propios idiomas: *diné* significa “el pueblo” en idioma navajo, *inuit* significa lo mismo en inuktitut, *hopi* significa “el pueblo”, y así sucesivamente. La frase “Nosotros, el pueblo” fue una broma dirigida específicamente al pequeño número de nativos que contaban entre los visitantes de Artists Space.

7 Correspondencia por correo electrónico entre la autora y Jean Fisher, mayo de 2016.

8 La exposición incluyó obras de Pena Bonita (apache - Oklahoma Seminole), Harry Fonseca (nisenan - maidu), Marsha Gómez (choctaw - chicana), Tom Huff (seneca - cayuga), G. Peter Jemison (seneca); Jean LaMarr (paiute - Pit River), Alan Michelson (mohawk), Joe Nevaquaya (comanche - yuchi), Jolene Rickard (tuscarora), Susana Santos (tygh - yakima - filipina), Asiba Tupahache (matinecoc), Kay WalkingStick (cherokee) y Richard Ray Whitman (yuchi - muscogee creek).

9 Nota de la traducción: El preámbulo de la Constitución de Estados Unidos reza: “We the People of the United States”, es decir: “Nosotros, el pueblo de Estados Unidos...”.

Nosotros, el pueblo también permitió que Durham y Fisher impulsaran sus metodologías curatoriales más conscientemente. Para preparar el escenario, la exposición contó con una banda sonora, con música del flautista John Rainer Jr. (pueblo de Taos – creek) y ubicadas en el escritorio de la recepción, se quemaban ramas de enebro. El espacio frontal fue diseñado para imitar el interior de un museo etnográfico, ahí se ubicó la instalación *En préstamo del Museo del Indio Americano* de Durham. Ubicados dentro de vitrinas de museo se mostraban objetos y diferentes tipos de flechas, clasificadas como “cortas”, “gruesas”, “onduladas”, etcétera. También se exhibían documentos más formales, como mapas que indicaban las “Tendencias actuales en la propiedad de tierras indígenas”, comenzando con todo el territorio de los Estados Unidos, hasta llegar a un pequeño puñado de reservas indígenas actuales (la tendencia era reducirse en lugar de crecer). En otra habitación, los pedestales fueron pintados de color *rojo oleoducto* y dispuestos en semicírculos para intervenir en la “blancura muerta” del espacio de la galería.

Para recomendaciones sobre el montaje, los curadores trabajaron con Judith Barry y Ken Saylor, ambos expertos en las políticas del diseño de exposiciones. Los cuestionamientos curatoriales sobre las presuntas formas de las exposiciones se extendieron también al diseño del folleto que acompañaba la muestra, que, como una afrenta a la burocracia oficial y las ideas de autenticidad, estaba estampada con un sello pirateado de la Oficina de Asuntos Indígenas. Además, se presentó un programa de videos, que acompañó a la muestra. La exposición pretendía abrir puertas en las instituciones estadounidenses a las prácticas artísticas contemporáneas que se desarrollaban al margen de las tendencias oficiales. Las discusiones generativas y matizadas que estas exposiciones provocaron sobre el arte, la política y la identidad contemporánea nativa están siendo ahogadas actualmente por las renovadas demandas que exigen que Durham pruebe ser un auténtico cherokee.¹⁰

Nosotros, el pueblo fue una inspiración para otra exposición importante, *Revisiones –Re-visions–*, que se inauguró en la Galería Walter Phillips, en el Centro de las Artes de Banff, en 1988. Para comprender cómo surgió *Re-visiones*, es necesario retroceder un poco en el tiempo. Un conflicto se estaba gestando en el norte de Alberta, Canadá. En vísperas de los Juegos Olímpicos de Invierno de 1988, en Calgary, se inauguró la exposición *El espíritu canta: tradiciones artísticas de los Primeras Naciones de Canadá –The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada’s First Peoples–*, en el Museo Glenbow. En ese momento fue la exhibición más grande de arte nativo que se realizaba en Canadá. Fue

10 Nota de la traducción: En 1990 se aprobó el Acta de Artes y Artesanías Indígenas, que prohíbe que artistas no pertenecientes a una tribu promuevan su trabajo enuncianándolo como indígena; como consecuencia, en 1993, Jimmie Durham admitió no ser cherokee, pero en su carrera artística se lo siguió nombrando como tal. El debate se reinició en el 2017, cuando diez artistas y académicos cherokees publicaron una carta abierta denunciando a Durham por el uso de dicha identidad.

también la primera vez que se organizó una protesta en contra de una exhibición. La manifestación llamaba la atención sobre un sinnúmero de cuestiones delicadas que se habían pasado por alto. Para la nación del Lago Lubicon, una comunidad cree ubicada a cientos de millas al norte de Calgary, en el corazón del territorio donde se explotan petróleo y gas, el patrocinio de la exposición por parte de Shell Canadá fue una píldora bastante amarga de tragar. Las acciones de los manifestantes provocaron un disenso colectivo, que empañó las buenas intenciones detrás de *El espíritu canta* y provocó un cambio radical en la forma en que los museos exhibían objetos y patrimonio cultural nativos. Cuando se inauguró la exposición en su sede hermana, el Museo Canadiense de Historia en Ottawa, la chispa de la disidencia había crecido hasta convertirse en un resplandor inconmensurable.

Los lubicon buscaron crear conciencia sobre las terribles condiciones en sus tierras. Para el invierno de 1988, Shell Canadá (entre otras corporaciones) había estado extrayendo petróleo y gas por medio de fracturación hidráulica¹¹ de los territorios tradicionales lubicon durante más de veinte años. Para ese entonces, la comunidad ya estaba sufriendo efectos adversos en la salud: cánceres y enfermedades raras golpeaban a la población en índices mucho más altos que en otros lugares de Canadá; las enfermedades y dolencias continúan hasta la actualidad. Sus territorios, convertidos en zonas tóxicas, ya no servían para sostener medios de subsistencia como la cacería y la pesca. No solo se contaminó la tierra, sino también el agua.¹² Inexcusablemente, esta experiencia no se limitó al territorio lubicon, sino que sigue siendo una realidad compartida entre las comunidades nativas y de colonos rurales en todo Canadá, y particularmente en el norte ha tenido consecuencias devastadoras.¹³

El boicot de los lubicon cree a *El espíritu canta* empezó más de un año antes de la inauguración de la exposición. Junto con una sofisticada campaña en los medios de comunicación, solicitaron formalmente a los museos de Gran Bretaña, Europa, Canadá y Estados Unidos que apoyaran su causa y cancelaran los préstamos de obras de sus colecciones; algunos respondieron a su llamado.¹⁴ Al mismo

11 Nota de la traducción: el proceso se conoce comúnmente como *fracking*.

12 Para conocer la historia social y política de la gente de la nación del lago Lubicon desde sus propias perspectivas, consulte: www.lubiconlakenation.ca. Véase también Fisher (1987; 1992) y Goddard (1991).

13 Estudios recientes demuestran de manera inequívoca el vínculo entre la extracción de petróleo y los impactos negativos en la salud de las comunidades indígenas. Véase <https://www.openhealth-news.com/news-clipping/2014-07-08/canada-tar-sands-linked-cancer-native-communities-report-says>

14 Las instituciones que apoyaron el boicot de los lubicon al revocar sus préstamos fueron el Museo Nacional del Indio Americano, Instituto Smithsonian; Museo de Arqueología y Etnología Peabody, de la Universidad de Harvard; Museo Universitario, de la Universidad de Pensilvania; Museo Nacional de Dinamarca; Museos für Volkerkunde en Berlín y Múnich; Museo de Etnografía de Oslo; Museo Bérgamo, en Italia; Museo Horniman, en Inglaterra; y tres museos adicionales en Suecia y cuatro en Suiza (Smith, 1987).

tiempo, los lubicon cree emprendieron una campaña en los medios de comunicación para llamar la atención sobre las intolerables condiciones culturales, sanitarias, económicas y sociales en sus territorios, y muchas de esas condiciones eran causadas por la naturaleza inherentemente destructiva de las industrias extractivas. Esta privación radical de los derechos se llama hoy “la maldición de los recursos”. La característica que define a esta maldición es que las personas más directamente afectadas son aquellas que las corporaciones de petróleo y gas consideran que tienen más que “ganar” de la industria, cuando, de hecho, son las personas que viven más cerca de las principales reservas de petróleo, gas o minerales quienes sufren los mayores niveles de disparidad económica y mala salud.¹⁵ Para los lubicon, el hecho de que Canadá, con el apoyo de una compañía petrolera importante, celebrara la estética, cultura y objetos ceremoniales de las “primeras naciones de Canadá”, para un público mundial, al mismo tiempo que posibilitaban las mismas condiciones que ponían en riesgo la vida de los nativos, fue motivo suficiente para convertir esta exposición en una plataforma de concientización de otro tipo.

Las protestas alrededor de *El espíritu canta* abrieron una compuerta que generó una reevaluación de la relación entre los museos y los pueblos de las primeras naciones —esto no solo tuvo un impacto en las formas en que se exhibían obras históricas, sino también en las prácticas de los espacios contemporáneos. Después de la exhibición en el Museo Glenbow, *El espíritu canta* se presentó en Gatineau, Quebec, donde fue recibido por un número aún más grande de manifestantes en el Museo de Civilización Canadiense (ahora llamado Museo de Historia Canadiense). En esta presentación más al este, se tocaron otras fibras: el comité de la exhibición, formado solo por curadores no nativos, decidió exhibir públicamente dos *HadúFiF*, o máscaras de “rostro falso”, cuya exhibición está explícitamente prohibida por la sociedad haudensaunee, dado que se trata de máscaras medicinales que solo pueden ser vistas y usadas por iniciados.

Como base, las quejas de los lubicon y los haudensaunee tenían algo en común: la explícita falta de compromiso con los pueblos indígenas vivos. El tiempo en que los antropólogos (no nativos) eran los expertos en nuestra cultura estaba llegando a su fin, especialmente en lo que respecta a la realización de exposiciones. Las protestas impactaron no solo en las artes, sino también en miembros del sector político: en 1994 se publicaron los hallazgos del *Informe del Grupo de Trabajo sobre Museos y Primeras Naciones*, patrocinado conjuntamente por la Asamblea de las Primeras Naciones (AFN, por sus siglas en inglés) y la Asociación de Museos Canadienses (CMA, por sus siglas en inglés).

El informe, titulado “Pasando la página: forjando nuevas alianzas entre museos y Primeras Naciones”, tardó un año en elaborarse y se construyó en las

15 Para un estudio esclarecedor sobre el costo social de la extracción de recursos, véase Parlee (2015).

asambleas de un organismo nacional formado por más de 25 personas de museos y comunidades aborígenes. En palabras de Georges Erasmus, antiguo Jefe Nacional de la Asamblea:

La exposición *El espíritu canta* generó una gran controversia en Canadá. Planteó preguntas con las que los museos tenían que lidiar y muchas preguntas que los nativos tenían que abordar (...). ¿Qué tipo de rol deberían jugar las personas nativas en la presentación de su propio pasado, su propia historia? (...) Cuando la exposición llegó a Ottawa [Gatineau] tuvimos que preguntarle a la comunidad indígena qué íbamos a hacer. Podríamos haber continuado con el boicot. Pero necesitábamos ir más allá de eso. En lo que nos estamos embarcando ahora es en el comienzo de un tipo de relación diferente entre dos aliados potencialmente fuertes (cit. en AFN y CMA, 1994).

El informe surgió de tres preocupaciones principales, planteadas por primera vez en “Preservando nuestro patrimonio: una conferencia de trabajo entre museos y Primeras Naciones”, realizada en 1988, que, al igual que el Grupo de Trabajo, fue organizada conjuntamente por la AFN y la CMA, como resultado de las preocupaciones planteadas por los Lubicon. Las preocupaciones se centraron en la necesidad de 1) mayor participación de las personas Aborígenes en la interpretación de su cultura e historia por parte de las instituciones culturales; 2) mejorar el acceso a las colecciones de los museos por parte de las personas Aborígenes, y 3) la repatriación de artefactos y restos humanos (AFN y CMA, 1994, 1).

La sección “Principios para establecer asociaciones entre Primeras Naciones y los Museos Canadienses” desarrolló los puntos anteriores con recomendaciones que incluyen:

1. Los museos y los pueblos de las primeras naciones trabajarán juntos para corregir las desigualdades que han caracterizado sus relaciones en el pasado. En particular, los museos deben reconocer y afirmar el deseo y la autoridad de los pueblos de las Primeras Naciones de hablar por sí mismos. (...)

5. Representantes adecuados de las primeras naciones participarán como compañeros en igualdad de condiciones en cualquier exposición, programa o proyecto de museo que trate sobre patrimonio, historia o cultura aborígenes (AFN y CMA, 1994, 7).

Al redactar estos principios, el informe describe una parte de lo que enfrentaban las personas nativas en ese momento, por ejemplo, al explicar que “algunas exposiciones de museos reforzaron la percepción pública de que las culturas aborígenes existían solo en el pasado y que eran incapaces de cambiar”. También añadieron: “Tales percepciones refuerzan la noción errónea de que las culturas

aborígenes son inferiores” (AFN y CMA, 1994, 7). Fisher y Durham contrarrestaron cuestiones bastante similares al organizar *Ni’ Go Tlunh a Doh ka*.

El Grupo de Trabajo fue un momento decisivo; marcó un cambio en las prácticas y las ideologías de los museos canadienses con respecto a la exhibición, la interpretación y las relaciones con las comunidades indígenas. El impulso de esta relación, apenas definida en ese momento —aunque practicada solo si existían buenas intenciones, que en gran medida eran inaplicables—, impactó también en espacios de arte contemporáneo, al redefinir no solo sus relaciones con los artistas nativos, sino también la forma en que se organizaban sus exposiciones.

En Calgary, se montaron al menos dos exposiciones en espacios comerciales para contrarrestar lo que en *El espíritu canta* se percibió como un desprecio flagrante por las voces contemporáneas. Pero es *Re-visiones*, organizada en la urgencia del momento, la exhibición que sigue resonando.¹⁶ Organizada por Helga Pakasaar, que había visitado *Nosotros, el pueblo* en Nueva York, la exhibición contó con obras de Joane Cardinal-Schubert, Durham, Heap of Birds, Zacharias Kunuk, Mike MacDonald, Alan Michelson, Edward Poitras y Pierre Sioui. *Re-visiones* y *Nosotros*, el pueblo marcaron un momento paralelo de agencia para los artistas nativos que trabajan en Canadá y sus contrapartes en los Estados Unidos. Pakasaar señaló que la exposición se organizó de manera atípica: antes de ser incluidos en la muestra, los artistas y proyectos fueron “examinados” por Cardenal-Schubert, en su papel de representante de la Sociedad de Artistas Canadienses de Ascendencia Nativas (SCANA, por sus siglas en inglés).¹⁷ Si bien esto podría parecer un relación anómala para un artista, un curador y un grupo de artistas cabilderos, en ese momento había mucho en juego con respecto a la representación del arte Nativo y de la cultura Nativa en su conjunto, entonces lo mejor era pisar con cuidado y con una intención clara.

Esto también refleja la forma en que se organizó *Ni’ Go Tlunh a Doh ka*, con aportes directos a la selección de artistas hechas por los propios artistas. Esta exposición puso en marcha una historia excepcional de exposiciones contemporáneas de artistas nativos y becas curatoriales para curadores establecidos, que incluyeron, por ejemplo, a Lee-Ann Martin (coordinadora del Grupo de Trabajo y luego cocuradora de la importante exposición Indígena: *Perspectivas nativas contemporáneas en el arte canadiense*, realizada en 1992). También surgieron

16 La fallecida Joane Cardinal-Schubert (Blackfoot) fue miembro activo de la Sociedad de Artistas Canadienses de Ascendencia Nativas (SCANA, por sus siglas en inglés) y jugó un papel central en la organización de contraexposiciones en Calgary (1990). Para más información sobre sus ideas sobre el arte nativo en ese momento, véase el catálogo de *Re-visiones*, citado anteriormente. Incluye ensayos de Deborah Doxtater [también conocida como Doxtator], Jean Fisher, Rick Hill y Helga Pakasaar, junto con textos de los ocho artistas participantes.

17 Conversación de Helga Pakasaar con la autora, marzo de 2016, Vancouver, Columbia Británica.

residencias, pasantías, coloquios y publicaciones dedicadas a la práctica curatorial indígena (como ejemplos, puedo mencionar *Haciendo ruido* y *Transferencia, tradición, tecnología*, ambas realizadas en el 2005) (Martin, 2005; Townsend, Claxton y Loft, 2005). Yo misma empecé mi carrera en la galería Walter Phillips, primero en una posición de trabajo–estudio en 2001, luego como curadora aborigen en residencia, un puesto de dos años financiado por la Consejo de las Artes de Canadá. Este programa de residencia también tiene sus raíces en el Grupo de Trabajo. Una de las recomendaciones del informe incluía la necesidad de crear programas de capacitación para indígenas en el campo de los museos y la curaduría. Después estar un año como cocoordinadora del Grupo de Trabajo, Lee-Ann Martin trabajó en el Consejo de las Artes de Canadá para establecer oportunidades de capacitación. Estas residencias, que empezaron en 1998, continúan hasta hoy y han transformado el campo del arte contemporáneo, brindando a los profesionales emergentes y de mediana carrera la oportunidad obtener capacitación práctica, organizar exposiciones y publicaciones, y, de ese modo, abrir espacios para las prácticas y metodologías curatoriales indígenas y para transformar las instituciones como resultado.

La última década ha sido testigo de un aumento sorprendente en las exposiciones de arte indígena y de curadores en ejercicio. Esto ha llevado a establecer nuevos modelos para las residencias y las exposiciones, incluidas las que tienen lugar fuera de los espacios de las galerías convencionales. Entre estos se encuentra la Galería Bush, que es una iniciativa del colectivo de artistas Nueva BC Arte Indígena y Sociedad de Bienestar,¹⁸ alojada en la nación Secwepemc, en la Columbia Británica. Bush Gallery, para Tania Willard, integrante del colectivo, “analiza ideas sobre cómo crear espacios de arte o posibilidades que respondan a los conceptos indígenas sobre el territorio” y, al hacerlo, elimina por completo la supuesta “neutralidad” del cubo blanco (cit. en Ming, 2014). Junto a estos esfuerzos deliberadamente modestos, que destacan prácticas y estéticas cercanas al territorio, existen otros que se desarrollan a escala internacional. Ambos enfoques crean plataformas para artistas indígenas y desafían las prácticas curatoriales convencionales.

En mayo de 2013 se inauguró la exposición *Sakahàn: Arte Internacional Indígena* en la Galería Nacional de Canadá, en Ottawa. Fue la primera de un ciclo de cinco años de exhibiciones dedicadas al arte contemporáneo hecho por artistas indígenas. Fue curada por Greg Hill, Christine Lalonde y yo. La exposición se inspiró en muestras anteriores como *Tierra, espíritu y poder: Primeras Naciones en la Galería Nacional de Canadá*, organizada por Robert Houle, Diana Nemiroff y Charlotte Townsend-Gault, y una gran cantidad de exhibiciones individuales dedicadas a artistas indígenas —la primera, en 1993, fue una retrospectiva poco

18 Nota de la traducción: En inglés, el nombre del colectivo es New BC Indian Art and Welfare Society Collective, la página de la galería/residencia es la siguiente: <http://www.bushgallery.ca>

conocida de los grabados y dibujos de Pudlo Pudlat. *Sakahàn: Arte Internacional Indígena* fue la exposición más grande de arte contemporáneo en la historia de la Galería Nacional. Ocupó más de 40 mil pies cuadrados de espacio de galería, e incluyó comisiones públicas y colaboraciones con centros dirigidos por artistas y galerías municipales en Ottawa. La ambiciosa escala fue un medio para reflejar el creciente movimiento del arte indígena, no solo en Canadá, sino en todo el mundo. La exposición incluyó a 82 artistas, de un número similar de naciones indígenas provenientes de 16 países. Aun así quedaron fuera artistas de algunas de regiones grandes, como Rusia y China, y solo se incluyó a un artista de una nación africana, Kenia.

Quizás el impacto más significativo de *Sakahàn* no radica en el lado público de la exposición, sino en otros lugares. La instalación *Aniwaniwa*, hecha en colaboración por el escultor Brett Graham y la videógrafa Rachel Rakena, fue “cantada” para que cobre vida. Solo con el equipo de preparadores, técnicos, curadores y productores de la exhibición como testigos, Graham cantó una canción maorí antes de mostrar el video. Ese inicio ceremonial era necesario para que el trabajo se muestre en este contexto. Para la mayoría de los integrantes del equipo, esto permaneció como un momento vital en la exposición, ya que demostraba que muchas obras necesitaban un tipo de cuidado y manipulación diferentes a las del arte contemporáneo convencional. Este cuidado crucial se basaba en la ontología de la obra de arte en sí, y marcaba una diferencia con las metodologías indígenas de creación de exposiciones, reconociendo incluso a las obras de arte como animadas. *Sakahàn* también amplió el carácter público de la galería. Varias de las obras más grandes se instalaron deliberadamente en sitios que no cobraban una tarifa de entrada, entre ellas estuvieron *Blanket Stories: Seven Generations, Adawe and Hearth*, una imponente columna de mantas adquiridas en comunidad hecha por Marie Watt, y *Hidden Secret Garden*, un conjunto de hierbas medicinales hecho por Geir Tore Holm y cuidado por un joven indígena local.

La inauguración de la exposición no fue apertura regular, sino que se celebró con el traslado de un fuego sagrado, que miembros de la comunidad Algonquin llevaron de un lado al otro del río, para que lo sostuviera y lo cuidara el personal de la Galería Nacional. La ceremonia fue una forma de iniciar la nueva relación y conexión con la comunidad Algonquin; eso se reiteró la noche de la inauguración, cuando se declaró públicamente por primera vez que la Galería Nacional de Canadá se encuentra en un territorio algonquin ocupado sin autorización.

También se sintió un cambio en la comunidad local. Peter Simpson, crítico de arte del diario *Ottawa Citizen*, comentó: “Hace una década, muchas personas todavía criticaban a la Galería Nacional de Canadá por mantener al arte indígena en los márgenes. Si bien muchas cosas han cambiado desde entonces,

una exposición gigante realizada este verano no deja ninguna duda de que el arte indígena no volverá a ser marginalizado” (2013). Simpson continuó su texto citando a Greg Hill, curador Audain¹⁹ de arte indígena en la Galería Nacional de Canadá, que dijo: “Ciertamente, en Canadá hemos visto un cambio real en la representación del arte indígena, no solo en la Galería Nacional sino en todo el país en términos colecciones y exhibiciones. Esto es algo que no solo está sucediendo en Canadá, sino en todo el mundo. Este impulso global nos trae a esta exposición” (2013).

Para ser una exposición que surgió de un impulso global, tuvo algunos obstáculos. En particular, la administración decidió casi al final del proceso poner una nota de descargo de responsabilidad en el trabajo de la única artista algonquin que participaba en la muestra, Nadia Myre. Ella había instalado una gran reproducción en vinilo de un *wampum* con dos filas de cuentas en una franja de ventanas interiores que conducían desde un nivel de la Galería Nacional a otro. Junto al *wampum*, quiso incluir también las palabras pronunciadas por un grupo de abuelas algonquin en la Colina del Parlamento de Ottawa el 11 de enero de 2013, quienes manifestaron, de manera clara y directa, la necesidad de que el Gobierno Federal continúe respetando los acuerdos históricos, establecidos en tratados (los *wampum* son una forma de documentar acuerdos históricos entre naciones indígenas y también entre naciones indígenas y colonos):

Nos unimos a las voces de todos nuestros familiares que están defendiendo y hablando por la tierra, el agua y las generaciones futuras. Invitamos a los colonos a unirse a nosotros en este llamado a sus gobiernos.

Exigimos que la Corona y todos los gobiernos de Isla Tortuga²⁰ comiencen a comportarse siguiendo la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, la Proclamación Real, los Tratados y su propia Constitución. Todos los nuevos gobiernos están violando esos acuerdos. Pedimos respetar nuestro derecho consuetudinario y comenzar a tener una relación con los pueblos indígenas que sea respetuosa y honesta.

Hacemos estas demandas en nombre de todos aquellos que no pueden hablar: la tierra, el agua, los animales y las generaciones futuras. Su propia supervivencia depende de nuestro éxito. Esta es nuestra responsabilidad como Abuelas, Kokomisag. Chi-migwech.²¹

19 Nota de la traducción: El cargo de curador Audain hace referencia al fondo donado por Michael Audain para crear un programa de investigación y exhibición de arte indígena contemporáneo en la Galería Nacional de Canadá.

20 Nota de la traducción: Turtle Island es el nombre que recibe Norteamérica por parte de las comunidades indígenas y las primeras naciones. Hace referencia a una historia sobre la creación de la Tierra.

21 Citado del texto de pared de *Sakahín: Arte Indígena Internacional*, Galería Nacional de Canadá, mayo-septiembre de 2013.

La galería sintió la necesidad de distanciarse de esta declaración y responder con su propia declaración: “Las opiniones expresadas en esta obra son de la artista y no reflejan necesariamente las opiniones de la Galería Nacional de Canadá”. Poco después, este descargo de responsabilidad se aplicó a toda la exposición y se publicó en la entrada de los dos pisos de la exhibición. Un descargo de responsabilidad es un medio para crear distancia frente a una responsabilidad potencial. El año 2013 marcó un momento de agencia y activismo indígena sin precedentes en Canadá, con la huelga de hambre de la jefa Theresa Spence y el surgimiento del movimiento Idle No More, que se extendió por todo el mundo.

Notablemente, el cambio continúa en la Galería Nacional de Canadá y, de hecho, en varios museos de Canadá y Estados Unidos. En 2016, la Galería Nacional anunció un cambio de grandes proporciones en el montaje de su colección permanente, con un *énfasis en el arte* y en la producción cultural indígenas. Lo que podría leerse como una intención pasajera del director general, Marc Mayer, demuestra un cambio fundamental: todas las etiquetas de las obras expuestas se escribirán primero no en los idiomas coloniales, francés o inglés, sino en su idioma de origen. Por ejemplo, si un objeto es originario de territorio cree, su título aparecerá primero en cree, con traducciones al inglés y al francés. Lo mismo ocurre con las obras de los inuit y de todas las comunidades. Estos son cambios ideológicos que tendrán una profunda resonancia, ya que demuestran que no solo los pueblos indígenas “siempre estamos dando la vuelta hacia atrás a propósito”, sino también las grandes instituciones.

Los artistas indígenas tienen cada vez más voces y lugares para hablar; estas voces se hacen más fuertes con cada año que pasa, y transforman las prácticas museológicas y curatoriales en el proceso. Lo que primero fue una preocupación por hacer espacio para los artistas indígenas se ha transformado en una oportunidad para criticar las prácticas exhibidoras de manera más amplia. Actualmente se están implementando prácticas más matizadas, que dan crédito a las ontologías de las obras de arte (entendiendo, por ejemplo, que una canción es necesaria para dar vida a la obra) durante la realización de la exposición, así como a las reflexiones críticas sobre las prácticas curatoriales indígenas.

En lugar del silenciar a aquellos que desafían la autoridad institucional o colonial y las prácticas históricas de exclusión, como en años pasados, sus perspectivas son cada vez más bienvenidas. Ese asiento en la mesa que tanto ha costado ganar provee agencia no solo para responder y replicar, sino para que los curadores indígenas empiecen a cuestionar y erradicar las ideologías coloniales en las que se sostienen los museos y las galerías. Esto no se trata tanto de nosotros dando la vuelta, sino de las instituciones de arte transformándose y, en esos cambios, pueden mirarse a sí mismas nuevamente. [post\(s\)](#)

Referencias

Asamblea de las Primeras Naciones y Asociación de Museos Canadienses (AFN y CMA).

(1994). "Pasando la página: forjando nuevas alianzas entre museos y Primeras Naciones". *Informe del Grupo de Trabajo sobre Museos y Primeras Naciones*, 3ª ed. https://museums.in1touch.org/uploaded/web/docs/Task_Force_Report_1994.pdf

Cardinal-Schubert, J.

(1990). "Surviving as a Native Woman Artist". *Canadian Woman Studies/Les cahiers de la femme* 11 (1, Spring), 50–51. <https://cws.journals.yorku.ca/index.php/cws/article/view/11026/10115>

Durham, J., Fisher, J. y Smith, P.

(1987). *We the People* [catálogo de la exhibición]. Artists Space.

Fisher, J.

(1987). "The Health of the People Is the Highest Law". *Third Text* 2 (Winter), 63-75.

Fisher, J.

(1992). "The Health of the People Is the Highest Law". En *Revisions*, ed. Helga Pakasaar. Galería Walter Phillips

Fisher, J.

(2013). "We the People: Notes on Curating Contemporary American Indian Art in the 1980s". <https://www.jeanfisher.com/we-the-people-notes-on-curating-contemporary-american-indian-art-in-the-1980s/>

Fisher, J. y Durham, J. (Eds.).

(1986). *Ni 'Go Tlunh a Doh ka*, ed. Fisher y Jimmie Durham [catálogo de la exhibición]. Galería Amelie A. Wallace.

Goddard, J.

(1991). *Last Stand of the Lubicon Cree*. Douglas y McIntyre.

Martin, L. (Ed.).

(2003). *Making a noise!: Aboriginal Perspectives on Art, Art History, Critical Writing and Community*. Banff Center for the Arts

Ming, R.

(2014). "Q&A: Tania Willard". *Project Space*. 10 de septiembre. <http://projectspace.ca/qa-tania-willard>, al 1 de agosto de 2016.

Parlee, B.L.

(2015). "Avoiding the Resource Curse: Indigenous Communities and Canada's Oil Sands". *World Development* 74 (octubre), 425–36. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0305750X15000637>

Simpson, P.

(2013). "Sidelined No More". *The Big Beat*. 12 de febrero. <https://ottawacitizen.com/life/style/our-ottawa/sidelined-no-more> recuperado 6 de agosto de 2016.

Smith, J.G.E.

(1987). "Canada — The Lubicon Lake Cree". *Cultural Survival*. <https://www.culturalsurvival.org/publications/cultural-survival-quarterly/canada-lubicon-lake-cree>

Smith, P.C. y Warrior, R.A.

(1997). *Like a Hurricane: The Indian Movement from Alcatraz to Wounded Knee*. New Press.

Townsend, M., Claxton, D. y Loft, S. (Eds.).

(2006). *Transference, Tradition, Technology: Native New Media Exploring Visual & Digital Culture*. Banff Center for the Arts.

TODAVÍA PUEDO ESCUCHAR SU LLAMADO. ECOS DE MIS ANCESTROS

Kimberley Moulton

Traducción: Anamaría Garzón Mantilla

La versión en inglés de este ensayo, "I Can Still Hear Them Calling. Echoes of My Ancestors", fue publicada originalmente en el libro *Sovereign Words. Indigenous Art, Curation and Criticism*, editado por Katya García-Antón y publicado por la Oficina de Arte Contemporáneo Noruega / Valiz, en el 2018. Agradecemos profundamente a la autora y la editora por permitirnos hacer esta traducción.

Originally published as Kimberley Moulton, 'I Can Still Hear Them Calling. Echoes of My Ancestors' in *Sovereign Words. Indigenous Art, Curation and Criticism*, edited by Katya García-Antón, pp. 197–214 (Oslo/Amsterdam: OCA/Valiz, 2018)

Kimberley Moulton, Yorta yorta, escritora y curadora senior de las Colecciones Aborígenes del Sudeste en Museos de Victoria (Australia).

Correo electrónico: kmoulton@museum.vic.gov.au

• Bachelor of Arts, Monash University, 2004-2007.

Este ensayo es una pieza personal y reflexiva, que escribo como mujer yorta yorta que trabaja e investiga en museos. A partir de mi experiencia con colecciones, miro desde una perspectiva crítica lo que significa para museos y galerías haber reunido, y seguir reuniendo, material cultural histórico y contemporáneo de los pueblos originarios de Australia. Me enfoco en el tema a través de una narrativa personal, que tiene como objetivo desentrañar, por medio de la escritura, la corriente colonial de aprendizaje y comunicación occidentales en la que me eduqué y a la cual se espera que se adhieran los pueblos originarios.

Trabajo en Australia y he visitado colecciones y museos en varias partes del mundo. Constantemente pienso sobre cómo el legado de las instituciones dedicadas al coleccionismo y a la representación de los pueblos originarios ha influido en los espacios de arte contemporáneo hoy en día. Con la expansión de la intersección entre arte y “artefacto” más allá de su binario histórico, y con el aumento de personas provenientes de los pueblos originarios que trabajan en esos espacios, ¿cómo podemos recontextualizar el material cultural e impulsar nuestra agencia y pensamiento en torno a la soberanía de nuestros objetos?

Fecha de envío: 23/07/2020

Fecha de aceptación: 15/08/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2095](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2095)

Cómo citar: Moulton, K. (2020). Todavía puedo escuchar su llamado. Ecos de mis ancestros. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 148-160). Quito: USFQ PRESS.



“Lo que está en los cielos se refleja en la tierra.
Debemos tratar de comprender lo que está en el medio”

Soy curadora de cultura, trabajo con lo antiguo y con lo nuevo. Escribo e imagino formas en las que se puedan compartir nuestras historias y se pueda acceder a nuestros materiales y pertenencias culturales. No me defino como curadora de museo ni curadora de arte contemporáneo. Trabajo en la cultura, con las comunidades y con los objetos que contienen las energías de las personas que los fabricaron y utilizaron.

He trabajado durante diez años en el Museo de Melbourne, una de las varias instituciones administradas por Museos Victoria, y, mediante becas y viajes, he estado conectada con pertenencias ancestrales que se encuentran en todo el mundo. Para algunas pertenencias, he sido la primera persona aborigen en conectarse con ellas desde que fueron tomadas. A menudo, cuando salgo de viaje o trabajo en mi puesto en el Museo de Melbourne, pienso en una historia que me contó la anciana sabia Carolyn Briggs, del clan Boon Wurrung: “Lo que está en los cielos se refleja en la tierra. Debemos tratar de entender lo que está en el medio”. Todavía estoy tratando de entender este “intermedio” y el llamado que tengo hacia nuestras pertenencias ancestrales.

Como mujer aborigen que trabaja en una institución, mi responsabilidad no es solo con mi empleador sino también con mi comunidad. Mi conexión con la colección es tanto profesional como personal, ya que contiene fotografías de mis abuelos y mi familia, y actualmente muestra un vestido de gala que usó mi abuela. Contiene las colecciones hechas por mis ancestros y los restos (humanos) Ancestrales de hermanos y hermanas de todo el país. De hecho, a través de mis Ancestros, yo misma soy parte de la colección.

Mi historia comienza con mi pueblo ancestral, los Yorta Yorta. Mi nación está en la región sur de Australia, a lo largo del río Dungalah, ahora conocido como río Murray. Vengo de una familia de activistas y maestros, y de personas que intentan sobrevivir. Mi familia tiene sus raíces en la nación Yorta Yorta, y se extiende hasta Mauricio y Chennai. Mi tatarabuelo, Thomas Shadrach James, viajó hace muchos años desde la India. Fue maestro de escuela, médico y activista político de nuestra gente y se casó con mi abuelita Ada, de la nación Yorta Yorta.

Mi tío abuelo, William Cooper (hermano de mi abuelita Ada), era un activista y líder político. Mi bisabuela Beccy (Rebecca) fue la matriarca de la comunidad hasta su muerte en 1986, y mi abuela Claire y mi padre Murray son orgullosos yorta yorta. Me levanto sobre los hombros de gigantes. Empiezo aquí recorriendo mi historia para localizar mi presentación en tiempo, ancestros y lugar. Este es un método de enseñanza que mi primo, el Dr. Wayne Atkinson, ha

desarrollado para sus estudios sobre *On Country Learning*¹ durante muchos años. También es una forma de ser y de hacer de los pueblos originarios que se me ha inculcado.

Inicié mi investigación internacional porque quería conectarme con objetos que han sido desplazados de su naciones, para comprender su papel dentro de las instituciones y cómo se relacionan con ellos. Quería ver cómo curadores y administradores de colecciones no indígenas comprenden el material cultural de las colecciones, y cómo presentan nuestras pertenencias e historias culturales. Mi área de interés también se extiende a artistas contemporáneos que han utilizado el archivo para la práctica y la revitalización y reanimación.²

He pasado tiempo en grandes instituciones como el Museo Británico; en el más pequeño de los museos rurales en el centro de Inglaterra; en imperios como el Smithsonian de Washington DC o el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York; en museos de Historia Natural en el Reino Unido y en Estados Unidos, y en un museo en Roma al que solo puedo describir como un mausoleo de materiales y pertenencias culturales. He visto y he sostenido objetos hechos por personas de muchas naciones de mi país. He visto objetos que ya no tenemos en Australia, cosas que deberían estar en casa y objetos que no deberían exhibirse.

Estas experiencias me han llevado a cuestionar nuestras historias y el estado actual de la colonización, tanto en nuestras tierras de origen como en la forma que toma la diáspora de pertenencias culturales en el extranjero, y cómo este trauma puede repetirse y continuar. Creo en la necesidad de dar visibilidad en la institución, pero no a través del acaparamiento continuo de nuestros materiales culturales históricos (pertenencias ancestrales).

Muchos de estos objetos ya no son fabricados por los pueblos originarios, pues no han tenido acceso a ellos para iniciar procesos de reanimación y revitalización. Mientras estos objetos permanezcan separados de sus pueblos, no terminará el trauma sufrido por las comunidades de los pueblos originarios en relación con este desplazamiento, y la historia del robo o el comercio bajo estructuras sociales de explotación. Y cuanto más tiempo pasen estos objetos bajo el control de personas no indígenas, sin la participación de los pueblos originarios, más durará el ciclo de este trauma. Esta deslocalización se refuer-

1 Nota de la traducción: El Dr. Wayne Atkinson fundó el programa *On Country Learning* (Aprendizaje de la nación) en la Universidad de Melbourne, en 2003. Es un programa basado en prácticas comunitarias, para abrazar procesos de aprendizaje experienciales sobre saberes, legados y territorios indígenas.

2 Nota de la traducción: *revival* en el idioma original del texto. Traduzco como revitalización y reanimación tomando en cuenta que se trata de unos procesos que incluyen recuperar o *volver a dar vida* a tradiciones y lenguas ancestrales, también a prácticas de medicina y relaciones con objetos y pertenencias culturales.

za por los “expertos” no indígenas que investigan y escriben sus libros y artículos de revistas sobre nuestro material y experiencias culturales, la mayoría de veces perpetuando la ausencia de nuestras voces.

Mi resolución frente a este ciclo de trauma y desconexión de nuestros materiales culturales es repatriarlos. No obstante, esto no es tan simple como devolverlos, pues se necesita más construcción y fortalecimiento de recursos en nuestras propias comunidades, y eso requiere tiempo y procesos. Sin embargo, es hora de iniciar estas conversaciones.

Creo que se deben fomentar las relaciones significativas entre la institución y la comunidad. Me gustaría que crezca la relación con artistas y creadores contemporáneos, a quienes se les debería comisionar la creación de objetos para las colecciones, de modo que aseguren que la historia de nuestros pueblos siga siendo parte de las historias del mundo que se muestran en los museos, dentro de una producción continua de la cultura en el presente, no en el pasado histórico. Las comisiones y las adquisiciones de obra de creadores contemporáneos deben extenderse a las galerías de arte, que también deben responder ante la ausencia de obras de artistas de pueblos originarios en sus colecciones.

Relacionar a la comunidad con la colección es el primer paso para que nuestras voces sean escuchadas y sanar esta historia. Nuestros viejos escudos, mantas de piel de zarigüeya o preciosos collares de conchas podrían ser reemplazados por artículos actuales hechos por artistas de pueblos originarios, en un proceso compartido de colaboración, enseñanza y aprendizaje. Sin embargo, la devolución de nuestros materiales no debe tener un costo para nuestras comunidades ni debe representar un trabajo emocional o físico. La creación de nuevos objetos como reemplazo no es la única forma en que podemos repatriar —puede no siempre ser cuestión de reemplazar lo viejo por lo nuevo. Se trata de abrir conversaciones y crear relaciones que nos lleven al punto del intercambio, ya sea devolviendo o negociando préstamos a largo plazo; esto es crucial.

En las instituciones deben aceptarse nuevas formas de contar viejas historias, más allá de los roles tradicionales de museos y galerías. ¿Por qué en la colección de un museo no podemos tener una fotografía o una pintura contemporánea junto a las pertenencias históricas ancestrales, o junto a la sección de “etnografía”, como tan crudamente ha sido clasificada en el pasado? ¿Por qué las instituciones y las personas que las integran encuentran a menudo tan difícil cambiar su forma de pensar?

Dicho esto, las instituciones en Australia, y en particular los Museos Victoria, están cambiando el paradigma del espacio museístico tradicional; pero quiero explorar esto más a fondo, desafiando tanto las expectativas de la institución como las del público sobre lo que es indígena hoy, sobre lo que debería estar

en los museos y sobre lo que es auténtico. Me gustaría compartir nuestra cultura de nuevas maneras, donde la comunidad sea dueña del espacio.

Este puede ser un sueño que tome tiempo cumplir, pero, por ahora, nuestro foco de insurgencia debe estar en los curadores y los custodios de estas colecciones, al formar relaciones sólidas, y trabajar con las instituciones para que nuestras voces estén presentes con nuestros objetos y obras de arte. Uno de los cambios más obvios es corregir los materiales didácticos, las cédulas y la información asociada con los objetos en las bases de datos de la colección.

Un museo que visité en el Reino Unido tenía en exhibición material cultural del Sudeste e imágenes de gente del desierto central junto a información incorrecta que mostraba a las culturas de Australia como si fuesen homogéneas. Esto no solo es incorrecto en los hechos, sino que es un insulto a la diversidad que tenemos como pueblo y comete una gran injusticia a nuestras historias y a los objetos expuestos. La solución puede ser tan simple como cambiar la metodología de exhibición y trabajar con un curador proveniente de los pueblos originarios.

Proporcionar el espacio y la competencia para que los pueblos originarios tengan autonomía sobre la representación y el desarrollo del contenido es el primer paso para construir relaciones y sanar el pasado. También se debe considerar la valoración de diferentes sistemas de conocimiento. No es solamente el curador quien puede hablar sobre estos objetos y sus historias, pues los curadores pueden generar una conexión con la comunidad, con su gama de expertos culturales y la ancestralidad y sabiduría que poseen los pueblos originarios, con o sin educación occidental. Involucrar a los pueblos originarios para que escriban, con la institución, en las publicaciones y páginas web sobre la colección, y no esperar que encajen dentro de un paradigma occidental de pensamiento o metodología es una forma de valorar el conocimiento de los pueblos originarios, respetando su espacio, historia y decisiones sobre representación. Eso mejora activamente la colección y la experiencia del público.

He tomado miles de fotos y visto cientos de objetos, y, a partir de esa experiencia, me he interesado cada vez más en cómo los legados de la colección “etnográfica” han influido en el espacio del arte contemporáneo actual, mirando críticamente la práctica curatorial en estos espacios. ¿Qué vincula la colección de nuestros materiales y restos ancestrales con la forma en que nuestra cultura se adquiere, se cataloga y se escribe dentro (o fuera) del canon actual?

Por la ausencia de nuestras voces y por la dificultad de tener acceso a estos objetos, sobre todo si no estamos asociados a un museo o universidad, la impresión que generan estos espacios es que los pueblos originarios no son considerados intelectualmente iguales a los antropólogos o historiadores del arte blancos. Muchas de las colecciones habían sido investigadas o utilizadas

para un estudio de doctorado en particular, pero he encontrado muy poca participación o relación de gente de los pueblos originarios, o incluso he visto cómo no existe la posibilidad de acercarse si no perteneces a la academia o estás afiliado a una institución en particular. Es extremadamente difícil (sin mencionar que a menudo es intimidante) obtener acceso o espacio para investigar. Esto me ha hecho cuestionar qué hace que el conocimiento de los pueblos originarios sea menos válido que el de nuestros pares no indígenas en el museo, la universidad o el cubo blanco.

También me he preguntado si queremos ser iguales o si debemos luchar por nuestros propios espacios, por nuestras formas de ser y de hacer galerías y museos, para nosotros y hechos por nosotros. Como aboga Stephen Gilchrist, curador yamatji de las primeras naciones australianas, “crear un espacio para la indigeneidad, no solo sobre la indigeneidad”.

Visitar estos espacios y trabajar dentro de la institución me ha animado a perseguir la autodeterminación, a quitar la pluma de la mano del antropólogo y pasársela a mis mayores y mi comunidad. Como dicen en mi familia: “Usa la lanza de la pluma”.

Entrar en la institución me ha llevado a pensar en mi soberanía y mi identidad. Los palos para excavar que alguna vez sostuvieron mis matriarcas, las herramientas de piedra que usaron mis antepasados, ¿esos mismos objetos han estado frente a mí en Londres o Roma? Es muy posible. Los armarios y cajones plásticos que esconden nuestros objetos en las colecciones me asfixian. Lamento cuando llega el momento en que termina mi visita y tengo que taparlos de nuevo. Me despido y les digo que volveré por ellos. Me atormenta no poder cumplir esa promesa.

Mis primeras experiencias en colecciones internacionales fueron en el Museo Británico en Londres, el Museo Pitt-Rivers de la Universidad de Oxford y el Museo de la Universidad de Cambridge. Mi investigación también me llevó a Tate Liverpool, Serpentine Gallery y el Museo de la Esclavitud Transatlántica en Liverpool, en busca de proyectos impulsados por la comunidad e intervenciones artísticas dentro del archivo.

Estuve en el Museo Británico para ver una pertenencia ancestral en particular, el trofeo más preciado de la institución. En una pequeña caja, en una galería llamada *La sala de la iluminación*, colocaron un escudo que alguna vez perteneció a un guerrero. Ha estado lejos de casa durante casi 250 años. Este es el escudo Gweagal que tomaron el capitán James Cook y Joseph Banks en el primer desembarco en Australia —el primer contacto entre los colonizadores británicos y los pueblos originarios. Mientras estaba allí mirando el escudo, sentí como si una bala me hubiera atravesado el corazón. Físicamente sentí que algo cambia-

ba en mi cuerpo. Miré más de cerca y vi que también había un agujero de bala perforando el corazón del escudo. Este grande y soberbio escudo fue uno de los primeros artículos que el mundo occidental usurpó de las primeras naciones de Australia. Fue llevado junto con lanzas y otros artículos del campamento en el que irrumpieron los británicos. El capitán Cook y su tripulación emprendieron un viaje oficial para registrar el tránsito de Venus, pero la misión secreta y el deseo de Cook era encontrar *Terra Australis Incognita* —la tierra desconocida del sur.

El momento de reconocer la magnificencia del escudo terminó rápidamente y me sentí arrojada en la narrativa histórica a través del tiempo y a través de mi propia existencia. De pie, en el museo en el centro de Londres, vi pasar más de 200 años de expolio de nuestros objetos, de escrituras sobre nuestras culturas, de extracción de conocimientos que luego fueron regurgitados bajo el paradigma blanco. Mi asombro por todo lo que me rodeaba pronto se convirtió en ira y dolor.

Este dolor me acompañó en mi viaje a la Universidad de Cambridge, entre cuyas posesiones hay objetos usurpados por Cook y Banks, e importantes colecciones de objetos del sudeste de Australia. La etiqueta de un objeto escrita a mano a mediados del siglo XIX despertó mis pensamientos sobre la influencia de estas historias de coleccionismo y el efecto en la historia cultural y la práctica contemporánea de los pueblos originarios. Me di cuenta de que un factor importante en todo esto era la noción de autenticidad. La etiqueta adherida al escudo decía: “Un buen espécimen de un escudo de parada, pero con un valor en cierto grado disminuido por haber sido marcado por la herramienta del hombre blanco, el coloreado es material del hombre blanco, ya que los negros no tenían un color como el azul”. Esta sugerencia de que el objeto solo es auténtico si no está ‘deteriorado’ por las herramientas del hombre blanco es un método de clasificación que niega el conocimiento cultural de la fabricación del objeto, el significado de las líneas y las habilidades transmitidas durante más de sesenta mil años. También descarta la práctica innovadora del creador, al utilizar nuevos materiales disponibles para continuar una práctica cultural. En este momento, vi el legado de este simple comentario y su efecto dominó hasta hoy: ¿Qué es auténtico? ¿Quién es auténtico?

Recientemente regresé al Museo Británico y pasé un tiempo con las pertenencias ancestrales allí guardadas. Entré en una habitación que tenía faldas de plumas de emú del siglo XIX, escudos y cestas; collares y los únicos grabados conocidos de cortezas de árboles provenientes de Victoria. Sostuve uno con cuidado, pensando en mis primos Dja Wurrung, cuyos ancestros habrían grabado las cortezas.

No podemos progresar en nuestras realidades a menos que reconozcamos nuestras historias pasadas y este ha sido un problema dentro de los museos

durante muchos años, particularmente en Australia: las historias de estas instituciones no se entienden ni son ampliamente difundidas. A menudo se desconoce cómo se adquirieron las colecciones, incluidos los restos ancestrales, o el énfasis se ha puesto en el coleccionista, no en la colección.

Nosotros seguimos siendo designados dentro del canon de la nostalgia retrospectiva, dentro del pasado histórico. Si se observan las principales colecciones de los museos de Australia, o del mundo en general, estas se concentran principalmente en objetos del siglo XIX y principios del XX, con lagunas en las colecciones de objetos contemporáneos. Los museos no han sido ocupados por voces de los pueblos originarios. Algunos de estos lugares continúan reinscribiendo la narrativa colonial de los "otros", a través de curadores no indígenas que, aparentemente, tienen la clave para descubrir nuestra historia, pero siguen perpetuando tres mentiras convenientes: una, que hemos sufrido una pérdida cultural irreparable (conocimiento y artesanía); dos, que los objetos están inactivos, y tres, que el lente occidental/no indígena es el adecuado (el camino blanco es el correcto).

Esto es particularmente problemático porque ha influenciado en el discurso y el mercado del arte contemporáneo, donde existe una expectativa de lo que debiera ser el arte aborígen. El valor del arte aborígen también se basa a menudo en tropos prescritos sobre la experiencia aborígen 'real'. A menudo, este estándar se basa en el arte de comunidades remotas del centro, el oeste y el norte de Australia, que en muchos casos se ha convertido en la estética aborígen 'aprobada', mientras que las prácticas de los artistas del sudeste y los que pertenecen a zonas 'urbanas' son vistas como puramente políticas o en proceso de reanimación. El arte desde el desierto hacia el norte y hacia el sudeste es válido e importante, pero debemos preguntarnos por qué esto no se refleja en las colecciones de manera uniforme. El efecto dominó de estos legados influye en la historia del arte y en el espacio crítico, donde los hombres blancos todavía dominan y continúan cuestionando el espacio de los pueblos originarios dentro del canon contemporáneo. Tales historias y críticas no incluyen las fuertes voces de los curadores y escritores Aborígenes que han estado trabajando y abogando durante décadas.

La ausencia, o en el mejor de los casos una presencia mínima, de obras de arte contemporáneas de los pueblos originarios o primeras naciones es un defecto de las principales instituciones artísticas de todo el mundo. Las colecciones hablan más que las palabras: muestran legado e historia. A menudo, para los pueblos originarios, las colecciones de los museos dicen: "No existen hoy, solo en el pasado, y sus voces no pertenecen a este espacio".

Fui testigo de la creencia en la inactividad de los objetos en el Museo Smithsonian de Historia Natural, en Washington DC, en 2015. Estuve allí para ver

objetos de los pueblos originarios del sudeste de Australia que fueron tomados durante la expedición estadounidense de la década de 1840 y formaron parte de la primera colección que sirvió como base para la fundación del Smithsonian. Estuve allí para ver la manta de piel de zarigüeya más antigua que existe, tomada de la costa este de Australia. Tuvimos nuestras mantas desde que nacimos y fueron hechas por los hombres y mujeres de nuestro clan. A medida que crecíamos, también lo hacía la manta. Sobre ellas se inscribían los mapas de la nación y llevaban las marcas de nuestra identidad.

La curadora de la colección Oceánica fue muy servicial, pero durante sus casi cuarenta años de trabajo en la institución se había enfocado en el estudio de Papúa Nueva Guinea, y, aunque había sido la “guardiana” de la colección australiana durante esos muchos, muchos años, no se había comprometido con ella. Mientras caminábamos por la habitación, era como si estuviera viendo algunos de estos artículos por primera vez, en parte porque nunca se había centrado en la colección, pero también porque quizás los estaba viendo con alguien que tenía una conexión ancestral con ellos.

La manta estaba guardada en un cajón en el estante inferior. Me senté en el suelo para estar cerca y para mi gulpa ngawul —escucha profunda. Estudié las líneas, el tendón cosido que mantenía las pieles juntas. Aspiré el olor rancio de las cosas viejas y le hablé. Cuando llegó el momento de irnos, la curadora cerró lentamente el cajón y dijo: “Ya es hora de volver a dormir”.

Este comentario me sorprendió profundamente. Venía desde el afecto, como el de una abuela que acomoda a su nieto en la cama, pero me perturbó profundamente. Me preguntaba, si se iba a dormir, ¿cuándo despertaría otra vez? La idea de que todos los objetos estaban durmientes e inactivos me hizo pensar en su propósito, encerrados en los pasillos oscuros de estas instituciones. Creo que las pertenencias culturales, ya sean antiguas o nuevas, están constantemente despiertas y se recargan cuando tienen a su comunidad cerca. Hay un canal recíproco que se abre cuando la comunidad se conecta.

Ninguna sugerencia de repatriación fue bienvenida mientras discutíamos la importancia del objeto y la posibilidad de un préstamo a largo plazo. Se me explicó que esta manta era parte de una colección “demasiado importante para la historia estadounidense del Smithsonian” como para ser devuelta, a pesar de que nunca ha estado en exhibición y permanecerá “dormida” para siempre.

Colgada como carne curada

En 2017, me conecté con nuestras pertenencias Ancestrales en Roma, Londres, Berlín, Glasgow y Edimburgo, y aunque todavía estoy entendiendo mi llamado en este espacio intermedio, sentí que estaba exactamente donde

debía estar y acercándome a lo que ni siquiera sabía que estaba buscando. Por primera vez en mi investigación internacional, sostuve objetos tomados de mi país.

Empecé en Roma en el museo Pigorni. La institución era fría y áspera, pero la gente era cálida y generosa. Usamos el traductor de Google para comunicarnos. Había varios carritos con los objetos instalados en un auditorio lleno de luz, porque no se me permitió entrar en los cuartos de almacenamiento de las colecciones. La habitación era cavernosa y solitaria. Los objetos que vi provenían específicamente de clanes y regiones de Victoria, algunos de ellos eran de mi gente, de las áreas en las que crecí: bumeranes, garrotes, escudos, herramientas de piedra y piedras de moler, se sentían familiares, como si estuvieran acercándose a mí, sintiendo algo de casa antes de volver a sus oscuras cajas de archivo. Tenía miedo de acercarme demasiado por miedo a perderme en ellos. Había dos extraordinarios collares de concha de Tasmania, tan largos que podían envolverse dos o tres veces alrededor del cuello. Fueron anudados y metidos en pequeñas bolsas de plástico. Pasé horas desanudándolos y desenredándolos, presentando mis respetos a los pueblos pakana que los hicieron. Me fui con más preguntas que respuestas.

Berlín fue mi siguiente parada. Visité el Museo de Etnografía. Me encontré con un colega y visitamos el material de William Blandowski, el primer curador del Museo de Melbourne. También estuve allí para ver colecciones del sudeste y dos objetos muy especiales que se cree provienen del viaje del capitán James Cook: otro escudo robado y un bumerán. El libro de registro del museo, del tiempo en que estos objetos ingresaron a la colección, indica que fueron sacados de Botany Bay por Cook, y hay más señales que apuntan a Cook, pero el museo no ha hecho ningún comentario concluyente.

Las pertenencias ancestrales me estaban esperando cuando entré a la galería, el escudo era tan grande que se desbordaba del carrito. Esta es la entrada de mi diario de ese día:

Quando vi el escudo de Cook, mi corazón se paralizó. Acomodado allí en el carrito clínico, su fuerza me irradió. Está lleno de memoria y poder. Mientras lo tocaba y lo levantaba, le hablé silenciosamente, lo saludé, le conté quién era yo y le presenté mis respetos. Estudié cada grieta y hendidura, el ocre blanco apenas visible en algunos lugares, el rojo aún allí. Qué llamativo debió haber sido, todo un escudo de guerrero. Me siento culpable de tener que dejarlo.

Después pasar tiempo con estos artículos, recorrí por los pasillos llenos de objetos de todo el Pacífico, con sus muchos olores y energías, pero me concentré en lo que tenía por delante. Llegamos a los armarios que contenían material australiano. Pude ver a través del cristal muchos escudos de Victoria. La cura-

dora abrió la puerta del armario y yo di un paso atrás. Los palos, bastones y bumeranes estaban colgados con garfios de carnicería. La curadora notó mi mirada de horror y solo dijo: "Técnica para ahorrar espacio". No estoy segura de qué fue lo que más me molestó: la forma en que se alojaban nuestros objetos o el hecho de que algunos de ellos son extremadamente raros y los más antiguos que he visto del sudeste. Los armarios estaban desbordados.

También viajé a Glasgow. Allí encontré herramientas de piedra que fueron usurpadas de mi nación, Yorta, en Shepparton, en 1867. Aunque estaban instaladas en una habitación templada y con temperatura controlada, estaban heladas cuando las toqué. Sentí que aferraron a mis huellas dactilares y sobre ellas aparecieron impresiones cálidas cuando las apreté con fuerza, fue como abrazar a un pariente perdido desde hace mucho tiempo. Después de sentir mi tacto, casi instantáneamente se calentaron. Mi nostalgia por volver a casa era fuerte, al igual que la de ellos, y partí de Escocia, que también es el hogar de algunos de mis ancestros, dejando parte de mí.

Esta es la realidad de mi trabajo y el de muchos otros colegas de pueblos originarios que laboran en museos y galerías. Gran parte de mi trabajo es investigar y conectarme con objetos, pero con esto viene mi pasión por la historia y la voz a través del arte y la intervención en el archivo. Me interesa cómo la práctica creativa y los artistas recontextualizan el material histórico, y cómo nosotros, como pueblos soberanos, podemos desafiar el canon del arte occidental, la academia y la práctica de los museos etnográficos apoyando aún más estas intersecciones.

Animada después ver la innovadora exposición *Insurgencia/Resurgimiento* en la Galería de Arte de Winnipeg (Canadá), curada por las mujeres métis y de primeras naciones Julie Nagem y Jaimie Isaac, he estado considerando de qué manera las comunidades de los pueblos originarios de Australia pueden promover nuestra insurgencia en museos y galerías a nivel internacional. El resurgimiento de nuestra práctica cultural y el compromiso con las colecciones históricas está creciendo: los artistas, curadores y la comunidad han estado utilizando el archivo durante décadas, pero ¿cuál es nuestra metodología para fortalecer nuestra presencia en estos espacios, particularmente en el extranjero? ¿Cómo rompemos las barreras que se han formado al recopilar, clasificar y dirigir nuestras historias desde instituciones blancas que tienen un legado legitimado en el espacio contemporáneo actual? La presencia y persistencia de las primeras naciones es solo el comienzo. Debe haber una colaboración entre la institución para apoyar la transformación de estos espacios y crear oportunidades de agenciamiento con las comunidades. La participación y la construcción de relaciones con los curadores de los pueblos originarios deben tener resultados reales en el trabajo: no basta con hablar, necesitamos acción.

Una pregunta que me hago constantemente es cómo dirigir mis vivencias y conocimientos hacia experiencias positivas para mi comunidad y cómo ayudar a construir relaciones con las personas que actualmente tienen el poder. Quiero crear una insurgencia que sea saludable, fuerte y que desmantele los sistemas que constantemente intentamos “desaprender”. Quiero desafiar lo que son actualmente los museos y galerías de arte, e imaginar lo que pueden ser. Mi objetivo es facilitar el acceso de mi comunidad y de otras primeras naciones a colecciones internacionales, para contar historias reales con creadores y artistas contemporáneos, y trabajar para devolver los objetos a casa.

Me pongo de pie entre los cielos y la tierra, con la memoria de nuestros ancestros y la cultura viva de mi pueblo. Trabajo y me conecto con nuestras pertenencias, nuevas y viejas. Todos mis días de trabajo en colecciones, estoy escuchando. Imagino nuestros futuros, y en ellos veo a nuestros artistas representados en todo el mundo, fuertes en cultura y presencia. Medito sobre nuestras pertenencias perdidas entre los mares y lo que podrían pensar nuestros ancianos. Los veo cuando cierro los ojos. Todavía puedo escuchar su llamado. [post\(s\)](#)

HOY MÁS QUE NUNCA CABE ABRIR LA PUERTA A OTROS SISTEMAS DE CULTURAS, PENSAMIENTOS Y SABIDURÍAS

Entrevista a Ticio Escobar,
por Juan Fabbri y Anamaría Garzón Mantilla

Ticio Escobar, curador, crítico e historiador del arte. Director del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro de Asunción, Paraguay. Correo electrónico: asistente@ticioescobar.com

- Abogado y licenciado en Filosofía, Universidad Católica, Asunción.
- Miembro del Claustro del Doctorado en Filosofía, Mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile.

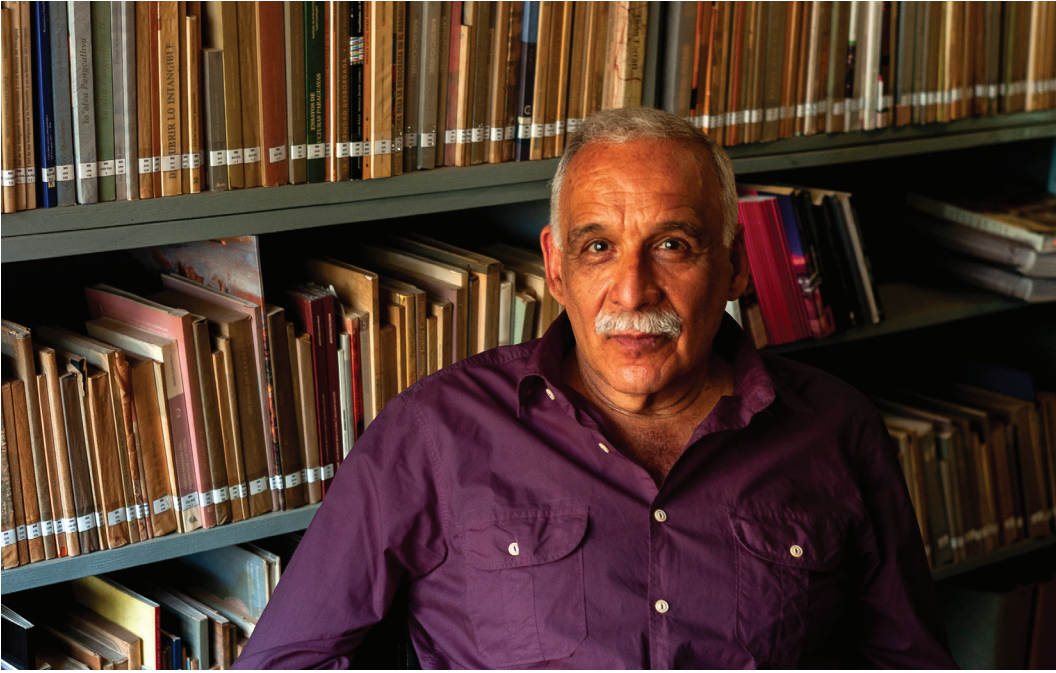
Juan Fabbri, Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la Universidad Mayor de San Andrés UMSA, Av. Villazón N° 1995, Monoblock Central, Piso 6, La Paz.

Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, Calle Fernando Guachalla N° 476, Zona Sopocachi, La Paz. Correo Electrónico: fabbrijuan@hotmail.com

- Mtro. Antropología Visual, Flacso, Ecuador
- Lic. Antropología, UMSA, Bolivia

Anamaría Garzón Mantilla, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, edificio Casa Tomate, oficina 304, Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo electrónico: agarazon@usfq.edu.ec

- MA Contemporary Art, Sotheby's Institute of Art, New York, EE.UU.



©Ticio Escobar.

Anamaría Garzón Mantilla: Viniendo de una formación en derecho, ¿cómo empezó su trabajo en cultura y arte?

Ticio Escobar: Como autodidacta. Porque provengo de muchas disciplinas y cruzo muchos ámbitos. Mi formación en derecho fue fundamental para aclarar el pensamiento en términos lógico jurídicos y sentar ciertos principios relativos a la justicia. En términos prácticos, me resultó fundamental en el desempeño de mis cargos de Director de Cultura de la ciudad de Asunción

***Ticio Escobar** (Asunción, 1947) es curador, profesor, investigador, gestor cultural y crítico de arte. Es autor de la Ley Nacional de Cultura de Paraguay (Ley Escobar 3051) y director del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, Asunción. Fue Director de Cultura de Asunción (1991-1996) y Ministro de Cultura de Paraguay (2008-2012). Ha recibido condecoraciones como el Premio Príncipe Claus de Holanda para la Cultura y el Desarrollo (1998), el Premio Bartolomé de las Casas otorgado por Casa de América, Madrid (2004), Caballero de la Orden Francesa de las Artes y las Letras (2009), entre otros. Algunos de sus libros son: *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay* (1982-1984), *El mito del arte y el mito del pueblo* (1986), *Textos varios sobre Cultura, Transición y Modernidad* (1992), *El arte en los tiempos globales* (1997), *El arte fuera de sí* (2004), *La maldición de Nemur* (2007), *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay* (2012), *La invención de la distancia* (2013), *Aura Latente* (2020).

Fecha envío: 07/10/2020

Fecha aceptación: 05/12/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2113](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2113)

Cómo citar: Escobar, T., Fabbri, J., Garzón, A. (2020). Hoy más que nunca cabe abrir la puerta a otros sistemas de culturas, pensamientos y sabidurías. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 162-169). Quito: USFQ PRESS.



y de Ministro de Cultura de Paraguay. También constituyó un instrumento indispensable para redactar la Ley Nacional de Cultura y co-redactar la Ley Nacional de Patrimonio del Paraguay. Por otra parte, esa formación, proveyó los argumentos jurídicos de mi militancia por los Derechos Humanos y luego, más específicamente, por los derechos de los pueblos indígenas. Mi actividad en la escena pública tuvo, pues, en esa formación un aliado fuerte.

En relación en los ámbitos de la teoría del arte, tal como sostuve, soy autodidacta. Me formé leyendo, asistiendo a congresos y conferencias, escribiendo, analizando obra y organizando exposiciones. Me pasó lo mismo con la antropología: nunca estudié a nivel académico universitario, mi trabajo con pueblos indígenas parte de mis vivencias con ellos y de mis experiencias personales. Creo que tengo una manera muy singular de pensamiento porque me salté varias etapas de una formación rigurosamente académica, entonces eso también me da una libertad o un descaro para encarar temas que quizás requieran un orden más sistemático.

Juan Fabbri: ¿Podría contarnos cómo inició su relación con los pueblos indígenas, tomando en cuenta que ese vínculo empieza en un contexto político complejo en Paraguay?

TE: Entre 1954 y 1989 el Paraguay padeció la fuerte dictadura del General Alfredo Stroessner. Durante ese tiempo estuve preso en cinco ocasiones por mi militancia antidictatorial. Durante las primeras décadas de esa época negra, en el ámbito de los derechos humanos se pensaba con énfasis en la defensa de las libertades individuales, los derechos sociales y económicos, pero poco a poco se comenzó a hablar de los derechos ambientales y culturales. A fines de la década de los setentas comencé a vincularme con el ejercicio de los derechos culturales y desde allí específicamente con los étnicos, así como con los derechos relativos al ámbito de la creación y el pensamiento crítico. Mi preocupación por el arte indígena nace en el contexto de mis investigaciones sobre el arte desarrollado en el Paraguay.

A la hora de estudiar el arte indígena es imposible considerar los aspectos estéticos, creativos y poéticos de la producción desprendiéndolos de las intrincadas relaciones sociales, políticas, religiosas, étnicas, pragmáticas de la vida cotidiana. Eso me obligaba a tener una mirada más compleja, considerando todos esos aspectos. Uno puede quedar embelesado solamente por la belleza de las formas sin considerar las situaciones de exclusión, miseria, opresión e injusticia que vulneran los pueblos indígenas en el Paraguay (en todo el mundo, en general). Al tener la mirada enfocada no sólo desde la perspectiva del arte, sino también desde la de los derechos humanos, pude también trabajar temas de políticas públicas indígenas, que no se pueden aislar en la riqueza que su cultura ha generado, en lo que nosotros llamamos arte.

Mi conocimiento de la cuestión indígena se basa tanto en estudios como en la convivencia que mantuve con varias comunidades. Desde ambas prácticas, encaré en ocasiones un enfoque epistemológicamente híbrido intentando analizar determinadas manifestaciones de las culturas indígenas desde categorías occidentales. Ese enfoque me llevó a considerar el límite de esas categorías y la necesidad de emplear conceptos alternativos para encarar lo indígena desde una perspectiva decolonial.

AMG: Eso nos lleva a pensar en el Museo del Barro, fundado en 1979, que cuestiona las categorías del canon institucional de los museos. ¿Cómo funcionaron las relaciones entre las comunidades de indígenas y el museo en los primeros años? ¿Cómo mira esos procesos ahora?

TE: El Museo del Barro no surgió con la idea clara de llegar a constituir un museo alternativo en la dirección decolonial y pluralista que adquirió después. Surgió ante la barbarie de la dictadura, para salvaguardar ciertos objetos y sus memorias; una intención preservacionista en sus comienzos. En 1978 empecé a escribir *Una interpretación de las artes visuales en Paraguay* y a mirar con rigor el arte indígena y el popular. Me preguntaba por qué no eran considerados formas de arte, si también movilizaban imaginarios y sensibilidades, y además desarrollan sus propias técnicas de producción. Los incluí en el libro, pero aún como fenómenos del pasado o formas condenadas a la extinción, con una mirada evolutiva heredada de la historia del arte moderno. Era necesario reformular los conceptos y ese fue uno de los argumentos que incluimos para hablar de arte indígena y popular en el Museo. El siguiente libro que escribí fue sobre ese tema: *El mito del arte y el mito del pueblo*. En ese tiempo comencé a tener experiencias fuertes con etnias indígenas y grupos de creadores suburbanos y el libro surgió como una manera de argumentar por qué lo indígena y lo popular tendrían que estar de tú a tú con otras piezas artísticas. Mucho tiempo después ese libro fue entendido como una argumentación decolonial, pero en ese momento yo no tenía más preocupación que la provocada por la urgencia de clarificar el lugar de las formas diferentes de arte. Entendía que la cuestión de lo mítico y lo ritual debería de ser abordada simultáneamente desde distintos lugares, que incluyen el poético, porque uno se queda sin léxico para nombrar las disciplinadas palabras de la academia occidental en situaciones que rebasan las categorías establecidas.

AMG: Eso me hace pensar en su propia postura crítica frente a la academia...

TE: Sí, yo tengo una visión muy crítica de cierto modelo de universidad muy centrada en burocracias administrativas, saberes disciplinados y jerarquías autoritarias; cerradas a otros modelos de conocimiento, impermeables e la participación y el disenso. Creo que un aporte de la universidad al pensamiento crítico sería el de asumir sus propios límites e intentar rebasarlos siempre.

Eso requiere confrontar y formular preguntas constantemente, no respuestas cuadrículadas en términos de *papers*. Es claro que los modelos académicos podrían también significar apertura de sentidos y significaciones; no creo, pues, que haya que echar por la borda la enorme experiencia, la metodología, la estructura del sistema universitario, pero creo que es necesario confrontarla con otros modelos de saber, pensar y sentir. No se trata de dar la espalda al régimen occidental logocéntrico, sino de ponerlo en contingencia, deconstruirlo y confrontarlo con otros modelos. En esa medida, el pensamiento indígena es enormemente potente y puede servirnos mucho, sobre todo en un momento que nuestro propio pensamiento está tan asustado y tan desencantado. En ese sentido, creo que más que nunca cabe abrir la puerta a otros sistemas de culturas, pensamientos y sabidurías.

JF: Ticio, en esa misma línea, pensando en el sistema del arte y cierta apertura que se nota actualmente hacia las curadurías de arte contemporáneo indígena, ¿cómo ve esa relación entre los artistas indígenas y los centros hegemónicos/mainstream del arte?

TE: Creo que el *mainstream* tampoco es un bloque homogéneo y que la propia hegemonía tiene sus fisuras. El propio concepto de hegemonía admite una apertura hacia lo otro, hacia lo diferente. Gran parte del arte crítico, disidente o alternativo, más que contra hegemónico, quizá sea no-hegemónico. En algunos momentos las relaciones centro - periferia no implican lugares fijos, sino posiciones que a veces se cruzan, a veces coinciden, a veces chocan, pero no se definen por una dicotomía binaria preestablecida. Existe una relación de diferencia que permite afirmar la posibilidad de que en la disidencia puedan darse cruces entre posiciones distintas.

El sistema hegemónico del arte, constituido por las bienales, las galerías, las ferias, el coleccionismo y la propia academia, favorece a los intereses del mercado —la producción de renta por encima de cualquier cosa—, pero las propias instituciones no pueden evitar que se cuele movimientos disidentes. El sistema no puede evitar que coexistan en su interior posiciones diferentes, condición sine qua non para el ejercicio de la creación y el pensamiento crítico del cual se nutre.

Las ferias de arte son menos conflictivas, porque es más claro el juego del mercado, pero en las bienales hay contradicciones fuertes entre la tendencia a buscar índices de mayor audiencia y la posibilidad de que promueva formas creativas y experimentales que constituyen su misma razón. Por más complaciente que intenten ser hacia los grandes públicos, la bienal y el museo no pueden renunciar a sus pliegues críticos, conceptuales, políticos y poéticos pues se anularían como tales. Por otra parte, no solo en términos de expansión de mercado, sino de aplicación de políticas públicas, de democratización

de la cultura, resulta difícil conciliar los complejos objetivos del gran arte con las tareas de divulgación. Resulta complicado pasar de las musas a las masas a las musas, decía un crítico en relación a los desafíos del museo actual, es decir, no debería optarse entre el mausoleo y el parque de diversiones. El gran desafío del sistema del arte es cómo conciliar calidad y cantidad, economía y creación, investigación crítica y rentabilidad.

AMG: Y en las bienales también están las tensiones entre lo nacional, lo internacional, tensiones entre distintas sensibilidades...

TE: Sí. Recuerdo que en una oportunidad me invitaron a colaborar en la Bienal de Cuenca, en Ecuador. Me impresionó el arte de las culturas indígenas del país, pero la bienal estaba preocupada por pasar a un modelo más abierto, más internacional. A mi me parecía estupendo que fuera más abierta, pero también creía que debía contemplar la diversidad cultural local. Había comunidades indígenas cercanas a la bienal que tenían sus propios sistemas de arte, sus propias sensibilidades y sus propios mundos de sentido. Yo no sé si, más allá del exotismo o la condescendencia de lo políticamente correcto, una bienal tiene capacidad de acoger formas alternativas circundantes, no sé si puede mirar a un costado y admitir la potencia de mundos paralelos, provistos de su propia intensidad y su carga significativa.

AMG: Creo que esa idea nos conduce a una pregunta que teníamos con respecto al giro actual hacia el pensamiento indígena y el arte contemporáneo indígena. ¿Cómo mira este giro?

TE: Como en cualquier fenómeno complejo, hay muchas muchos impulsos que llevaron a desembocar en esta escena. Por una parte está el pensamiento decolonial que en las últimas décadas ha cobrado bastante fuerza, promoviendo la validez de sistemas conceptuales, expresivos y estéticos distintos a los occidentales. Yo no creo que existan pensamientos mejores ni peores, pero sí creo que hay voces de pensadores que han sido sofocados, desconocidos, discriminados y perseguidos durante mucho tiempo. En parte el pensamiento contemporáneo, como crítica de la modernidad, recusa la omnipotencia logocéntrica, heredada de la modernidad. Recusa así la supremacía del pensamiento occidental y su concepto de temporalidad como desenvolvimiento del tiempo de una forma cronológica, en términos de progreso y acumulación. Cierta pensamiento contemporáneo, aun gestado en Occidente, impugna el eurocentrismo moderno, la primacía de la forma estética y el concepto lineal y evolutivo de la temporalidad moderna. Tal pensamiento asume la diversidad de tiempos, de modelos estéticos, de culturas y disciplinas. Esa posición coincide con el pensamiento decolonial en la reivindicación de sistemas plurales de arte: sistemas no basados en las dualidades metafísicas que tanto comprometen el devenir de la estética occidental.

Por otra parte, el pensamiento de la diferencia se abre a una dimensión de capital importancia: la micropolítica, desde la cual dejan de ser solamente importantes las grandes causas y luchas transformadoras de historia, para considerar el papel determinante de las subjetividades, el inconsciente, los afectos del cuerpo y el deseo. Estos giros del pensamiento deben mucho a los movimientos feministas, los perspectivas de género, los activismos sexo-disidentes y, en general, a un pensamiento que busca redefinir las categorías y clasificaciones hechas por el capitalismo occidental que, obsesionado por la racionalidad y por la renta, signa lugares fijos, no solamente a las cosas sino a los sujetos. En ese tablero, resulta fundamental el pensamiento del arte, porque el arte pone en duda la estabilidad de las categorías estéticas, sociales, políticas y ontológicas. Hoy, especialmente con la pandemia, hemos visto un interés por aventurar salidas y soluciones provenientes de otras culturas, como las indígenas, que tal vez no tengan la clave –porque ninguna cultura da claves–, pero sí pueden brindar indicios posibles. Por ejemplo, la mayoría de culturas indígenas recusan un modelo lineal de temporalidad (como lo viene haciendo parte del pensamiento disidente europeo). Entonces, ahora que todos los debates tratan de decir cómo será el futuro post-pandemia, creo que podemos pensar en presentes mucho más laxos, en futuros que quizá ya fueron o pasados que no llegan todavía... Las temporalidades son muchas y eso abre un campo enorme en el cual la imaginación y la intuición también van jugando papeles tan importantes como los que tienen los propios conceptos o el razonamiento.

JF: esto nos lleva a pensar Latinoamérica tiene profundas desigualdades, ¿creo que el mundo del arte aporta o puede aportar a los movimientos sociales de luchas y reivindicaciones que están tan presentes en nuestros territorios?

TE: No creo que el arte pueda suplantar labores que necesariamente suponen un trabajo macropolítico de exigir, manifestar, demandar y combatir, pero sí creo que el arte puede afectar en una dimensión micropolítica. Pienso en esa dimensión desde una política del deseo, desde de una política de la mirada que no pretende suplantar sino alimentar una serie de impulsos que anuncien o anticipen en clave imaginaria las posibilidades que hoy no se avizoran.

Rancière dice que las vanguardias en general tienen dos funciones: por una parte, abrir caminos, en un sentido militar de ir a la cabeza y abrir caminos como una cuadrilla de iluminados que muestra el camino correcto; por otra, anticipar tiempos posibles. Parecería que ahora la función más importante es la segunda, aunque cualquier dimensión antipatoria puede parecer casi imposible, pues ahora miramos al mundo de una forma pesimista, por la pandemia, por la crisis ambiental, por las crisis políticas y las desigualdades. Lo que hizo la pandemia fue sobre todo quitar la mascarilla a la desigualdad reinante en el mundo; pero a pesar de la emergencia de este rostro atroz, debemos ima-

ginar otros tiempos posibles, sembrar gérmenes de futuro. Yo no quiero caer en el cinismo ilustrado ni en el entusiasmo bobalicón pero sí mantener una reserva de imaginación, basada en la fuerza del deseo, porque parece que en este momento el mundo no da para más. Ese “no puedo respirar” ilustra tan bien la tragedia del hombre que muere asesinado por asfixia, es también un síntoma del mundo al que le está costando respirar. Tal vez por mi edad, creo que el trabajo del arte es el de mandar señales encriptadas al futuro y pensar en la posibilidad de que eso nos pueda animar seguir pensando, creando, creando, haciendo lo posible para que nuestro vivir no sea un mero sobrevivir ni una desesperación por seguir respirando solamente. [post\(s\)](#)

TEJIENDO ENTRE DIVERSOS TERRITORIOS

Entrevista a Elvira Espejo, por Juan Fabbri

Elvira Espejo, artista plástica, tejedora y narradora de la tradición oral. Fue directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore MUSEF. Fue co-docente del curso "Lenguajes no escritos en los Andes" en el programa Duke en los Andes (2005). Correo electrónico: elviraespejoayca@gmail.com
• Academia Nacional de Bellas Artes "Hernando Siles", Bolivia

Juan Fabbri, Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la Universidad Mayor de San Andrés UMSA. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, La Paz. Correo electrónico: fabbrijuan@hotmail.com
• MA. Antropología Visual, Flacso, Ecuador
• Lic. Antropología, UMSA, Bolivia

Juan Fabbri: ¿De dónde viene tu práctica interdisciplinaria? ¿Cuál fue tu proceso de formación?

Elvira Espejo: Tengo dos fuentes importantes. La primera es la educación comunitaria de mi pueblo, de mi casa, de mi familia. La segunda fuente de alimentación es la educación formal, vertical o universitaria. Creo que esas dos fuentes me han llevado a una reflexión profunda, porque en términos de educación comunitaria, aprendí a tejer, a cuidar los animales, aprendí del territorio, del universo, del respeto a los ciclos de la vida que genera una dinámica entre los seres humanos y los seres vivos. Esto me impulsó a cuestionar la educación vertical de la formación académica que se tiene en Bolivia. La formación académica normalmente no llegaba ni siquiera a abordar temas de América Latina. La formación es súper colonizada, en historia del arte vemos lo de Europa, Norteamérica y un píxel de Latinoamérica. Entonces, esas cosas me frustraban porque tenía preguntas en términos arqueológicos, históricos y etnográficos. Cuando te preguntas, la esencia está ahí. Tenemos sitios arqueológicos, tenemos esculturas arqueológicas, cerámica, textilera... Todo esto me ha tenido un poco inquieta y creo que desde ahí nace la interdisciplinariedad, de entender estos dos mundos que son a veces muy separados y son difíciles de comprender.

* **Elvira Espejo** es una destacada artista, gestora cultural e investigadora indígena boliviana. Nacida en el ayllu Qaqachaka (provincia Abaroa, Oruro) su práctica se encuentra vinculada al textil, la tradición oral y la poesía. Fue directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), en La Paz, Bolivia, durante los años 2013 al 2020. Recibió la medalla Goethe 2020, como condecoración oficial de la República Federal de Alemania por su destacada labor y compromiso con el intercambio cultural internacional. La importancia de su labor se vincula al diálogo entre la práctica y el conocimiento de las comunidades indígenas y el cruce con la academia, la gestión cultural y los museos. Su trabajo reivindica las epistemologías y prácticas de los pueblos originarios y campesinos.

Fecha de envío: 26/10/2020

Fecha de aceptación: 01/12/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2107](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2107)

Cómo citar: Espejo, E. & Fabbri, J. (2020). Tejiendo entre diversos territorios. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 170-181). Quito: USFQ PRESS.



JF: Elvira, tú vienes del territorio Qaqachaka ¿Tu familia proviene de allá? ¿Cómo es tu historia de vida? ¿Cuándo migras a la ciudad de La Paz?

EE: Mi mamá es monolingüe aimara. Ella es completamente aimara. Mi papá es quechua. De los dos lados pude aprender aimara y quechua. Me críe con mi abuela, entonces tuve la oportunidad de aprender el quechua como mi segunda lengua, porque mi lengua materna es aimara. El castellano lo aprendí en la escuela, formalmente.

Hasta mis 15 años absorbí todo el tema del conocimiento comunitario local y regional del pueblo, durante la crianza con mis abuelos. Esta crianza fue junto a los camélidos, porque es la zona de alpacas y llamas, la parte más alta de mi región. A mis 15 años era la única mujer en los últimos cursos de la comunidad. Las mujeres no llegaban a tener un bachillerato. Normalmente cursaban hasta quinto, cuarto o tercero básico, en los últimos años casi no había mujeres, solamente hombres. Esto me generaba preguntas dramáticas. Ahí nació mi interés por ser titulada, me decía: “quiero ser bachiller, quiero ser universitaria”. Fue duro. Pasé por momentos muy complicados. Después de los 15 años, no había cómo terminar el bachillerato en mi pueblo, tuve que salir de la comunidad a un espacio intermedio, entre lo rural y lo urbano, que es lo periurbano, salí al municipio de Challapata. Terminé mi bachillerato, pero durante mis años de vivencia en Challapata también aprendí varias especialidades como ser ama de casa, hacer la limpieza y también trabajé en la parroquia.

En la parroquia aprendí muchas cosas de la cultura en términos religiosos. La religiosidad era tan fuerte en términos de documentación, de control de la población. Esta dinámica me fortaleció para entender el conocimiento del pueblo periurbano. Luego cuando vengo a La Paz, después de haber terminado mi bachillerato a mis 18 años en 1999, me cuestiono, porque lo urbano es muy concentrado. En esas épocas era difícil ver a una persona con pollera y trenzas en las universidades. Yo creo que el trabajo de entender lo rural, lo periurbano y lo urbano me llevó a muchas dinámicas.

JF: En la ciudad estudiaste en la Escuela Nacional de Bellas Artes, ¿Cómo fue tu relación con la escuela?, ¿cuál fue tu interés por el arte?

EE: Yo no conocía la Academia Nacional de Bellas Artes, pero como trabajaba en la parroquia de Challapata, me preguntaba sobre las pinturas de las iglesias. Había muchos investigadores que venían a registrar. Decían: “este cuadro es muy lindo, hermoso” y lo registraban y catalogaban, pero después los cuadros desaparecían. Contaban que habían entrado ladrones a robarlos. Era una movilización tremenda, el sacerdote estaba preocupado porque tenía que hacer trámites y era un alboroto total. Entonces, en una conversación con él, porque como trabajaba también como sacristana, le pregunté: “¿de qué



©Cortesía Elvira Espejo

carrera es esto? ¿De qué se trata? ¿Por qué tanto interés? ¿Para qué sirve?”. Eran preguntas ingenuas porque no conocía el arte. Entonces, él me comenzaba a explicar, se llamaba Antonio Coca, era un párroco muy importante en la región. Entonces comencé a entender un poco de la dinámica del arte, pero no entendí completamente, simplemente era una ambición. Comencé a buscar y él me recomendó ir a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Llegué a La Paz y entré a la academia. En ese proceso también trabajé en el Instituto de Lengua y Cultura Aimara (ILCA). El inicio, como siempre, fue un poco difícil. Fui bibliotecaria, después pasé a ser parte del equipo de investigación y terminé en relaciones internacionales, trabajando en varios proyectos. Así también ha sido mi fuente de alimentación, en términos de entender las bibliografías desde las ciencias sociales, tanto de la antropología, arqueología, lingüística, sociología y creo que toda esa dinámica me ha reconstruido como Elvira. Porque yo me empezaba a cuestionar por qué no es arte la arqueología y cosas así.

JF: ¿Podrías contarnos sobre el periodo que trabajaste en el ILCA? En este periodo, publicaste varios libros de investigación en torno al textil, por ejemplo: *Los hilos sueltos* (2007) o *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto* (2013) ¿Cómo ingresas a la investigación y por qué el interés sobre la práctica textil?

EE: Bueno, esto comenzó porque estaba en otros proyectos en el ILCA y se presentó un problema con el tema lingüístico, porque, por un lado, la doctora Denise Arnold¹ no hablaba fluidamente las lenguas indígenas, pero lo interesante es que Juan de Dios Yapita² era de la región lacustre. El aimara de la región lacustre es completamente distinto a la región del sur, de donde yo vengo. Él hizo un estudio donde dice que el aimara de la región del sur es más antiguo que de la región lacustre, que tiene palabras más antiguas. Como había cosas que él no podía comprender me tomaron en cuenta, primero en términos de traductora y transcritora.

El ILCA se fundó en 1962. En 1999, cuando yo llegué había mucho material acumulado de distintas regiones, de comunidades que habían visitado, de intelectuales aimaras y quechuas que han conversado con ellos. Estas cintas se transcribían por personas hablantes de la lengua aimara o quechua y necesitaban traductores, porque para la traducción hay que ver el contenido y ahí tenían dificultades. Cuando se dieron cuenta de que yo tenía la posibilidad de entender mejor me dieron mayor participación. Entré en el tema de las traducciones y comenzó el debate y la bibliografía y entender cómo son las dinámicas investigativas. Ellos conocían las cosas más desde el escritorio porque viajaban

1 Denise Y. Arnold es una académica anglo-boliviana. Es la directora del Instituto de Lengua y Cultura Aymara y es investigadora en la Universidad Mayor de San Andrés.

2 Juan de Dios Yapita (Compi, 1931 - La Paz, 2020) Fue un lingüista especializado en aimara. En 1972 fundó el Instituto de Lengua y Cultura Aymara.

por muy poco tiempo. Estaban una semana, dos semanas, máximo tres meses, pero nunca un año redondo. Imagínate lo que yo viviendo 15 años en la comunidad conozco y cuando regresé para mí fue muy fácil estar con la comunidad, con el pueblo. Entonces cambian las miradas, las miradas no son iguales. Ahí comenzamos con el tema de los Chipayas³, estuvimos analizando la terminología lingüística desde la raíz y la morfología. Empecé a participar en pequeños proyectos y colaboraciones, pero siempre con mis propios pensamientos.

Hasta ese momento no había tenido proyectos grandes, eso sucedió cuando terminé mis estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes y decidí retornar al pueblo, porque no tenía un hogar en La Paz. Como no tenía un hogar, no tenía familia y por supuesto que no podía quedarme. Entonces, decidí retornar al pueblo y ahí encontré cuestionamientos: la primera mujer que sale y luego regresa con manos vacías. Fue difícil. Entonces eso me llevó a decir: “estudiar no sirve, estudiar es una pérdida de tiempo porque no puedo cumplir con los servicios locales de ser autoridad, tampoco tener mi pareja, tener la casa, tener una familia...”. Entonces se despiertan críticas, choques y al final de cuentas entre amigos y colegas nace esta pregunta: “¿qué aprendiste en la universidad?”. Yo me cuestioné a mí misma, pensando qué he aprendido y cómo puedo vivir de eso. Porque en otras palabras estoy regresando al pueblo para adjuntarme no para trabajar. Era muy difícil. Ahí es donde nacen preguntas grandes: “¿qué es estudiar? ¿qué nos puedes compartir?”. En ese momento se me ocurrió el tema de los textos de investigación académica del textil, porque era lo más cercano que podía compartir con la comunidad, porque lo conocen bien, entonces comencé a hablar un poco de los autores, lo que decían, por ejemplo, Raoul d’Harcourt, Irene Emery, Ann Pollard Rowe y Sophie Desrosier. Empecé a traducir estos estudios a las lenguas indígenas. A las tejedoras no les encantó para nada, me dijeron: “no, eso es su mirada, es como nos miran, la verdad eso no funciona así...”. Y comenzaron a decirme: “tú tienes que sistematizar, tú tienes que trabajar.” Entendí la reacción y empecé a preguntarme cómo hacerlo, entonces empecé con talleres. Comenzamos 10 personas y cada vez eran más, llegaron a ser 300, participaban todas las familias. Los talleres eran grandes, llenaban todo un patio, fue increíble. Era construir estas epistemologías, filosofías de pensamiento y se abrían campos y campos de campos. Era difícil parar y empezaba a preguntarme cómo serían las cosas en Perú, en Argentina, en Chile, porque hay gente aimara en el norte de Argentina y Chile, en Perú y Bolivia. Somos una nación.

Empecé a sistematizar este trabajo con el ILA. Lo estructuré y después se complementó con las fuentes de la doctora Denisse Arnold. Ha sido un viaje muy importante, yo misma me impresiono porque se hicieron cientos de modelos desde lo arqueológico, lo histórico, lo etnográfico, la sistematización de la

3 Se refiere a uno de los grupos indígenas de Bolivia, de la nación Uru Chipaya.

terminología, las cadenas operatorias... Fue un viaje largo con las tejedoras comunitarias de distintas regiones del país, que se replicó también en la región lacustre, en la Isla del Sol y la Isla de la Luna, fue muy interesante.

JF: Posteriormente ingresaste al Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) con el cargo de directora. Fue la primera vez que esta institución estuvo dirigida por una mujer indígena, imagino que fue un reto. ¿Cuáles fueron las ideas que trabajaste dentro del museo? ¿Cómo evaluas la labor de la gestión cultural?

EE: Bueno, fue un trabajo arduo. Trabajé con 900 tejedoras en distintas regiones del país e incluso de otros países de Los Andes. Lo más impresionante fue el trabajo de sistematización en aimara y quechua y después la traducción al español al inglés. Toda esta dinámica me hizo viajar y me llevó a entender otras colecciones. Por ejemplo, en el Museo Británico trabajé con la colección de América Latina, me especialicé en los textiles de Los Andes. Por eso, pude sistematizar el textil desde la arqueología, la historia y la etnografía viéndolo comparativamente, porque en términos arqueológicos Bolivia tiene muy poca sistematización. La mencionada colección se centra en la costa del Perú o en la costa del norte de Chile. Las colecciones internacionales nos apoyaron, el museo Quai Branly (París) y el Smithsonian (Washington), me permitieron visitar sus instalaciones como investigadora, mirar sus colecciones y hacer ciertas réplicas.

Entonces, mi conocimiento ya estaba estructurado con tres publicaciones antes de entrar al MUSEF. Cuando entré al museo yo sabía lo que quería y lo primero era hacer catálogos. En el museo nunca se habían hecho y era muy importante. Por otro lado, quería hacer una exposición renovada y replantear la RAE⁴.

También pensaba que tenemos más de 30 000 bienes culturales y ninguno de ellos está bien documentado y cómo podemos abordar la parte educativa de colegios, escuelas y universidades sin documentación. Hice un replanteamiento desde la teoría, porque en términos kantianos se habla de separación de las estéticas, pero decidí reconfigurar desde la multidisciplinariedad de las cadenas operatorias, la obtención de la materia prima, el tratamiento y la elaboración del textil. Entonces, con estas investigaciones pude replantear el museo fácilmente. También abordé el tema de la tienda del museo, me interesó ayudar a las productoras de las comunidades. Como yo trabajaba con todas las productoras de estas regiones coordiné personalmente esto.

Con esto nace el museo portátil y la base de datos. El museo portátil nunca se hubiera pensado con una persona urbana, porque ellos piensan el museo

4 Habla de la Reunión Anual de Etnología (RAE), que se lleva acabo desde 1987 en las instalaciones del MUSEF, La Paz.

en su espacio. En cambio, desde mi experiencia nunca conocí un museo hasta después de haber termina la universidad. Pensando cómo poder desplazar el museo a las comunidades y cómo compartir las experiencias en una autorreflexión, nació el programa: "Musef más cerca de ti" o el museo portátil.

Además, se construyó una base de datos, a la que llamé *pirwa*⁵. El almacenedor de datos antes tenía sólo veinte entradas, conmigo llegó a tener cien entradas. Siguiendo el despliegue de las cadenas operatorias, la información que contiene muestra la obtención, tipo, estructura, técnica de las materias primas... También tiene aspectos cronológicos, arqueológicos, históricos, etnográficos y, en la última fase, la vida social del objeto. Todas estas dinámicas se sistematizaron en esta base de datos, que es un software. Creo que por primera vez en Latinoamérica se intentó trabajar a partir de la lengua originaria y hacer una jerarquización de entradas. Son varios proyectos que pude hacer dentro del museo, son ideas que fluyen y ese es el orgullo para Latinoamérica, porque inyecta desde la raíz, no desde la superficialidad.

JF: ¿Cómo influyó en ti el ir y venir entre las comunidades indígenas e instituciones urbanas? Imagino las tensiones en los tránsitos entre tu comunidad, la ciudad, el British Museum o el Smithsonian ¿Cómo ha influenciado tu práctica? ¿Qué tensiones encontraste?

EE: Es complejo porque está muy presente la parte académica, por otro lado, también es como un puente tendido entre Europa y Latinoamérica, que es impresionante porque hay cosas a entender en las comunidades indígenas, cuyos bienes culturales en muchos casos fueron saqueados, o hay información recabada a través de investigaciones que llega a una cierta clase social y no retorna a las comunidades. Para mí es primordial hacerme preguntas en términos de la información bibliográfica o arqueológica cuando el pueblo me cuestiona. Me propongo realizar una secuencia desde lo arqueológico hasta la actualidad, pensando en qué desapareció, qué se complejizó o simplificó... En esa medida, creo que ese puente ha sido muy exitoso. Los trabajos realizados se pudieron mostrar en la comunidad, desde una bibliografía más real y no una abstracción. Produciendo una investigación más fluida conmigo que con los investigadores. Creo que me alimento desde lo académico y lo práctico. Trato de manejar un equilibrio.

JF: Realmente tienes una labor interdisciplinaria entre el canto, los textiles, la pintura y la gestión ¿Qué piensas sobre lo interdisciplinario?

EE: Bueno tengo mis momentos. Hay ciertos tiempos que me dedico netamente al arte, otros a la investigación y otros a la creación. Entonces, es in-

5 En quechua significa apilar o almacenar.

terezante como distribuyo el tiempo. Por ejemplo, lecturas por las noches y durante el día pinto o tejo. El museo me absorbió por 7 años, donde hice muy poca producción, pero ahora seguramente produciré.

JF: ¿Cuál crees que es la importancia de tú quehacer desde lo académico y lo práctico?

EE: Yo abogó por el tema de la práctica. La praxis es muy importante porque desde ahí nace la teoría. No es racional, como dice lo eurocéntrico, primero planificas y luego haces. No es así. En la realidad en la praxis tú empiezas a mejorar ciertos problemas, empiezas a reajustar las cosas. Yo parto desde la praxis hacia la teoría que cambia digamos este sistema del pensamiento.

JF: ¿Qué piensas del arte textil en Bolivia?

EE: Bueno yo creo que hay un problema serio. Entiendo el arte textil desde las comunidades. Pero en términos académicos es un desastre, porque no tenemos ni siquiera una especialización. Yo diría en la formación en artes no hay campo para el textil. Peor en la universidad y peor en la escuela. Entonces en ese sentido es triste.

JF: Tú llegaste a un cargo de decisión dentro de una institución siendo una mujer indígena ¿cómo te relacionaste con tus pares? ¿Entre tus pares pudiste trabajar con otras mujeres indígenas?

EE: Bueno yo creo que es complicado en toda América Latina, no hay muchas mujeres indígenas en cargos altos o en estos puestos altos. Entonces es muy complicado porque estamos pensando justamente el tema de cómo infectar con estos pensamientos, en una estructura que es una réplica de lo europeo. Eso se revela en el predominante manejo de la cronología, incluso los mismos museos están divididos en campos arqueológicos, históricos, etnográficos. En los estudios que hemos hecho, no me he dedicado a la etnografía sino a armar puentes. Hay una cadena operatoria por primera vez que incide en el tema de la cronología desde lo arqueológico, lo histórico y lo etnográfico y bueno en la tercera entrada a esta vida social.

JF: ¿Cómo fue la dirección del Museo, pudiste vincularlo a tus intereses como artista e investigadora?

EE: Creo que no pude trabajar ninguno de mis intereses personales, más bien, me he amarrado las manos. No he podido ni producir lo que quería. Pero sí pude infectar con mis pensamientos en términos de la textilería y las cadenas operatorias. Cuestioné la tendencia del pensamiento racional eurocéntrico para empezar a dar una respuesta desde nosotros. Creo que, en ese sentido,

sí pude lograr algo, de eso sí me alegro bastante. Pero sobre mis intereses personales es muy complicado, hay que separarlo, lo institucional es lo institucional y lo personal lo personal.

JF: *Principio Potosí*⁶ fue una muestra internacional importante de la que formaste parte. ¿Cómo te involucraste? ¿Cuál es tu mirada sobre los debates que han surgido a partir del proyecto?

EE: Bueno fue un proyecto muy importante, porque es bien grande *Principio Potosí*. Estamos hablando de historias acumuladas con el tema económico. Me invitaron como artista, yo pude investigar el tema de la Virgen de Candelaria, pensando en como se ha insertado en una reapropiación cultural desde el tema de la Virgen Santa y el Cerro. Ese debate ha sido muy interesante y me ha abierto a otros campos como, por ejemplo, la exportación de la cochinilla de Latinoamérica a Europa, porque en Europa todavía no conocían el color y nosotros lo conocíamos ya.

Entonces todas esas cosas son impresionantes, porque se abren otros campos para entender la dinámica del arte como pensar desde el color y sobre su desarrollo. En ese sentido, es bien interesante y así terminé haciendo una obra, haciendo las charlas y bueno hasta hoy en día siguen los debates internacionales. Recién ayer, por ejemplo, recibí un correo de Andreas Siekmann y Alice Creischer quiénes están haciendo una nueva acción de todo lo que ha sucedido en torno a la dinámica de *Principio Potosí*. Fue un proyecto que brindó apertura a muchas ventanas para poder hablar sobre la acumulación.

JF: En tu práctica están muy presentes las ideas sobre la agencia de los materiales, el textil como un ser vivo y las cadenas operatorias. Estas discusiones también son muy actuales y relevantes en la propia academia. ¿Cómo vives desde tu práctica estas ideas?

EE: Bueno, es un poco aterrizar en estas epistemes de las comunidades porque muchas veces como digo las herramientas nos llevan hacia el exterior. Siempre me baso, por ejemplo, en temas de entradas lingüísticas o en temas de acción. La información no siempre retorna a las comunidades, es común sacar la información para una cierta clase social y sólo para los académicos. No hay un retorno para el pueblo. Creo que, en ese sentido, es muy importante lo que yo hago, porque hago que regrese la información a las distintas comunidades.

6 *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* fue una exhibición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) y Haus der Kulturen der Welt (Berlín), entre el 2010 y el 2011. Fue curada por Silvia Rivera Cusicanqui, Max Hinderer, Alice Creischer y Andreas Siekmann. Se exhibió en Haus der Kulturen der Welt, Museo Nacional de Arte y Museo de Etnografía y Folklore de La Paz.

Trabajamos en México y Guatemala, donde se realizan acciones para proteger el derecho de los autores y cuestionar las coautorías, porque no se trata simplemente extraer la información, sino que el académico respete la información y que seamos coautores. Son trabajos en los que colaboramos con todas las tejedoras de Latinoamérica, y eso mueve temas de respeto mutuo en términos de pensamiento, creo que colabora incluso en una reflexión sobre el acercamiento entre la praxis y la academia.

JF: ¿Cómo ves la relación entre el arte contemporáneo y los pueblos indígenas?

EE: Cero es cero. A veces cierta clase social quiere apropiarse de pequeños fragmentos de la comunidad y meterlos en galería. A veces es triste para nosotros que vivimos en la comunidad. Nos preguntamos por qué no [exhibimos] nosotros. Y quizás por respeto mutuo esto tendría que ser complementario entre la comunidad y el artista que está haciendo. Probablemente eso puede mejorar. Me impresionó con el tema de la exposición de los textiles. En una exposición todos los textiles estaban colgados contra la pared como cuadros y cuando vinieron las tejedoras, me dijeron: “no pues señora, así no voy a poder leer esto, tiene que ser anverso y reverso”. En mis exposiciones la museografía cambió, los textiles se instalaron para que se vean anverso y reverso. También hay que pensar en quién se forma, cómo se forma y qué conoce y qué no conoce. En ese sentido, creo que reflexionar profundamente y tener una contribución de ambas partes. Todo es posible, siempre y cuando haya respeto mutuo, con eso resuelves todo, de manera equilibrada. [post\(s\)](#)

Referencias vinculadas con la entrevista

Arnold, Denise; Espejo, Elvira; Yapita, Juan de Dios
(2007). *Hilos sueltos. Los Andes desde el textil*. Plural e Instituto de Lengua y Cultura Aymara: La Paz.

Arnold, Denise; Espejo, Elvira
(2013). *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. Fundación Albó, Fundación Interamericana e Instituto de Lengua y Cultura Aimara: La Paz.

Arnold, Denise, Espejo, Elvira y Maidana, Freddy
(2013). *Tejiendo la vida. La colección de textiles del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia: La Paz.

Creischer, A, Hinderer, M., Siekmann, A., eds.
(2010). *Principio Potosí: ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid.

AFECTIVIDADES MARRONES Y NEGRAS

conversación con el Colectivo Ayllu-
Migrantes transgresorxs del Reino de España

Eduardo Carrera Rivadeneira, coordinador del Centro de Arte Contemporáneo de Quito.
Programa de Estudios Independientes – Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
Correo electrónico: eceduacr@gmail.com

- Máster en Gestión Cultural, Universitat de Catalunya, Barcelona.
- Licenciatura Artes Visuales PUCE, Quito.

Colectivo Ayllu, grupo de investigación y acción artístico-política formado por Alex Aguirre Sánchez (Ecuador, 1973), Leticia/Kimy Rojas (Ecuador, 1969), Francisco Godoy Vega (Chile, 1983), Lucrecia Masson (Argentina, 1981) e Yos Piña Narváez (Venezuela, 1984). Correo electrónico: nuestroayllu@gmail.com

El Colectivo Ayllu es un grupo colaborativo de investigación y acción artístico-política formado por migrantes racializadxs, disidentes sexuales y de género provenientes de las excolonias europeas. Su práctica insiste en que la disidencia sexual y racializada atraviesa diferentes experiencias y opresiones que las de un cuerpo disidente sexual blanco. El colectivo propone una crítica a la blanquitud como ideología heteronormativa colonial europea y al proyecto global de las ciudades multiculturales. La práctica del colectivo desafía las narrativas centradas en Europa y en el Estado español, y propone un ejercicio exploratorio que pretende reescribir y resentir el pasado que se revitaliza en el presente. Se trata de intervenir en nuestra memoria y de hacerla estremecerse. Intentar resquebrajar estructuras coloniales, repensando orgánicamente la construcción de nuestra historia y nuestros pasados coloniales. Se propone así como una práctica de investigación-acción poética y política cotidiana, que deriva de los estudios críticos de la supremacía blanca.

Para esta entrevista, propongo generar una lectura en la que sus voces conformen un relato en torno a cómo el pensamiento crítico, los activismos, las nuevas pedagogías del arte y los llamados *critical white studies* o *whiteness studies* proponen una toma de conciencia crítica a partir de analizar y deconstruir el privilegio blanco, y pueden llegar a modificar las prácticas artísticas y su relación con las instituciones culturales. Para ello, conversamos sobre las prácticas del Colectivo Ayllu como un gesto de resistencia; es decir, un acto reflexivo, transformador y crítico. Propongo una entrevista que ofrece profundizar sobre el pensamiento crítico y el activismo antirracista a través de las prácticas artísticas y activistas que se basan en una ruptura con la lógica estructuradora de la normatividad blanca.

Fecha envío: 15/10/2020

Fecha aceptación: 25/11/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2098](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2098)

Cómo citar: Carrera, E. & Colectivo Ayllu (2020). Afectividades marrones y negras: conversación con el Colectivo Ayllu-Migrantes transgresorxs del Reino de España. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 182-195). Quito: USFQ PRESS.



Un componente clave en el desarrollo teórico de José Esteban Muñoz es la afirmación de que se accede a la normatividad en la esfera pública mayoritaria u oficial, a través del *performance* afectivo de la normatividad étnica y racial. Este *performance* de blanquitud se produce principalmente en un registro afectivo. Performar la blanquitud, actuar como blanco, tiene todo que ver con el *performance* de una afectividad particular, una *performance* que posiciona al sujeto que performa esa afectividad en un mundo normativo de la vida. Las personas no blancas no pueden ejercer esta performatividad afectiva de manera “regular”.

En *Feeling brown: Ethnicity and affect in Ricardo Bracho's The Sweetest Hangover*, publicado en el año 2000, José Esteban Muñoz analiza que el mundo de la obra de teatro de Ricardo Bracho, *The Sweetest Hangover*, es un mundo sin gente blanca. Durante el segundo acto de la obra, Thing 1 se siente abrumado por las personas blancas que están en una discoteca. Se queja de lo que llama “síndrome de regresión colonial”. Lleva un casco tropical, un pañuelo ascot y otros artículos de equipo de exploración, y habla sobre el rodaje de una película llamada *Paris is Gaggling: A Study in Whiteness and Other Forms of Madness*. Su incondicional pero sombrío compañero Thing 2 le sugiere que supere a la blanquitud simplemente parpadeando y sumergiéndose en la penumbra de un cerrar de ojos. Este ritual expulsa mágicamente la blanquitud de la obra, dejando un mundo marrón de sentimientos, organizado por las pertenencias afectivas entre personas no blancas. De esta manera, *The Sweetest Hangover* refleja y reconstruye un conjunto de personajes racializadxs y étnicxs que intentan reconceptualizar lo social y las afectividades desde una perspectiva que no está organizada en torno a las relaciones con la blanquitud. De esta manera, la obra nos ofrece una profunda óptica para pensar a través de lo social, que se basa en una ruptura con la lógica estructuradora de la normatividad blanca.¹

La tarea de esta entrevista no es repetir retóricamente el discurso antirracista con la esperanza de que adquiera una performatividad. La entrevista propone reflexionar sobre el antirracismo y los esfuerzos que requiere en su ejercicio político, ya que trabaja con el racismo como una realidad continua en el presente. El antirracismo requiere intervenciones en la economía política, y ser profundamente críticxs y rabiosxs en cómo la blanquitud distribuye los recursos y capacidades de manera desigual. Esas distribuciones desiguales también afectan a la discursividad y quién puede decir qué, de quién y dónde. Necesitamos revisar constantemente nuestros privilegios, incluso en el trabajo que hacemos íntimamente con ellos.

¹ Feeling Brown: Ethnicity and Affect in Ricardo Bracho's, *The Sweetest Hangover* (and other STDs), José Esteban Muñoz, *Theatre Journal*; Mar 2000; 52, 1; Research Library, pg 67



COLECTIVO AYLLU: Francisco Godoy Vega (Santiago, Chile, 1983), Alex Aguirre Sánchez (Quito, Ecuador, 1973), Yos Piña Narváez (Caracas, Venezuela, 1984), Leticia/Kimy Rojas (Guayaquil, Ecuador, 1969), Lucrecia Masson (Ombucta, Argentina, 1981).

Esta propuesta textual surge desde la transcripción de una entrevista hecha en audio; a este respecto, las historias de la comunidad sexodisidente comparten algo con el testimonio, un género que une los estudios del trauma y la historia oral. El testimonio ha sido considerado por algunos como un género imposible, un intento de representar lo irrepresentable. La entrevista también establece un vínculo, entre la disidencia sexual racializada y valores ancestrales como la espiritualidad, la Pachamama y los seres vivos no humanos. Colectivo Ayllu apunta a la necesidad de descentralizar la posición que el ser humano tiene en el conjunto de prácticas teóricas, artísticas, activistas, etc. identificadas como *queer*, apuntando a que lo *queer/cuir* implica asumir los vínculos de dependencia de lo humano con otras formas de vida no humanas.

Eduardo Carrera Rivadeneira (ECR): comencemos compartiendo un poco acerca de dónde se encuentran, su contexto y aflicciones. ¿Quiénes son?, ¿cómo se conocieron?, ¿cómo sucedió el encuentro?, ¿cómo inició el trabajo en colectivo Ayllu?

Iki Yos Piña Narváez: Me encuentro en España, Madrid, en esta diáspora forzada. La articulación con el colectivo comenzó en el 2014; con Lucre nos conocimos ese año en el PEI; con Kimy y Pancho en el 2015, en una actividad anti *whiteness* y en otras actividades acerca de cómo descolonizar el museo.² Éramos cuerpos que estaban orbitando en este territorio y que nos conectamos por las prácticas que elaborábamos en ese entonces, luego trabajamos en *El Porvenir de la Revuelta*,³ en el libro *No existe sexo sin racialización*,⁴ y a partir de ese momento empezamos a pensar un colectivo que active acciones anticoloniales.

Francisco Godoy Vega: Además de esas alianzas vinculadas al *antiwhiteness*, muy relacionadas con la ciudad de Barcelona, en Madrid existía un colectivo hace aproximadamente diez años, que era Migrantes Transgresorxs, del que yo no era parte. Solo colaboré con ellxs en ocasiones, específicamente en exposiciones y talleres como el taller “Descolonizar los deseos grabados en nuestros cuerpos”; o la proyección de *Mi sexualidad es una creación artística*, de Lucía Egaña,⁵ en 2012, o la exposición del C.A.D.A. que curé en el Reina Sofía en 2016, donde invité a Migrantes Transgresorxs a reactivar el NO+. Había unos encuentros, una sinergia y alianzas latentes, y en un momento —fuera del circuito artístico blanco— un conjunto de cuerpoxs racializadxs pudimos encontrarnos y armar un proyecto de resistencia antirracista.

Lucrecia Masson: También existió un encuentro con Migrantes Transgresorxs y los activismos transfeministas. Formábamos parte de esta ola y participamos, tanto ellos como yo, en un libro llamado *Transfeminismos*, libro donde Migrantes Transgresorxs no está mencionado en la cronología que marca los

2 “Descolonizar el museo” fue un seminario organizado como por Paul Preciado en el MACBA, en 2014, donde Francisco Godoy y Leticia Rojas participaron como parte de la plataforma Península. El día anterior al encuentro, Francisco Godoy, Duen Sacchi, Daniela Ortiz y Lucía Egaña organizaron el encuentro “Por una revolución sudaca del inconsciente colonial”, en la librería La Cañibal.

3 *El porvenir de la revuelta* es una propuesta curatorial que conjuga memoria y deseo para visibilizar la diversidad sexual LGTBIQ a través de la activación de prácticas artísticas que interpelan los relatos hegemónicos, se realizó en la ciudad de Madrid en el año 2017.

4 *No existe sexo sin racialización* es una publicación que nace del proyecto homónimo desarrollado en junio de 2017 en Intermediae, Matadero Madrid. El libro incluye textos e imágenes que abordan el cruce conflictivo entre disidencia sexual y antirracismo. A partir de la aportación de seis autoras y los materiales gráficos desarrollados en los talleres no mixtos (de personas racializadas y disidentes sexuales), este libro rabioso e indignado confronta la ideología colonodescendiente que configura las formas *queer* del feminismo euroblanco.

5 Artista, escritora y transfeminista chilena residente en Barcelona. Estudió Bellas Artes y Estética, Documental, y es doctora en Comunicación Audiovisual. Forma parte del claustro responsable de la dirección académica del Programa de Estudios Independientes del MACBA.

hitos de dicho movimiento. Entonces, aun sin conocernos en persona, se daban discusiones en común sobre las alianzas de los transfeminismos con les sudakas y cuánto de no reconocido había. En las cosas que escribíamos aparecían intereses compartidos. Teníamos una participación dentro de los grupos transfeministas, pero al mismo tiempo pensábamos sobre el ser migrante y lo relacionado con estos otros discursos disidentes, y nos encontrábamos a menudo con incomodidades o a veces simplemente nos sentíamos fuera. Con esto, ya desde 2014 había confluencias y experiencias entre las personas que ahora conformamos colectivo Ayllu que nos generaban esa necesidad de reunirnos entre cuerpos que de alguna manera se hacían los mismos cuestionamientos, que buscaban otras formas de hacer, y en 2017 nace el Ayllu.

Alex Aguirre: Quiero añadir que venimos de diferentes contextos, de territorios del Abya Yala, de movimientos antirracistas y de la disidencia sexual, investigadorxs, artistas, y por esa energía nos fuimos uniendo y también teniendo a Migrantxs Transgresorxs como un referente y vínculo para que se dé el colectivo Ayllu. Este busca profundizar la investigación anticolonial.

ECR: Si pensamos en imágenes, textos, fechas, que de cierta forma puedan funcionar como una nota al pie de su práctica, ¿qué referentes visuales, artísticos, históricos me pueden mencionar?, ¿cómo han ayudado estas referencias a comprender su quehacer político y cultural?

Iki Yos Piña Narváez: 1492⁶ está en el centro de nuestro sentir, nuestro dolor y nuestra herida. Parte de nuestro trabajo nace a partir de recordar esta fecha, al igual que la Revolución de Haití o las revueltas negras del Caribe, que son episodios que tenemos presentes siempre en la memoria. Esto activa constantemente el dolor, y ayuda a guiar nuestro tránsito en el proceso creativo y de pensamiento. Pensar en estos hechos referenciales es pensar en nuestras ancestas, que si nosotras estamos vivas es por nuestras ancestas, que fueron asesinadas y exterminadas. No estamos inventando nada nuevo, lo que estamos haciendo es reactivar la memoria, trasladarnos al pasado, en pensamiento y en práctica, para resistir así como lo hicieron nuestras ancestas

Lucrecia Masson: El pensamiento de frontera es algo que está presente, y que nos atraviesa de manera vital y corporal. La idea del cuerpo como frontera y de las fronteras que atravesamos constantemente como parte del proceso migratorio, del llegar a vivir al Reino de España. Son fronteras corporales, vitales. Es Anzaldúa y tantxs otrxs, no estamos inventando nada nuevo. Porque, además, si pensamos en tantxs militantes o activistas que pusieron y ponen el cuerpo de maneras que han contribuido a hacer posible, y dar sentido, a las prácticas que podemos llevar adelante hoy, son realmente muchxs. Se me ocurre nombrar

⁶ 12 de octubre de 1492: en la isla Guanahaní (Bahamas), desembarcan los tres navíos de Cristóbal Colón. El hecho será conocido como el «Descubrimiento de América».

también a referentes cercanas, amigas que son parte de la práctica que dialoga con nuestro proceso, como el colectivo mapuche feminista Rangitūwfü,⁷ que trabaja con sexualidades ancestrales, o Jota Mombaça,⁸ entre tantxs otrxs amigxs que son importantísimxs para lo que hacemos.

Alex Aguirre: Vengo de Ecuador, y uno de los grupos que se me viene a la mente es el grupo Coccinelle,⁹ que puso el cuerpo y la voz para que se despenalice la homosexualidad en el Ecuador en 1997, y de Fundación Causana, que trabajaba por los derechos de las personas disidentes sexuales, en especial por la visibilización y movilización comunitaria de las lesbianas y trans. Posteriormente, pienso en la imagen de mis dos maletas cuando viajé de Ecuador, sabiendo que había fronteras internas y externas. Y luego otras luchas, como que te hagan una redada por tu color de piel. O venir de un lugar en el que eres lesbiana o trans, y después acá, en España, también eres raro —no eres blanco— por tu color de piel, o las manifestaciones contra de los CIE¹⁰. También el orgullo crítico y octubre trans, espacios que nos sostienen y nos ayudan a resistir, sin leyes médicas ni jurídicas que normen los cuerpos.

Francisco Godoy Vega: Quería comentar, en relación con esto, una idea de muchos pueblos indígenas, incluidos el pueblo Maya y el pueblo Aymara, que viven en torno al “caminar con el pasado delante”: esas imágenes del pasado ancestral y colonial están presentes en nuestra subjetividad, en nuestra forma de entender el cotidiano. Pensar en muchas imágenes de la venganza creo que también es algo importante, como la revolución haitiana, con las masacres de blancos, o como los mapuches, en Chile, que quemaron más de dieciséis ciudades de blancos. Se trata de hacer un ejercicio de resistencia radical en el cual hay una afrenta entre la supervivencia de unos o de otros, y ese tipo de imaginarios en el que pensar en quien sobrevive es algo que nos mantiene vivas en términos de la rabia;¹¹ esa forma de intentar resistir o sobrevivir

7 Colectivo y editorial mapuche feminista que realiza expresiones con características de plural y crítico en el movimiento feminista. Asumen una posición activa contra el patriarcado, el capitalismo y el colonialismo, identificados como estructuras de la subordinación y desigualdad de las mujeres y de los pueblos.

8 Jota Mombaça, también conocida como Monstrx, K-trinx y Errátika (Natal, 1991), es una escritora y artista de *performance* brasileña que trabaja en torno a las relaciones entre monstruosidad y humanidad, los estudios *queer*, la diáspora, violencia y resiliencia, justicia anticolonial, ficción visionaria y tensiones entre arte y política en las producciones de conocimientos del Sur-del-Sur globalizado.

9 El colectivo Coccinelle participó activamente en la despenalización de la homosexualidad en el Ecuador, en 1997. Las integrantes del colectivo Coccinelle fueron víctimas de tortura, violencia sexual, abusos sexuales y tratos crueles degradantes e inhumanos. El Estado violentó sus derechos y se exige una justa reparación integral; es fundamental solidarizarnos con su lucha, que es una puerta abierta para que otras personas tomen valor y denuncien los hechos ocurridos ante la Dirección de la Comisión de la Verdad.

10 Centro de Internamiento de Extranjeros (CIE) es un establecimiento público de carácter no penitenciario en donde se retiene de manera “cautelar” y “preventiva” a extranjeros migrantes sometidos a expediente de expulsión del territorio nacional Europeo.

11 La rabia se asume aquí como lugar de enunciación que responde al maltrato producido por el consciente e inconsciente colonial en sus diferentes formas de exclusión, violencia y muerte.



“No nos culpen de lo que pasó”, instalación, Colectivo Ayllu, Bienal de Sídney, 2020.

desde la no complacencia y desde no asumir sus normas y estructuras, sino intentar confrontarlas desde el lugar de la invalidación de formas de control de la vida y la subjetividad.

ECR: ¿Cuáles son y qué nos pueden contar sobre sus “metodologías”, formas de hacer juntas?, ¿cómo deciden hacia dónde dirigir su atención y producir algo?, ¿nos podrían comentar sobre el proceso de alguno de sus trabajos recientes?

Iki Yos Piña Narváez: Partimos de una metodología de la experiencia, de un saber encarnado de lo que implica la migración, la transición, el dolor, y a partir de ahí generamos lazos, vínculos políticos y afectivos, para vivir, protegernos, para preservarnos. Vuelvo a decir: no es nada nuevo, son metodologías ancestrales de supervivencia y cuidados utilizadas en los quilombos, cumbes, palenques y rochelas, en espacios negros, afros, indígenas de preservación de la vida colectiva, y lo que hacemos es eso: juntarnos con base en afectos, afectos políticos radicales para sobrevivir. Por ejemplo, elaboramos un mapa crítico de la ciudad de Madrid, una corpografía, ilustrar el mapa sentido de cuerpos migrantes, donde reflejamos o garabateamos espacios de resistencia, de dolor, de imaginación, y eso fue a partir del vínculo con un grupo de activistas migrantes y disidentes sexuales. Si bien ese proceso se realizó un día del taller, llevó un año crear vínculos afectivos y políticos, y luego la materialización;



Convocatoria al taller de *voguing*, imagen digital, Colectivo Ayllu, 2018.

fue un aproximado de tres años, terminó en un mapa de resistencia que tiene conceptos acerca de las fronteras físicas y emocionales que tenemos que atravesar. Fue a partir de esa metodología de relacionamiento afectivo y político, la creación de espacios no mixtos y racializados, vincularnos desde un saber encarnado, el dolor, la *doloridad*.¹² Nos juntamos a partir del dolor, del dolor de la migración, a través del racismo, eso hace que nos juntemos, y transformamos ese dolor y esa rabia en creación. Michelle Mattiuzzi¹³ también comentó sobre la organización de la rabia o la canalización de la rabia, y quizás eso forma parte de nuestras metodologías.

Francisco Godoy Vega: Iba a decir algo sobre hacia dónde dirigir la atención y producir algo; ahí hay algo antioccidental y antidemocrático, y confronta ese imaginario que piensa que todos somos iguales, o todos tenemos las mis-

12 La *doloridad* es un vínculo que une a las personas de la diáspora desde el dolor. En su libro *Doloridad*, publicado en el 2018, Vilma Piedade indica: “El concepto de *doloridad* nació de mi ansiedad sobre Sororidad, un concepto importante que subyace en el feminismo, sin embargo no me sentía incluida. Sabemos que cada concepto es circular, no es suficiente en sí mismo, y en esta discusión, *doloridad* contiene Hermandad, pero no siempre sucede lo contrario. Escribo para tratar de discutir el feminismo como escuchar y dialogar. Porque al apostar por el diálogo, por escuchar, por el feminismo dialéctico interseccional, me coloco como una mujer negra en el feminismo y por eso estamos hablando del feminismo negro”.

13 Musa Michelle Mattiuzzi, intérprete, escritora e investigadora. Es licenciada en Performance de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo. Participó en la 32ª Bienal de São Paulo, donde publicó el texto *merci beaucoup, blanco!* - experimento de fotografía de rendimiento.

mas condiciones. Hay un intento de conciencia de la redistribución de esas desigualdades, conscientes de que históricamente nunca nadie ha sido igual a nadie. Desde el origen de la modernidad, en el siglo XVI, el blanco es el sujeto opresor privilegiado con todo su aparato de poder, en el que no se puede pensar una sociedad igualitaria en la que no existan estas diferencias. Esto ha sido básico para establecer los talleres no mixtos y hacer un ejercicio de reconocimiento: no es lo mismo habitar la blanquitud que otras corporalidades no blancas. Y en ese sentido los talleres de *voguing* no mixtos que hemos organizado cada semana han sido centrales.

Alex Aguirre: El *voguing* históricamente ha sido un espacio de resistencia de la disidencia sexual latina y negra, donde se reunían para hacer frente a toda la violencia que vivían en la sociedad y en donde tenían sus espacios en los que podían ser ellas, ellos, lo que querían ser, y bailaban. Y retomamos eso para reunirnos, chicas, chicos, chiques, en el espacio del Ayllu a hacer *voguing* dos veces a la semana. Sigue siendo un espacio de resistencia donde cada uno puede ser quien quiera ser, sin que nadie te reprima o te aisle, incluso hacerlo en un espacio blanco, ya que estamos en Matadero,¹⁴ un espacio que hemos invadido de alegría, de vida y de lo que es la realidad de las existencias de las disidencias sexuales y racializadas. También hablaría de los espacios de encuentro, o las charlas, como La Karakola,¹⁵ donde nos hemos reunido para seguir hablando de nosotres, de nuestros cuerpos y nuestras realidades, a pesar del dolor, encontrar una fuerza que nos una y seguir caminando.

Iki Yos Piña Narváez: El *voguing*, como metodología desde el cuerpo, que a pesar de que se cree que es un show o un espectáculo, que puede ser consumido por los heteros o los cis, este *training* es un entrenamiento contra la cisnormatividad blanca, que está fuera de ese espacio. Es un *training* donde agenciamos nuestros cuerpos no hegemónicos, nuestros cuerpos que son vistos por la supremacía blanca cisgenérica y normativa como feos, como desagradables, como sucios. En este contexto europeo, este pequeño kilombo y kumbe que creamos con el *voguing* sirve para agenciarse como cuerpos deseables, cuerpos con poder; agenciarse como una comunidad de un cuerpo colectivo utilizando el *voguing* como excusa y rindiendo homenaje a estos espacios de resistencia trans negras que existían anteriormente. Es una metodología que no sé cómo explicar, es un *learning by doing*, no es que vienen profesors de *performance* de la Université Paris 8 a enseñarnos cómo posar, y cómo hacer un *dip*, un *cat walk*, un movimiento técnico y específico, sino que, según la vivencia que tiene cada una en el *realness*, la realidad, para sobrevivir como cuerpo disidente; es aplicarlo allí, compartirlo con otras, con otras, para poder sobrevivir y salir con fuerza y respirar ante un mundo antinegro y antitrans en el que vivimos.

14 Matadero Madrid, Centro de creación contemporáneo, promovido por el Área de Gobierno de Cultura, Turismo y Deportes del Ayuntamiento de Madrid.

15 Espacio transfeminista de Madrid.

Lucrecia Masson: En relación con la lectura que existe sobre estos cuerpos, en cuanto a la belleza por ejemplo, existe una cuestión de cómo finalmente en los cuerpos no blancos se produce una belleza que nunca es del todo legítima. Tal vez fealdad o fetichización, y ahí habría un punto a abrir para pensar sobre cómo se da ese fetichizar ciertos cuerpos. Entonces una práctica como el *voguing* da una posibilidad de poner ese cuerpo sobre la tarima, en el escenario o donde sea, un lugar desde donde crea y enuncia su belleza con una comunidad que le acompaña, en una práctica comunal, colectiva, donde son cuerpos bailando pero también cuidándose entre sí. Este pensar desde el cuerpo es también algo que hacemos en POPS,¹⁶ y que es parte de una metodología de pensar con el cuerpo y generar conocimiento a través de este. Un cuerpo que no es individual, que no se corresponde con las fronteras tal cual se nos han enseñado, es un cuerpo colectivo, es un cuerpo que está en construcción. Un ser-con la comunidad que lo rodea y que lo sostiene. Es así como intentamos traicionar las metodologías y pedagogías occidentales, siempre intelectualocéntricas, y partimos de pensar con el cuerpo, desde un cuerpo colectivo.

ECR: Una ola conservadora habita el tiempo actual, se caracteriza por instrumentalizar discursos abiertamente racistas, sexistas, homófobos, transfóbicos. ¿Cómo encarar desde las luchas de la disidencia sexual y el movimiento antirracista esta política de odio y discriminación que amenaza derechos civiles fundamentales y ha encontrado acomodarse en el Estado español?

Iki Yos Piña Narváez: Siento que esta ola racista empezó en 1492, cuando los colonos llegaron a Abya Yala; desde esa fecha estamos perseguidas, desde 1492 están nuestras vidas en riesgo, y desde 1492 hemos utilizado tecnologías ancestrales de formas de autocuidado, de autoprotección, de autopreservación de la vida; las estrategias siguen actualizándose, creando vinculación política y afectiva comunitaria con personas migrantes y disidentes sexuales, cuidándonos, acompañándonos, pienso que es una reactivación de estas estrategias y una intensificación. Los blancos y la izquierda progresista española se atemorizan porque llegó la derecha al poder, y ellos nunca han estado en riesgo de la forma en que otros cuerpos están en riesgo; nuestras vidas siempre han estado en riesgo, y ante ese riesgo siempre hemos activado estas pequeñas estrategias para sobrevivir.

Francisco Godoy Vega: Quizás profundizar sobre el tiempo cíclico, la repetición de ciclos de violencia y paz, que tiene que ver con ciclos de la naturaleza, con tiempos de fertilidad y tiempos de decaimiento, que no se distancian de los ciclos de la política. Pero también quería pensar en que enfrentarse

¹⁶ Programa Orientado a Prácticas Subalternas. El POPS es un espacio de experimentación crítica que parte de un cuestionamiento al racionalismo, al cientificismo y a la falsa objetividad del pensamiento eurocéntrico. Este programa de estudios propone un ejercicio educativo que pasa por el reconocimiento del cuerpo no-blanco, además de la imagen y la voz como núcleos epistémicos de conocimientos subalternizados. Espacio de reflexión crítica coordinado por el Ayllu desde 2018 en Madrid.

a las llamadas olas conservadoras, o momentos de mayor intensidad de la derecha, es un proceso “más fácil” para la construcción de nuestras disidencias y críticas que cuando estamos trabajando o enfrentado a discursos de la izquierda deslavada, la izquierda blanqueada que quiere realmente instrumentalizar nuestras prácticas y nuestras vivencias. Es una lógica dialéctica, como diría Marx, enfrentarse a la derecha siempre es un lugar de mayor evidencia a la hora de poner las cartas sobre la mesa, porque cuando intentamos trabajar con la izquierda española blanca, siempre hay un guiño de proximidad, pero nunca de asunción de su lugar de ejercicio de poder de la supremacía blanca, por el contrario, los blancos de derecha siempre estarán felices de ser blancos de derecha.

ECR: ¿Qué desafíos, urgencias, deben abordarse en sus comunidades migrantes inmediatas?, ¿cuáles son sus estrategias para abordar esas cuestiones?

Leticia Rojas: Las fiestas de Don't hit a la negrx,¹⁷ un trabajo comunitario que apunta a resolver las vidas inmediatas de las compañeras trans y racializadas. Son momentos en los que la comunidad se encuentra, se redistribuyen trabajos, dinero (poco, pero dinero) y de cierta forma se consolida una unión en términos culturales. El colectivo Ayllu ha puesto, en principio, cuerpo, marcos conceptuales a estas fiestas; un bagaje reflexivo que viene de nuestros saberes encarnados, con un largo proceso de reflexión como colectivo y con distintos niveles, generando relaciones horizontales, de afinidad, donde somos compañerxs, amigxs, y familia y se van conformando afectos, la afectividad es algo fundamental.

Iki Yos Piña Narváez: Don't hit a la negrx es una comunidad que se reúne desde el placer, el cuerpo, la fiesta, para disfrutar, tener espacios de ocio, espacios de fiestas, y eso genera una pequeña economía para cubrir necesidades emergentes, o intentar apoyar iniciativas económicas colectivas de autogestión y atender las problemáticas que atravesamos todas las disidentes sexuales migrantes: cuestiones de papeles, acceso a la vivienda, medicación, hormonización en caso de personas trans, ayuda psicológica, necesidades vitales que para solventarlas a veces es difícil, un lugar donde dormir, tratar nuestras ansiedades por la migración, gestionar o pagar trámites burocráticos que pone la ley de extranjería: esas cosas que son la vida misma y que se resuelven a través del goce, como resolver el problema gozando, intentar saltar estos obstáculos bailando, intentado que el dolor se pueda drenar a través del goce.

17 Don't hit a la negrx es una fiesta organizada por y dedicada a QPOC, una comunidad afectiva de personas *queer* migrantes y racializadas. Iniciada en 2018 por algunxs miembrxs del colectivo Ayllu y otrxs hermanxs racializadxs, la fiesta busca generar espacios de placer y conformabilidad para esa comunidad y poner en valor el trabajo artístico de personas no blancas. La fiesta ha tenido diferentes ediciones en espacios okupas y salones de baile latinos en Madrid y Barcelona, además de sus versiones *online* en tiempos de coronavirus.

Francisco Godoy Vega: La memoria que se activa en los talleres no mixtos ha sido una estrategia para abordar no una inmediatez de un conflicto específico, pero sí la construcción de relatos de largas memorias, de las abuelas, de las ancestras de varios orígenes del sur global, Abya Yala y África, y algunas de Asia, la urgencia también es pensar en nuestras memorias.

Leticia Rojas: Como estrategia están en el último tiempo las espiritualidades, una recuperación con los objetos, recuperar historias, vibraciones que tienen que ver con los procesos individuales y colectivos; son las estrategias que estamos intentando profundizar, la materialidad no basta, que si va articulada con otras cosas se vuelve más potente. Esta búsqueda de la espiritualidad de lxs ancestxrs, lo que fue heredado, y lo espiritual con el contexto; que en el marco de lo occidental la espiritualidad es la espiritualidad en sí misma, no como forma relacional o forma interior que tiene que ver con lo exterior, y eso permite, a mi modo de ver, tejer otras consistencias (de contenciones), el psicólogo, el terapeuta, los cuidados, el espíritu. En un taller con compas trans propusimos la espiritualidad de forma abierta, no ligada a las espiritualidades modernas de los evangélicos, los altares o las iglesias católicas.

Francisco Godoy Vega: Recuperar ciertas formas de vida ancestral. La vida articulada con el todo, con el espíritu, con la naturaleza, con los seres vivos, pero desde la posición de unas subjetividades que, en nuestros contextos, han sido occidentalizadas a través de la universidad, del colegio, de la publicidad, y que también hemos sido eurosocializadas aquí por muchos años, que vivimos en Europa y estamos en este contexto. Y en ese contexto pienso desde el pesimismo: ¿cómo pensar la imposibilidad? Tengo la sensación de que estamos luchando una batalla perdida, es decir, que sabemos que no va a cambiar: la supremacía blanca no va a morir. Entonces, ¿cómo asumir y generar estrategias de sobrevivencia y espacios para sobrevivir desde el cuerpo, desde el arroparnos, pero siendo conscientes de que el modelo colonial supremacista blanco va a ganar siempre?

Leticia Rojas: Estoy cabreada en términos de que esto es así, ¿por qué te tengo que tomar en cuenta?, ¿en qué punto yo te hago una crítica? Pero ¿cuál es otro punto que me permite olvidarte, para que no me sigas jodiendo la vida? Porque es una tensión material, inevitable, el pesimismo está ahí porque lo estamos viviendo. Al mismo tiempo me digo: ¿por qué le tengo que hacer tanto caso a esta gente racista?, ¿hasta qué punto voy a desgastarme e intentar enseñarles algo? Me quita energía, me provoca un desbalance, ¿hasta dónde yo dejo que la supremacía blanca me joda? Ya me jode en términos materiales, ¿me la tiene que joder en términos emocionales y psíquicos? Yo me pregunto por la agencia del común y por mi propia agencia. La violencia blanca es dura.

Francisco Godoy Vega: En el ejercicio de la vida cotidiana las urgencias van a estar perennes, siempre va a haber una Carolita que no tiene casa, una Fabi

que no tiene para pagar el abono de transporte, una Jalessica que no puede (...) eso va a ser siempre así y se va a repetir generación tras generación, como ha ocurrido históricamente. La condición precarizada de las personas migrantes, refugiadas y sin papeles es un sistema macabro e inacabable.

Iki Yos Piña Narváez: Yo siento, frente a esto, ¿cómo generamos autodefensa espiritual, autodefensa energética? Que la supremacía blanca no acabe con nuestra potencialidad ancestral energética, que siento que en la pelea de los papeles, el abono o la casa, esa fuerza se va, se la chupa la blanquitud. ¿Cómo luchar y mantener fortalezas y no debilitarnos espiritualmente? Porque físicamente es imposible.

ECR: ¿A quiénes consideran sus aliadxs en los activismos/luchas? ¿Cuál es su relación con otros colectivos políticos, movimientos LGBTQI+, feminismos? ¿U otros grupos racializados que no sean de Abya Yala?

Iki Yos Piña Narváez: Hemos trabajado muchas veces en conjunto con el Sindicato de Manteros.¹⁸ Hay una lucha que nos une, que es la diáspora, negra afrodescendiente, y la migración, aunque desde lugares muy distintos. Desde nosotras, hay un privilegio de acceso a la universidad, de la lengua, y en todo este mundo *antiblackness*, aunque una persona africana acceda a la universidad y hable el idioma del colono, nunca va a ser vista como una persona. También nos hemos vinculado con el movimiento de Mujeres Trabajadoras del Hogar, que trabajan en el servicio doméstico y los cuidados.¹⁹

Leticia Rojas: Existen culturas políticas. La cultura política del blanco no está atravesada por una movilización social en la que sus vidas están vulneradas, a diferencia del movimiento migrante; eso hace que la cultura política de unos no cuadre con la de otras. En la experiencia que he tenido, la cultura blanca por lo general tiene un consumo muy fuerte de teoría, de la producida por ellxs y de la de otrxs, siempre con una lógica de producción. Entrar en el limbo de la inexistencia en el que nuestras demandas son solo frases construidas para un manifiesto que se escribe desde el privilegio que te ofrece la blanquitud. Y, en términos políticos, lo más radical que pueden decir es que ellas también son precarias u obreras, pero a mi modo de sentir no sé si son superficiales, o hay muy poca conciencia de su posición geopolítica. En ese sentido, son una política muy para sí, ningún tipo de sintonía, ningún tipo de revisarse como sujetos privilegiados o pertenecientes a una clase, o pasar como pobres cuando no lo son, también valoro a la gente que tiene ciertos privilegios y apoya en el trabajo. [post\(s\)](#)

18 El Sindicato de Manteros y Lateros de Madrid está formado por trabajadorxs y luchadorxs migrantes que se han organizado para defender sus derechos #SobrevivirNoEsDelito.

19 Sedoac, Servicio Doméstico Activo, reivindica la igualdad plena y el ejercicio de derechos sociales, políticos, laborales y civiles de lxs trabajadorxs del hogar.

VIDERE

Galería

EL ARTE DE LA MEDICINA ANCESTRAL

Maruch Sántiz Gómez

Esta serie de Maruch Sántiz Gómez se exhibió en el Festival Internacional Cervantino, en el 2015. Las obras esta artista dan importancia a la tradición oral maya y la preservación de sus ritos, creencias y costumbres. Ha expuesto en exhibiciones individuales y colectivas, entre las que destacan *Creencias* en el Instituto Cultural de México en Nueva York (1999), *Versiones del sur. Más allá del documento* en el Museo Reina Sofía de Madrid (2001) y *Do you Believe in Reality?* en la Bienal de Taipei (2004). *post(s)* agradece a la artista por compartir sus imágenes con la revista.

Maruch Sántiz Gómez, maya tzotzil. Fotógrafa, escritora, diseñadora textil y actriz. Investiga, recopila y divulga el legado tangible e intangible de la cultura tzotzil, vertiente maya que habita en la región de Los Altos de Chiapas, en el sur de México.
Correo electrónico: murux0720@gmail.com

La medicina herbolaria tiene un vínculo histórico con los Pueblos Originarios de México. Este conocimiento lo desarrollaron nuestros antepasados para aprender el arte de curar por medio del uso de ciertas plantas y era de su interés transmitirlo a nuevas generaciones. Por desgracia, en el presente algunas de estas hierbas tradicionales dejaron de utilizarse. Desde la aparición de las farmacéuticas industrializadas las comunidades pensaron que era mejor adquirir las medicinas antes que elaborarlas por ellos mismos.

Mi proyecto parte de la necesidad de investigar y recuperar la información sobre las plantas medicinales que se ha conservado en la memoria de los ancianos de las comunidades de Chamula, basada en conocimientos que desarrollaban nuestros antepasados. Todavía hoy, la medicina natural herbolaria resulta ideal para las comunidades tsotsiles que desde tiempos muy antiguos la practican y utilizándola. El conocimiento de estas valiosas plantas medicinales merece ser transmitido a los herederos nativos, porque ellos son los que sufrirán por tantos cambios de la naturaleza. Como la mayoría de esas plantas sólo las saben usar las personas originarias, entonces pienso en este trabajo como la posibilidad de que el uso de la herbolaria sea revalorado. Sabemos que cada país tiene plantas medicinales con nombres diferentes y con su propio uso, ya que nuestro creador desde un principio hizo las plantas medicinales en los diversos países para todos los seres humanos.

El otro reto es el uso de los agroquímicos ya que los agricultores a veces piensan que solo están matando la hierbas malas, pero no es así, cuando no se usaba los venenos químicos habían muchas plantas cercanas. Actualmente no es fácil conseguir las plantas medicinales.

Ahora creo la mejor manera para lograr este objetivo es mediante el levantamiento de imágenes fotográficas acompañadas de la información recopilada de los mayores para revalorar. Logrando al mismo tiempo conservar las voces de los informantes.

La inflamación: Es una defensa natural del cuerpo, que trata de rechazar el mal de afuera: el ejército del cuerpo lucha en contra del enemigo.

Fecha envío: 01 / 11 / 2020

Fecha aceptación: 17 / 11 / 2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2086](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2086)

Cómo citar: Sántiz Gómez, M. (2020). El arte de la medicina ancestral. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 198-219). Quito: USFQ PRESS.





Wacharis

Li ni' meste' xchi'uk jyom apunal vomole, lek xtun ta spoxil k'ux ch'ut tsa'nel, ta xich' lakanel chanibuk sni' meste' lek jyom li apunal vomole jun varta ya'lel, chich' uch'el jkoj ta sob jkoj ta bat k'ak'al.

La punta de *meste'* o *wacharis*, junto con la planta silvestre *apunal vomol* (hierba de pena), sirve para combatir la diarrea. Se cuecen cuatro puntas de *meste'* y un puño de *apunal vomol* en un cuarto de agua. Tomar una taza en la mañana y una taza en la tarde hasta que pase el malestar.

Cardo

Li snich tomal ch'ixe ta tun sventa spokobil jsekubtik ta xich' lakanel chabej oxbejuk snich ta jun litro ya'lel chvokan vo'ob minute, uch'bil jboch ta sob, jboch ta o'lol k'ak'al xchi'uk ta bat k'ak'al jun xemuna ta uch'el.

La flor de cardo sirve para desinflamar y limpiar el hígado. Se cuecen dos o tres flores en un litro de agua y se deja hervir durante cinco minutos. Se toma una taza en la mañana, una al mediodía y una en la tarde durante una semana para completar el tratamiento.





Tronadora

Li vomol li'e ja' sbi ch'orin toj lek xtun ta spoxil ch'ininul, ta xich' lakanel lek jyom jaluneb litro ya'lel yu'un ta spok sba sjunul li buch'u ipe. Li yan xtoke tstunesik ta spoxil askal chamel. Ta xich' lakanel jchex ta jun litro ya'lel chvokan lajuneb minuto, Uchbil.

La planta tronadora combate la comezón externa. Se hierve un manojo en diez litros de agua durante cinco minutos. Con esa agua se baña al enfermo antes de dormir hasta que se cure. La tronadora también sirve para la diabetes. Para este tratamiento se cuece una rama en un litro de agua y se hierve durante diez minutos. Se toma una taza en la mañana y una al mediodía.



Pasiflora

Li te'tikal karnatoe ja' xtun sventa ta tspajes li tsik'etel o'ntonale, ta xich' tulel ta jun varta k'ak'al vo' xchi'uk jun lech ta xich' ak'el.

Se usa para tranquilizar los nervios. Se pone una cucharada de pasiflora en una taza y se le echa agua hirviendo. Se toma en la noche.

Siempreviva

Li te'tikal sempravile, ta xtun ta spokobil jolal mi oy k'ux jolale ta xich' sa'el uni jop ta xich' ju'el o tenel xchi'uk jun varta ya'lel, ja' ta xich' pokel jolal li ya'lele.

Sirve para combatir el dolor de cabeza. Se machaca un puño en un cuarto de agua y se aplica el jugo en la cabeza.



Ruda

Li lulale ta xtun ta spoxil ch'ich' tsa'nel, ta xich' ju'el jyom ta jun varta ya'el xchi'uk ta xich' ak'bel jun alkasel uch'bil.

La ruda se usa para combatir la disentería. Se machacan seis ramas en una taza de agua y se le añade una tableta de Alka-Seltzer para beberla.

Fruta de hierba mora

Li sat muil itaje ta spoxta li ch'ok mi toj pim ch'ieme; ta xich' k'okel sat muil itaj ti lek xa yije, ja' ta xich' ak'bel li buy ch'iem li ch'oke, sk'an xich' ak'bel chanibuk k'ak'al, ja' jech te ta k'unk'un ta sak ch'ay o batel ti ch'oke.

La fruta de hierba mora madura sirve para quitar los mezquinos. Se cortan tres frutas maduras y se aplican en la parte afectada. El mezquino desaparecerá en unas semanas.



Manzanilla

Li mantsaniyae sventa ta xich' atinel yo' lek xkux o li jbek'taltik. Ta xich' lakanel jyom ta lajuneb litro ya'lel oxib minute ta xvokan. Ja' xa me sventa ta xich' atinel vayel un.

Con el fin de relajar a las personas, la manzanilla se utiliza para bañarse por la noche. Se cuece un manajo en diez litros de agua y se deja hervir durante tres minutos.





Ajo

Li stuk no'ox axuxe ta spoxta, t'imel k'ux ch'ut, k'u s-elán ta lajesel, k'uxbil ta tse chabejuk oxbej sat.

Li kokono' xchi'uk axuxe ta xtun ta sventa slok'esobil lukum, ta oxib ikluman ta xich' uch'el, ti k'u s-elán ta meltsanele jchex kokono' xchi'uk oxib sat axux, ja' jun varta ya'lel, va'i tey la ta xvovi lok'el ti lukumetike.

El ajo sirve para bajar la inflamación del estómago, para lo cual se recomienda comer un diente de ajo crudo en la mañana.

El ajo con epazote sirve para desparasitar. Se hierve una rama de epazote con tres dientes de ajo en un cuarto de litro de agua. Se toma tres veces en ayunas.

Caparazón

Li pat mailchone ta skajtsan li jik'ik'ul obale, lek la k'ixin li pat mailchon chalike. Ti k'u s-elan ta meltsanele ta xich' jepel oxjep chanjep ta xich' lakanel; li yan xtoke ta xch'ilik ta semet mi laje ta sju'ik, ta slakanik, lajuneb minuto xchi'uk jun boch ya'lel. Jkoj no'ox uch'bil ta sob yu'un ja' no'ox sventa ti lekuk x-ech' li obale.

El caparazón de armadillo se utiliza contra la tosferina. Se cuecen tres o cuatro pedazos de la concha (hay quienes primero doran los pedacitos y luego los trituran) y se cuecen durante diez minutos en una taza de agua. Solo se toma una por la mañana.



Bolitas

Li tey volajtike chuche ja' ta to'ox ta stunesik jech k'ucha'al stakintasobil yayijemal. Li ta jk'ak'aliltike ch'abal xa buch'u ta stunesik.

Antes se utilizaban bolitas de hongos para desinfectar heridas, pero ahora ya nadie las usa.



Jengibre

Li xanxivre ojtikinbil ti toj lek k'ixine, ta xtun ta sventa spoxil sikil chameletik, jech k'ucha-al k'ux ch'ut, avanej bak. Ti k'u s-elan ta meltsanele, ta xich' tenel jbej xchi'uk ta xich' bakubtasel vakibuk pimiente laux, papante mi laje ta xich' juch'el ta cho', ta xich' lakanel vo'ob minuto xchi'uk o'lol litro pox, o'lol no'ox bis ta uch'el, yu'un ja' li toj k'ixine. Li yan skomelale ja' xa ta xatin li jchamele. Taje oy to jech ta spoxta sbaik li mol me'eltike.

El jengibre sirve para combatir varios malestares, como el dolor de estómago o de huesos. Se machaca un jengibre y se doran seis pimentas de clavo y un poco de hoja de tabaco, cuando están dorados se muelen. Se hierve todo junto durante cinco minutos en medio litro de pox (aguardiente). Sólo se toma media copa porque es demasiado fuerte. Con el sobrante se baña al enfermo. La gente mayor se sigue curando con este remedio.



Liquidámbar

Li ch'upak' te'e ta xtun sventa ta xich' chik'el o, mi oy bu ch'iem chine, ja' ta syambe li sk'uxule xchi'uk ta st'omesbe ta anil li spojovile. Taje ja' ta xich' k'okbel li yanal li ch'upak'te'e, ta xich' voel ta k'ok', va'i ja' ta xich' napbel li buy ipe, taje mu me xjalij ta xlok' li spojovile ti jech ta xkol oe.

El liquidámbar controla el dolor y quita el pus de los granos. Se cortan las hojas, se calientan al fuego y se aplican al grano de pus. Dicen que el pus no tarda en reventar y luego se cura.

Trementina

Li xuch'e ta stunesik to'ox sventa tslok'esik o ch'ix ti mu stak' lok'esel ta akuxae, ja' tey ta jaxbik ti buy ipe, xchi'uk ja' to'ox ta spoxtaik o li vok'ele.

La trementina se utilizaba para quitar alguna espina encarnada profundamente aplicándola en la parte afectada. También servía para cicatrizar los callos.



Fucsia

Li sat te'tikal fuksya ta xtun sventa
tspoxta li eilale.

La fruta de la fucsia silvestre sirve para
curar los fuegos de la boca. Con tres
frutas maduras machacadas se limpia
la boca.



HEALING THROUGH REMEMBERING

Eli Farinango

Healing Through Remembering is a continual documentation of my learning and growing process as a Kichwa immigrant, como una mujer que vive entre dos territorios, que se fue de su tierra por necesidad y camina in the search of herself and a place where her being can exist.

I find my healing in photography, in words and in the plants that surround me. I inspire myself in my experiences and in the moments that have brought me pain y a través de cada una de las personas que me han amado. I walk with the knowledge that the plants share with me, the knowledge that I remember through intuition and I fight strength in the radical idea that - home - exists within my body.

These are a collection of visuals and poems that I share with you, para que me conozcan un poquito más, para que vean mi proceso, to leave an archive for my descendants and a road map to remembering the determination that our abuelitxs left for us in our memory.

Eli Farinango, artista y fotógrafa. Correo electrónico: elifarinangovisuals@gmail.com
• Estudiante de Periodismo Visual y Práctica Documental en el Centro Internacional de Fotografía en Nueva York.

Fecha de envío: 03/08/2020
Fecha de aceptación: 13/09/2020
DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2072](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2072)
Cómo citar: Farinango, E. (2020). Healing Through Remembering. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 220-251). Quito: USFQ PRESS.





Mana yayanachu munani -
the wasilla in the hot water
for my depression, the
roses floating in Mojanda
to cleanse my spirit.



Auto retrato - 2017



Tayta Imbabura, 2018



Ancestral memory in the Tayta, the faja, and my hands are all weavers of my story.
[Self Portrait, 2020]



Ñukaka Elizabeth shutimi kapani
 My hands are shaking and my breath is deeper than usual
 I repeat my name I am not ashamed of it
 Ñukaka Elizabeth shutimi kapani and I am not ashamed of it

My name has morphed into Eli and I'm not ashamed of it
 My name has given me comfort in a world where no other thing often does
 and I am not ashamed of it
 My name is a part of my story y no me da verguenza
 My name was the only thing I had left to call me back when everything else
 had already told me to die
 I pressed my hands against my heart and I repeated:

shunku shunku shunku Eli
 shamuy, shamuy Eli

Regresa...

My name is Elizabeth, it doesn't reflect the land like a Kichwa name
 It doesn't cause discomfort in the tongue
 but my face, my being, the words that come out of my mouth do
 and sometimes it's not even necessary for them to hear my name for them
 to categorize me,
 fit me in a box

My name is Eli, Elizabeth
 Eli that lived in Quito
 Elizabeth that grew up in Ottawa
 Liz that briefly existed in Toronto
 Elizabeth Virginia that was born in Quito
 Virginia that walked before I was even born
 I don't have a Kichwa name
 and I don't need one to be me





My "indigenous" body

El "cuerpo indígena" es un cuerpo que ha sobrevivido
El cuerpo de una mujer Kichwa que ha sido el campo de batallas
de luchas ya olvidadas, de luchas invisibles, de luchas silenciosas

¿El cuerpo de la mujer indígena lejos de su territorio es un cuerpo sin lugar?
Buscando un espacio donde encajar, un lugar donde llamar home



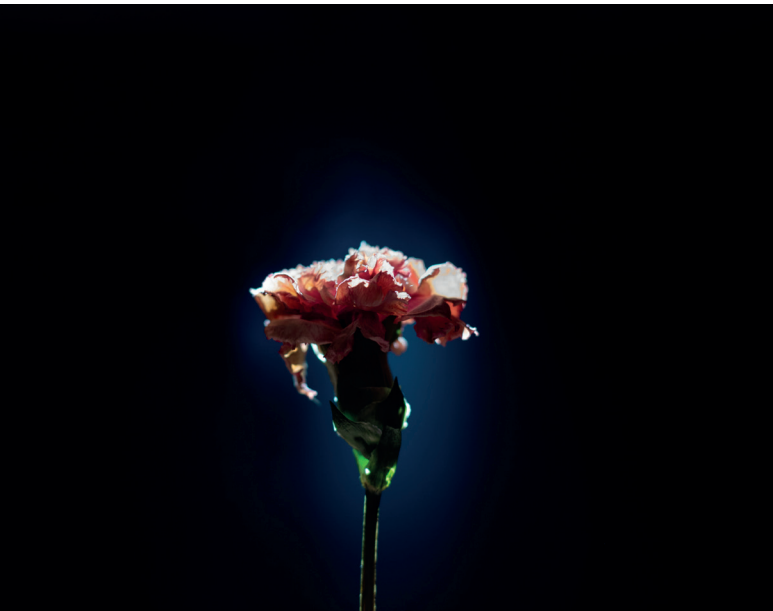


A body que no puede diferenciar entre lo real
y lo falso cuando todo a su alrededor le ha
dicho siempre que no pertenece...
¿No pertenece?
¿A qué?

el cuerpo que hace preguntas, que responde
en estas imágenes, que se cuestiona y sigue en
su lucha...

¿Recuerdas esas luchas Eli?

¿Recuerdas los días que te sentaste en la cama
pidiendo a la vida acabará con la tuya porque
no podías ver la belleza en tu existencia?



Y que bella es tu existencia...





Un cuerpo que es negado por un territorio y excluido de otro
Un cuerpo that begins to internalize this and every other pain.
it carries it and begins to make its own





En estos días me siento que el mundo se me cae, que la vida es pesada y que yo, con mi "cuerpo indígena" estamos mal situados, que estamos en un momento al que no pertenecemos y que las fuerzas para luchar en este espacio sola

se me van

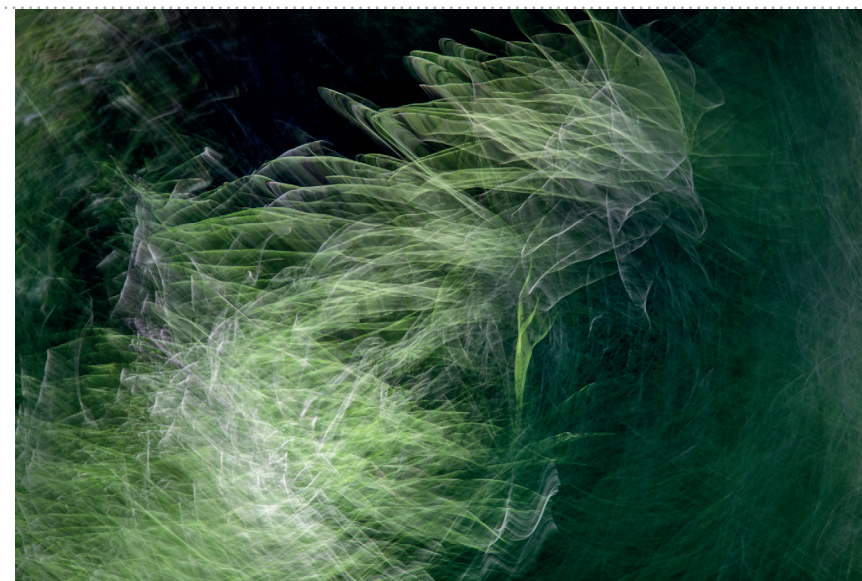
...





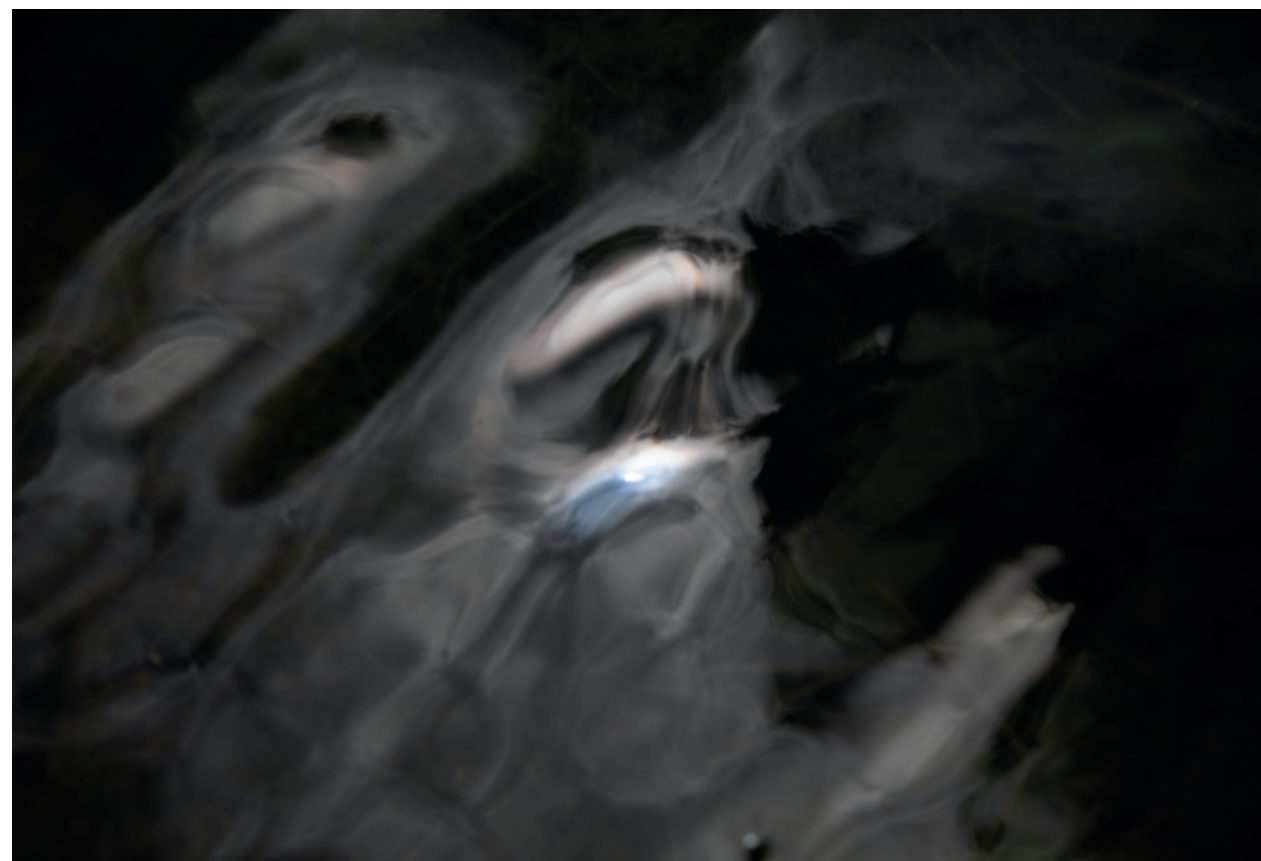
Y yo desaparezco del mundo, de las
oportunidades, de la vida, del sol, de las
montañas, hasta de mi misma

Voy navegando en los mundos que he creado adentro, en esos
espacios donde vivo en dolor y en libertad, al mismo tiempo.



¿Será esto parte del proyecto de colonización?

¿De destrucción? ¿O será esto algo mio?





¿O será el legado de cada insulto que recibieron mis abuelxs, el dolor de cada vez que nos robaron tierra?

¿cada vez que la sociedad elitista nos trato de hacer de menos? ¿Cada vez que un macho se nutrió en mi vientre?

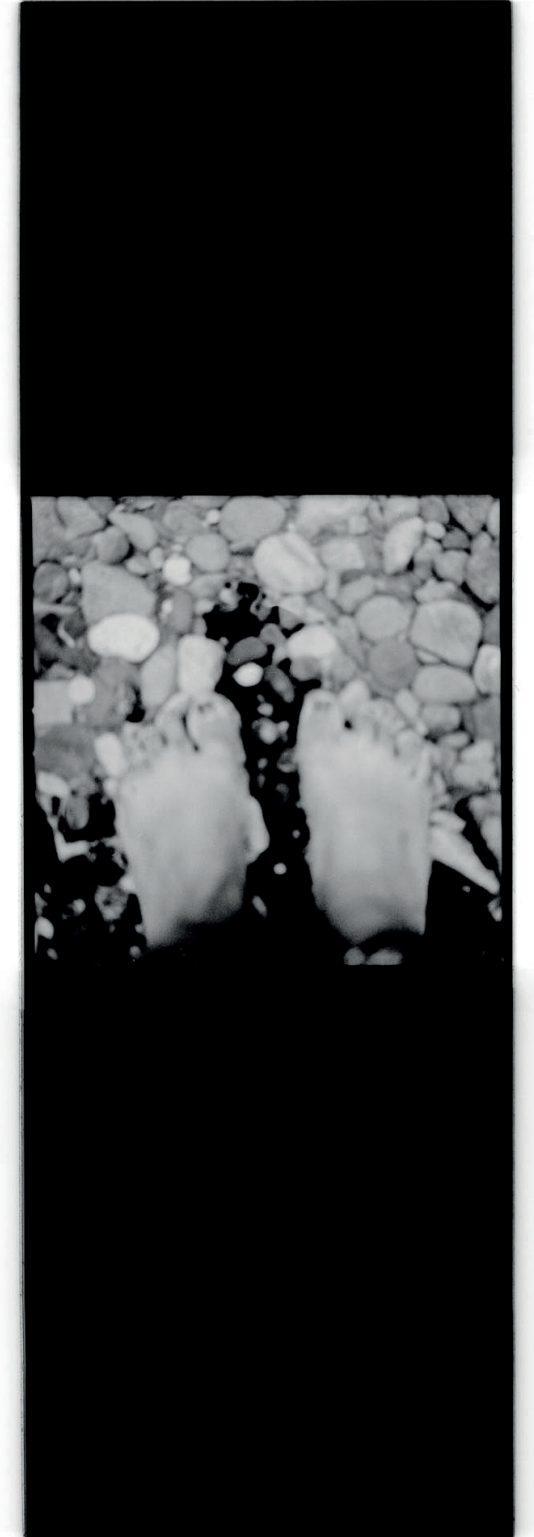
Puede ser...

o solo puedo ser yo, aquí mal acoplada y desagradecida con la vida



¿Quién sabe? Lo único que sé es que habito en este cuerpo indígena y que nuestros cuerpos pesan igual que las montañas

Las mismas que nos dan vida



Solo se que este cuerpo se enciende con la furia de mis iras
Que se nutre y conversa con la luna
Que se cura con el agua y los claveles
Y con la fuerza de las mujeres que vinieron antes de mi.
post(s)



PRAXIS

Ensayos sobre la práctica artística

devenir. campurria

aliwen

aliwen, Frente de Artistas Mapuche y Red de Mujeres Mapuche. Docente en el Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile, Departamento de Teoría de las Artes, Campus Las Encinas, Chile. Correo electrónico: aliwen.munoz@ug.uchile.cl

- Licenciada en Artes con Mención Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, Chile
- Candidata a Magíster en Estudios Artísticos y Prácticas Curatoriales, Universidad de las Artes de Tokio, Tokio

Resignificar la *dungun* [la lengua, la palabra] también es reconocerse mapuche, *warriache* [mapuche que habita la ciudad] y champurria en la imaginación de un apañe porvenir. Fuimos encontrando nuestros cuerpos, reconociéndonos en este viaje. Nosotras, nosotros, que siempre fuimos cuerpos bestias, salvajes, contaminados, por fuera de todo. Pues no estábamos allá, ni éramos tampoco de acá. Desde esa articulación colaborativa, es interesante la rotura y la interrupción. No tan sólo por medio de la escritura, sino también desde la experimentación colectiva, desde la política, desde un pensamiento que sea capaz de proponer y componer frente a esa fractura, frente al incendio de la ausencia.

Daniela Catrileo (2019)

Fecha de envío: 03/08/2020

Fecha de aceptación: 13/09/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2105](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2105)

Cómo citar: aliwen (2020). devenir campuria. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 254-293). Quito: USFQ PRESS



kiñe

La necropolítica en contra del pueblo mapuce tomó una nueva potencia en Gulu Mapu [Chile yem] durante la dictadura cívico-militar (1973-1990). En ese entonces, nuestros territorios ancestrales fueron expoliados y entregados a empresas extractivistas, como los grupos forestales Angelini y Matte, y se obstaculizaron los avances en la reparación histórica —si bien aún entonces insuficientes— que se obtuvieron tras la promulgación de la Ley Indígena en 1972, bajo el gobierno socialista de Salvador Allende. Durante el periodo dictatorial, se promulgó la Ley Antiterrorista (1984), que entregó facultades inusitadas a las Fuerzas Armadas para apresar y reprimir bajo presunciones etnoracistas, sin evidencias conducentes ni sustanciales. Este conflicto del poder coercitivo en contra de pobladorxs y activistas de los distintos grupos mapuce es el resultado de una larga genealogía de opresión colonial, que se intensificó con la cobarde emboscada militar en contra del autónomo pueblo-nación mapuce, denominada Ocupación de la Araucanía (1861-1883). Bajo la presidencia de José Joaquín Pérez, la república chilena expandió su soberanía sobre el territorio de Gulu Mapu autónomo, donde conservaban sus tierras ancestrales mapuce quienes no pudieron ser sometidxs por el yugo colonial. En su momento, los winka xewa¹ nacionalistas denominaron a este lamentable hecho histórico «Pacificación de la Araucanía», y aún se lo denomina así. De esta manera, se exhibe la tendencia histórica de lxs colonxs usurpadorxs y sus herederxs a criminalizar a los pueblos originarios.

Con el pasar de los años, el arduo proceso de recuperación democrática posterior a la dictadura implicó más bien un avance rampante del programa neoliberal de privatización de los insumos básicos para la vida, antes que un cierre programático de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por el Estado terrorista. Cuando Ricardo Lagos asumió la presidencia, entre 2000 y 2006, aumentó considerablemente el nivel de represión en Waj Mapu —principalmente en la octava región de Biobío y la novena de la Araucanía, y en las tierras transpatagónicas superiores. Bajo esta presidencia, el 12 de noviembre de 2002, fue asesinado el lamgen² Alex Lemun, de 17 años, y el 3 de septiembre de 2005, se detuvo y se desapareció al lamgen José Huenante, de 16 años. Este tipo de violencia etnoracista, de tipo sistémico-estructural, se enfocó en los weceke ce wentrv³ pero no se limitó a ellos, y dio inicio a una nueva crisis dentro del conflicto del Estado contra los mapuce en Waj Mapu, mal llamado «Conflicto Mapuche» por los medios oficialistas.

1 Perro extranjero, manera despectiva de referirse a lxs chilensex hostiles a la causa de los pueblos-naciones originarias

2 Hermano

3 Hombres jóvenes

Existe en este escenario un nuevo giro en el choque neocolonial entre culturas, que se materializó en la primera etapa del proyecto de represa en el río Biobío a manos de Endesa; esta empresa privada, subsidiaria de España, habría de cubrir las necesidades energéticas públicas. El Ministerio de Economía autorizó la hidroeléctrica de Pangué en 1990 y se la erigió en 1996, a pesar de la fuerte oposición indígena local. Las hermanas pewence Berta y Nicolasa Quintremán dieron cuerpo a esta resistencia medioambiental, al oponerse especialmente a la segunda etapa del proyecto, la hidroeléctrica Ralco —puesta en obra en 1998 y terminada en 2004—, y presentar recursos jurídicos para evitar que se concretara. Si bien estos recursos no se formalizaron, en 2004 el Estado chileno se vio obligado a firmar un tratado frente a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, que prohibía construir, en el futuro, represas en territorios indígenas. En 2013, el cadáver de Nicolasa Quintremán apareció flotando en las aguas del embalse de Ralco.

Los gen son nuestros dueños y protectores espirituales en los distintos grupos mapuce, y muchas veces se manifiestan en santuarios naturales como animales. Tras la intervención de Endesa, el gen del río Biobío que atraviesa al territorio de Waj Mapu ha sido herido, quizás irreparablemente, junto a el ixofij mongen⁴ que este nutre. Cuerpxs mapuce, morenxs y valientes, defienden a lxs cuerpxs espirituales de los gen del territorio en contra de otrxs cuerpxs intangibles de otra índole: lxs cuerpxs abstractos de las amalgamas corporativas invisibles y sus cafiches-lazarillos al fusil.

e pu

¿Qué nos pueden decir las prácticas artísticas contemporáneas sobre el «Conflicto Mapuche»? Quizás es insuficiente lo que se puede hacer desde las artes y la cultura, pero actualizar los modos de practicar nuestra cultura mapuce dentro del repertorio de posibilidades contemporáneas es una forma de resistencia ante el desarraigo identitario poscolonial; una manera de denunciar los atropellos a nuestros derechos inalienables, y un lawen⁵ para sanar las heridas neocoloniales en nuestrxs cuerpxs y espíritus.

4 Literalmente toda forma de vida sin excepción: refiere a la biodiversidad y la biósfera.

5 Hierba medicinal

Existen, por supuesto, muchxs winka⁶ que son wenvy⁷ de la causa, y que luchan de la mano con pu lamgen.⁸ Este es el caso de Delight Lab, colectivo de experimentación lumínica compuesto por Andrea y Octavio Gana. Si bien habían explorado las posibilidades del video mapping desde el 2009, la dupla adquiere un compromiso con el activismo por la causa mapuce tras el asesinato del lamgen Camilo Catrillanca, a quien el agente del Grupo de Operaciones Policiales Especiales (GOPE), Carlos Alarcón disparó el 14 de noviembre de 2018, dentro de su comunidad en Temukuikui. Dos días más tarde, Andrea y Octavio Gana tomaron prestado un verso del poeta Raúl Zurita para acompañar la proyección del rostro de Camilo Catrillanca sobre la Plaza de la Dignidad, que había sido ocupada por protestantes a quienes dispersaron con una dura represión policial: «QUE SU ROSTRO CUBRA EL HORIZONTE». La exigencia artístico-simbólica de reparación se proyectó sobre el Congreso Nacional de Chile (Figura 1) y en la ciudad de Valparaíso al año de la tragedia (Figura 2).



Figura 1. Delight Lab., *Sin título* (Que su rostro cubra el horizonte). Intervención lumínica en la Plaza de la Dignidad, Santiago, Gulu Mapu, 16 de noviembre de 2018.

6 Extranjerxs

7 Amigxs

8 Hermanxs mapuce



Figura 2. Delight Lab., *Sin título* (Que su rostro cubra el horizonte). Intervención lumínica en el Congreso Nacional de Chile, Valparaíso, Gulu Mapu, 14 de noviembre de 2019.

kvla

Gen ko es una serie de proyecciones lumínicas realizadas por Delight Lab en Osorno waria (Figura 3), con el apoyo del Proyecto Ecológico Cultural Corporación Traitraico, en protesta por la contaminación causada por la empresa de aguas servidas Essal (cuyo principal accionista es el grupo empresarial Suez Environment, de España). El 11 de julio de 2019, la empresa derramó 1100 litros de petróleo, lo cual afectó a las fuentes de agua potable y al río Rawe [Rahue]. El actual Código de Aguas, promulgado en Chile yem por la dictadura en el año 1981, hace que este sea el único país donde se privatiza a las aguas superficiales como una mercancía; estas llegan a un impactante 90 % del total de los cuerpos de agua. Luego del desastre medioambiental, la agrupación lumínica Delight Lab viajó a Osorno waria⁹ para investigar los hechos y compartir con diversas personalidades mapuce, entre ellas la poetisa Roxana Miranda Rupailaf.

En concordancia con las prácticas espirituales wijice de la zona, lxs hermanxs pidieron permiso para realizar una serie de intervenciones lumínicas al Taita Wenteyao en la playa de Pukaxiwe. Epew¹⁰ cuenta que Wenteyao, un joven mapuce wijice, debió abandonar a su pueblo y morar en aquel linde topográfico entre la tierra y el mar que representa la playa de Pukaxiwe, para casarse con la Sumpaj y así adquirir los poderes del mar. La Sumpaj es un ser del panteón espiritual

9 Ciudad

10 Relato oral tradicional, muchas veces sobre componentes importantes de la espiritualidad y la mitología ancestral.

mapuce, muchas veces comparada con la sirena del imaginario occidental, y suele encarnar la forma de mitad hombre o mujer y mitad pez, pero suele referirse a su forma femenina. Fue gracias a este sacrificio, dice el mito, que el pueblo mapuce pudo resistir a la colonización española por tanto tiempo.

Sobre las torres de agua de concreto que Essal dispuso en la ciudad, se proyectaron las imágenes de cemamvj, esculturas antropomórficas de madera donde moran transitoriamente los espíritus de lxs ancestros, erigidos como señalamientos mortuorios. Asimismo, proyectaron cuatro chemamvj en los molinos de la empresa alimentaria Carozzi. En el territorio urbano, expusieron diferentes consignas. Por ejemplo, en el Kauak: «LOS ESPÍRITUS / DEL AGUA / NOS DEVUELVEN / LA CONCIENCIA». También expusieron imágenes de aves nativas en el hospital abandonado Viejo Pilauco, e increpaciones a autoridades regionales, incluyendo la gobernación, en donde proyectaron: «AGUA LIBRE / DE PROPIEDAD» «CONTAMINAR UNA FUENTE / ES CONTAMINARLAS TODAS» «SR ESSAL: / EL AGUA ES SAGRADA, / NO HAY 2DA OPORTUNIDAD». También intervinieron la fachada del municipio: «EL AGUA / ES UN DERECHO / DE VIDA» «TRAITRAICO / AGUA QUE CAE / CON RUIDO». En una arbolada a la ladera del río Rahue proyectaron el retrato de Jonkon, logko¹¹ histórico de finales del siglo XIX, y la consigna «PÜLLÜ LEUFÜ / TREPEPETÜNGE / *». ¹² En el registro de las intervenciones, Delight Lab enuncia: «Exigimos que el AGUA / vuelva a ser libre de propiedad, / que los ríos corran libres de hidroeléctricas / que inundan territorios sagrados mapuches. // EXIGIMOS UN NUEVO / CÓDIGO DE AGUAS / Y LEYES DE PROTECCIÓN A RÍOS, Y GLACIARES».



11 Líder

12 El espíritu del río se despierta.



Figura 3. Delight Lab., *Gen ko* [Parte 1]. Intervenciones lumínicas en el río Rahue y sus proximidades, Osorno, Gulu Mapu, agosto de 2019.

Sin buscar una mera etnografía para producir contenidos artísticos, Delight Lab retorna al territorio wíjice para aprender de su kimvn¹³ ancestral. Durante las cele-

13 Sabiduría.

braciones del wvñol tripantv¹⁴ del 2020, el colectivo intervino en el río Pilmaiken: emblema del triunfo de la resistencia mapuce sobre el extractivismo transnacional de la empresa noruega Statkraft, que impulsó dos proyectos de hidroeléctricas (Osorno y Los Lagos) en 2009. Una de las principales luchadoras contra la construcción de las centrales hidroeléctricas fue la maci¹⁵ Millaray Huichalaf, cuyo retrato se proyectó en un mawida.¹⁶ También se mostraron diferentes especies nativas, incluyendo dos tipos de golondrinas; un cumaiwen o kongoy-kongoy,¹⁷ un marsupial endémico de la zona, e incluso un pagui,¹⁸ que lxs mapuce wijice reconocemos como el gen protector de nuestros territorios sagrados. También expusieron la consigna: «TERRITORIO / SAGRADO» (Figura 4).



14 Nuevo ciclo solar.

15 Autoridad ancestral, sanadora espiritual.

16 Territorio sagrado compuesto por lemu o bosque de árboles, en este caso árboles nativos, y todo su ixofij mongen, elevados sobre un winkul o cerro.

17 Monito del monte.

18 Puma.



Figura 4. Delight Lab., *Gen ko* [Parte 2]. Intervenciones lumínicas en el río Pilmaiken y sus proximidades, entre la región de Los Ríos y la región de los Lagos, Gulu Mapu, agosto de 2020.

El activismo de lxs hermanxs Gana por los derechos universales al agua y la preservación del ixofij mongen muestra cómo las configuraciones identitarias en Abya Yala están atendiendo cada vez más a nuestras raíces indígenas; recalibran su relación con los grupos indígenas marginados, y desmitifican el delirio de la blanquitud y de progreso económico que nunca llega sino a unos pocos y a costas de un daño irreparable a la Mapu Ñuke.¹⁹

La obra *Gen ko*, de Delight Lab, mantiene un diálogo con la producción más reciente de lx artista mapuce no binarix Sebastián Calfuqueo, que incluye la instalación y performance *Ko ta mapungey ka* (*El agua también es territorio*) o la videoperformance *Kowkülen* (*Ser líquido*), obras que exigen reivindicaciones por los derechos al agua desde la perspectiva autonomista del pueblo-nación mapuce. En esta última videoperformance (Figura 5), el cuerpx del artista —casi inmóvil en un primer momento, pero que se deja llevar en un segundo momento por el cauce— flota inerte en la ladera del Violén, brazo del Kura Kawin lewfv,²⁰ bajo el apremio de amarres sadomasoquistas *shibari* con sogas. En un tercer momento de la videoperformance, lx artista pende justo sobre la corriente sujetadx de un gran tronco cruzado, amarradx por las mismas sogas. Un texto, que lx artista lee en *off* al transcurrir las imágenes, funciona como un manifiesto poético sobre la explotación extractivista de las aguas, su significancia espiritual y la identificación sexo-afectiva que puede reflejar. El cuerpx de lx artista se fusiona con las aguas, aludiendo a la no binariedad de sus cauces, igual que pu cajwa²¹ no exhiben su sexo, o como la mítica Sumpaj engloba características de zomo ka wentru.²²

19 Pachamama, Madre Tierra.

20 Río Curacautín

21 Los peces

22 Mujer y hombre.



Figura 5. Sebastián Calfuqueo, *Kowkülen*, 2020. Videoperformance. Video: Cons Gallardo y Raúl Moncada.

meli

Malen es una obra de danza que habita la intersección entre las prácticas dancísticas contemporáneas y el pvrún ancestral mapuce (Figura 6). Su «coreógrafo» —quien no se siente cómodo con esta clasificación, jerárquica y occidental, y la cuestiona a través de su práctica de dirección—, Ricardo Curaqueo Curiche, debutó con este trabajo en 2017, en donde reunió lxs cuerpxs de mari regle [17] mujeres cisgénero, la última de las cuales era su inan ñaña²³ de pura [nueve] años, Ayelen Curaqueo Curiche. Entre varias otras participantes, llamaba la atención el contraste de edad con la ancestrala papay Elsa Quinchaleo,²⁴ la logko de la comunidad territorial mapuce Mahuidache. Todas aquellas mujeres se definieron —antes o durante el proceso de creación— como *mujeres mapuce*. Estas mujeres, algunas que podríamos llamar *rece*, que conservaban sus dos apellidos mapuche o cuya identidad proviene de la entremezcla racial de la comarca, han sido afectadas de alguna u otra forma por el *campureo* entre culturas, el «mestizaje» forzado entre la cultura ancestral y la extranjera impuesta. A través del movimiento, la escenificación, el vl, el ayekan y el pvrún,²⁵ ellas plantean

23 Hermana menor.

24 Nuestra querida papay también es dirigente del Aukiñ Wallmapu Ngulam [Consejo de Todas las Tierras].

25 El canto, traer alegría y bailar a la usanza de lxs mapuce.

distintas formas de ser mapuce pu zomo²⁶ en la actualidad. Uno de los puntos más intensos de este proceso de autoidentificación escenificado, a veces alegre, muchas veces conflictivo, proviene del recurso de la voz en *off* durante una secuencia de movimientos:

Mari pu lamngen,
iñche Ágata Espinoza Fontana pingén.
Piel tan clara que a veces brillo,
pelo rubio extranjero.
Soy mapuche.

La pregunta emerge: ¿cómo identificarnos como mapuce las personas que tenemos una ascendencia mixta —mapuce ka winka: mapuce y extranjera— y cuál es la finalidad política de esta autoidentificación?



Figura 6. *Malen*, danza contemporánea/pvrún coreografiada por Ricardo Curaqueo Curiche. Fotografía: Jorge Sánchez, 2017.

26 Mujeres mapuce.

kecu

Angélica «Ange» Valderrama Cayuman denomina a lo campuria mvrke ko: agua con harina. Nuestrxs campuria kalvl²⁷ son depositarixs de ambos caudales, mapuce ka winka, y nuestra mapucidad es informada por aquella contradicción. Insistir en enunciar este concepto desde el mapuzungun, negando el «mestizaje» hispano, es una manera de descolonizar nuestras historias de vida.

En su texto *Movimiento en las fronteras: lo champurria como estrategia política mapuche*, publicado en 2019, Ange rastrea el empleo del concepto «champurria» [campuria en el grafemario Ragileo] desde inicios del siglo XX, e incluye las fuentes escritas de Antonio Román (1901-1918), Eulogio Robles (1912) y logko Pascual Coña (1930), para explicar cómo lo campuria se refiere originalmente a «la mezcla de vinos». Luego, pasó a transformarse en el uso cotidiano «para signar a quien posee rasgos físicos que se alejan al estereotipo mapuche de piel oscura y pelo liso, o para nominar a quienes tienen un apellido mapuche y otro winka», en otras palabras, «una categoría «racial» [...] mezcla de mapuche y chileno».

Ella observa con atención el trabajo de una nueva generación de artistxs, escritorxs e intelectuales mapuce, de lxs cualxs varixs forman parte de la diáspora de los territorios originarios a los urbano-marginales —con los efectos de desarraigo cultural y de nuevas búsquedas identitarias que aquel proceso histórico conlleva— para desarrollar un cambio en el uso del concepto campuria como potencialidad política. Entre ellxs están las poetisas Daniela Catrileo Cordero, Roxana Miranda Rupailaf, Maribel Mora Curriao y Adriana Paredes Pinda, y también el trabajo artístico-performativo de Sebastián Calfuqueo y Francisco «Kütral» Vargas Huaiquimilla.

Ange es una de las promotoras de las potencialidades políticas de la identificación campuria.²⁸ Para ella, «lo champurria expande concepciones para quienes manejan un marco de lo que son las propias fronteras de su pueblo». Pero Ange no ha estado sola. En el trabajo sostenido del Colectivo Mapuche Rangüñulewfü, creado en 2015, lo campuria anida nuevos lares de posibles arraigos identitarios, atravesados

27 Cuerpxs mestizxs.

28 Otros pensadores de lo campuria incluyen al poeta mapuce David Aníñir, quien desarrolló en su obra el concepto de *mapurbe*, o el historiador mapuce Claudio Alvarado Lincopi, quien expandió este concepto como *mapurbekistán*, para señalar la criminalización sistemática de pu lamgen bajo la imagen del terrorista y el conflicto geopolítico neocolonial que la precede.

por el kimvn²⁹ ancestral, pero también con insumos del (trans)feminismo descolonial y el antirracismo, para generar una comunidad de poyewvn³⁰ pu lamngen³¹ hijxs de la diáspora.

La lamgen Doris Quiñimil, integrante del Colectivo Mapuche Rangiñtulewfü, acuña el concepto «heterowinkapatriarcal» en 2012, para situar una crítica de las condiciones materiales del sexismo y el racismo en nuestra sociedad neocolonial. Este concepto ha sido una base para el pensamiento radical de pu lamgen mapuce incluida la lamgen intersexual Valeria Silva de Puel Mapu. Desde mi propia crítica epu pvjv³² y trans* no-binaria reinterpreto este concepto como «hetero-winka-cis-patriarcado-extractivista», para dar cuenta del entroncamiento patriarcal prehispánico, agravado por el nuevo binarismo poscolonial —en línea con las feministas comunitarias del Altiplano—, y también la invisibilización de las divergencias sexuales ancestrales en relación con la dependencia económica geopolítica fabricada por los centros metropolitanos del primer mundo.

kayu

Quisiera sumar a estas reflexiones un cuarto zungun, un cuarto mundo: ragiñtuwe, lugar o posicionalidad del entremedio. Un concepto que ya había vislumbrado el kuzaw [trabajo] de pu lamngen de Rangiñtulewfü, al cruzarse entre epu leufv³³ el reconocerse leufv kalvl³⁴ de cauces divergentes. Me inspiran pu lamngen para seguir activando los afectos politizados del ragiñ³⁵ y buscar hacer de este wiriñ³⁶ una ragiñtuwe-ruka³⁷ donde podamos habitar todxs nosotrxs, quienes no tenemos lugar: lxs cuerpxs-leufv heridxs, expoliadxs de nuestro tuwvn³⁸ que habitamos la contradicción de las múltiples desujeciones simultáneas, de la ascendencia indígena y del tránsito entre géneros sexo-afectivos y disciplinares.

29 Sabiduría.

30 Acto de amor, de cuidado mutuo.

31 Hermanxs.

32 Dos espíritus.

33 Entre dos ríos.

34 Cuerpx-río.

35 Del entremedio.

36 Escritura.

37 Casa del entremedio

38 Territorio ancestral.

Las ideas producidas con premura tras el estallido social del 2019 celebran una nueva conciencia mestiza en el inconsciente colectivo de la chilenidad. La figura del xewa³⁹ quiltro Negro Matapacos, fallecido en 2017, que se transformó en símbolo de las protestas de octubre por su férreo desprecio en contra de las fuerzas uniformadas, inaugura una posibilidad en el winka xewa⁴⁰ por devenir en wenvy-quiltrix⁴¹ wenvy-campuria,⁴² como una suerte de gen espiritual de la revolución. Este sería el motivo de la presencia de las banderas mapuce Wenufoye y Wvñelfe en todas las manifestaciones, de tantos y tantos grafitis en mapuzungun⁴³ en los muros de la waria. Pero yo no puedo sino desconfiar. ¿Puede haber un campureo en la conciencia de Chile yem sin reivindicaciones históricas y territoriales concretas, sin erradicar los monumentos a los próceres coloniales y sin la entrega de los artefactos históricos y restos de nuestrxs ancestrxs exhumadxs a las comunidades indígenas? Pues *la descolonización no es una metáfora*.⁴⁴

regle

Hoy día, personas mapuce —con diferentes grados de «conservación» de nuestros linajes ancestrales, rece ka campuria— estamos insertxs en el campo artístico-cultural: una obviedad que no valdría afirmar si no fuese por la grave omisión histórica de nuestras voces. Esto se debe a que, por un lado, nuestros objetos y pertenencias ancestrales han entrado en los museos de formas poco éticas, han sido usurpados y petrificados por el polvo de la etnografía, casi nunca desde nuestro propio discernimiento y vaciados de los significados otorgados por nuestras cosmovisiones. Y, por otro lado, artistas/artesanxs indígenas son explotadxs por coleccionistas que lucran de vender reproducciones de rvxan⁴⁵ y otros objetos espirituales mapuce quitados de contexto y sentido espiritual, como objetos de decoración o accesorios

39 Perro.

40 Perrx extranjero.

41 Quitrx-amigx.

42 Mestizx-amigx.

43 Lengua mapuce.

44 Recupero aquí la frase de Eve Tuck y K. Wayne Tang en su ensayo *Decolonization is not a metaphor* (2012), donde afirman que, en los estudios de la etnicidad y la (pos)colonialidad, muchxs académicxs y teóricxs se limitan a consignar el apoyo a la decolonialidad, incluso con mucho virtuosismo en la lengua posestructural, pero que esto no siempre se relaciona con un apoyo efectivo a las causas de recuperación cultural y territorial o a las reivindicaciones políticas autonomistas de los pueblos indígenas; muy por el contrario, a veces pueden desacelerar procesos revolucionarios al crear un imaginario seudocrítico autoafirmativo que no pasa a llamar a la organización comunitaria. Mucha teoría, pocas nueces.

45 Metal, metalurgia, comúnmente se refiere a la platería.

de moda, en claros casos de extractivismo cultural indígena.⁴⁶ Esta es la episteme neocolonial del *winka xewa*: si por un lado desprecia, destruye y asesina, por otro goza de la producción cultural indígena —por momentos— como fetiches imbuidos de deseo; significantes culturales repudiados en lxs cuerpxs morenxs, pero que sobre, lxs cuerpxs blancxs, son atributos exóticos de gran atractivo social. Su complejo «civilizatorio» les hace cargar con una nostalgia por lo «natural» y «prístino» clausurado por su propio colonialismo, fenómeno que llamaré la *culpa winka*.

Muchxs de lxs nuevxs artistxs campuria, por el contrario, tomamos en nuestras propias manos la (re)construcción de nuestra identidad compuesta: articulamos el arraigo espiritual ancestral con la supervivencia porfiada de las enseñanzas de nuestrxs ancestrxs en la contemporaneidad. Inspiradxs por quienes han abierto el camino como precursorxs de estas nuevas prácticas —Lorenza Aillapán, Bernardo Oyarzún y Eduardo Rapiman, por nombrar solo algunxs—, lxs nuevxs campuria abandonan ciertas convenciones esencialistas de la mapucidad para producir una comunidad posible para ser mapuce dentro de un mundo violento y winkizado, y ponen lx cuerpx en la práctica artística.

A continuación, un recuento abierto sobre lo que dominaré la *nueva escena mapuce campuria* o *wecampuria*, inspirándome en largas conversaciones con Ricardo Curaqueo Curiche sobre la producción artística de jóvenxs productorex mapuce. En retrospectiva, estas prácticas artísticas se articulan desde el 2015 y aún están en desarrollo, pero tienen en común la puesta en tensión de lx cuerpx y del territorio, mediados por diferentes soportes digitales, para hacer memoria del pasado ancestral y también imaginar futuros posibles; formas de ser indígena y de ser campuria en el contexto actual.

pura

Con obras como *La matriz*, de 2014, la artista visual mapuce campuria Paula Coñoepan comenzó un proceso de exploración corporal que indaga sus raíces indígenas. Me gustaría detenerme en *Permanecer*, del año 2015 (Figura 7), una acción

46 Un caso que cabe destacar es el de la colección de rvxan de la familia del naturalista Ignacio Domeyko, hoy día exhibida por su tataranieta Jacqueline Domeyko a través de proyectos financiados por el Estado. Además, ella lucra vendiendo reproducciones de objetos espirituales y joyas inspiradas en ellos en el *retail*. Al mismo tiempo, su hermano Matías Domeyko detenta el cargo de vicepresidente ejecutivo de la empresa forestal Arauco, que forma parte del grupo empresarial Angelini. Este grupo es la causa directa de la deforestación de los territorios sagrados mapuce y está acusado de hostigamiento y violencia en contra de activistxs mapuce.

gatillada por el deterioro en la salud de su *cucu ka cece*,⁴⁷ quienes habitan en una pequeña comunidad agraria ubicada en la localidad rural Makewe, en Padre las Casas, Temuko *waria*. La artista decide accionar con su cuerpo desnudo en la tierra en donde sus abuelos habían sembrado zapallos, que comenzaron a descomponerse porque no los pudieron cosechar. La artista, que mantenía el pelo largo a la usanza tradicional, se hace un *cape*⁴⁸ peinado que tiene un profundo significado en las costumbres de la *mapuce zomo*,⁴⁹ y lo entierra en aquel territorio, y se recuesta sobre la grama *arvense* y la tierra sobre el costado derecho, en posición fetal. Este es el testimonio de la artista en una conversación que mantuvimos:

Tras enfermar mis abuelos, intento establecer con mi cuerpo un acto de resistencia, contrastado al estado de putrefacción y olvido de las calabazas en su campo. Hago la relación de mi misma vida con el campo de mis abuelos, y de cómo ellos han invertido toda su vida en esto: a mí por haberme criado desde pequeña y al campo por el constante sacrificio que implica vivir con los propios ritmos de la tierra, respetando sus momentos de siembra y descanso según la época del año. En esta relación de reciprocidad se hace evidente el poder de la naturaleza y su intrínseco recordatorio del ciclo de la vida, donde todo se sintetiza en un *loop* constante que va desde nacer, permanecer, y luego morir, para transformarse en algo más, que nace de nuevo.

La atención cuidadosa y recíproca a los ciclos de la naturaleza y al cuidado de la tierra es parte central del *feyentun* o la espiritualidad *mapuce*, en donde los seres humanos no somos dueños de la tierra que utilizamos. Pertenecemos a los *gen*, a los espíritus protectores, de aquellos territorios, que nos cuidan y que nos proveen generosamente, ya que somos solo una parte más de aquel *ixofij mongen*⁵⁰ con el cual debemos armonizar. En esta obra, Paula Coñoepan rinde un sencillo homenaje a aquella pareja de *mapuce* que con muchísimo esfuerzo labraba aquella tierra para cosechar sus frutos, pero que también se permitía descansar durante temporadas, como es la antigua costumbre. Esta práctica fue instrumentalizada por el colono para estereotipar al *mapuce* de flojo y salvaje, con una avaricia que no le permitía ver lo que hoy día podemos comprender como una práctica agraria *permacultural*, que es mutuamente beneficiosa para el ecosistema y para las personas. Paula Coñoepan emplea su desnudez como gesto de vulnerabilidad,

47 Abuela y abuelo *maternxs*.

48 Trenza.

49 Mujer *mapuce*.

50 Biodiversidad/biósfera.

pero también como agenciamiento erotizado, para reconectarse con aquel campo que la alimentó durante tantos años: literalmente con el cordón producido por su pelo, que es un símil del cordón umbilical que conecta al niñx con la placenta, de la misma manera que los ciclos de la siembra, la cosecha y la putrefacción son un sutil reflejo de la mortalidad de lxs mayorxs y de la propia artista.



Figura 7. Paula Coñoepan. *Permanecer*, 2015. Acción de arte y registro fotográfico digital, Maquehue. Región de la Araucanía, Gulu Mapu.

En 2015, Sebastián Calfuqueo, hijx de la diáspora del lof a la fvta varia,⁵¹ produjo la videoperformance *You will never be a Weye*, donde indaga la imposibilidad de una identidad mapuce marika, y busca en la historia negada de nuestro pueblo los resquicios de un pasado donde la conformación sexo-identitaria fue más rica y compleja que el actual binario estricto que recibimos mediante influencia del hetero-winka-cis-patriarcado-extractivista. Lxs maci weye eran sanadorxs espirituales bio-wentru de la cultura ancestral mapuce prehispánica, y adoptaban los significantes culturales de las pu zomo. Hoy en día, podríamos describir este tránsito de género que efectuaban lxs maci weye como un agenciamiento identitario travesti o trans*.

El principal recuento escrito sobre lxs maci weye proviene de la novela histórica *Cautiverio felis del M.º de campo general D.º Franco Nuñez de Pineda*, y rason indi-

51 Gran ciudad.

vidual de las guerras dilatadas del Reyno de Chille —mejor conocido simplemente como *Cautiverio feliz*—, redactada por Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, cautivo por el logko mapuce Maulikan en 1629. Su desprecio moralista y cristiano de la identidad de género del weye y sus prácticas espirituales son evidentes en el texto, alegoría monstruosa de corporalidad:

Después de haber nosotros almorzado, estando asentados al amor [calor] del fuego, llegó un indio de tan mala figura, que su traje, perverso rostro y talle, estaba significando lo que era: a este habían llamar el día antecedente para que curase un indio enfermo, que estaba en otro rancho mui al último de sus días [sic]; y jamas [sic] juzgan estos naturales [indígenas] que salen de esta vida para la otra por ser natural la muerte, sino es por hechicerías y por bocados que se dan los unos a los otros con veneno, a cuya causa acostumbran consultar al demonio por estos curanderos *machis*, hechiceros y encantadores; (...) Pues ahora a lo nuestro : de la misma [misma] suerte juzgué a este hechicero *mache* (que así llaman a estos curanderos), que a aquellos antiguos adivinos, Phitones y Phitonisas, porque verdaderamente consultaba este médico al demonio, como se mostró en las ceremonias que referiré adelante. En cuanto a lo primero, parecia [sic] un Lucifer en sus facciones, talle y traje, porque andaba sin calzones [prenda masculina], que este era de los que tengo en otra ocasion [sic] advertido que llaman *hueyes*, que en nuestro [lenguaje] vulgar son nefandos, y de los que entre ellos se tienen por viles, por acomodarse al oficio de mujeres (que mas [sic] latamente he manifestado en otro capítulo); traia [sic] en lugar de calzones un *puno*, que es una mantichuela que traen por delante de la cintura para abajo, al modo de las indias, y unas camisetas largas encima; traia [sic] el cabello largo, siendo así que todos los demas [sic] andaban tresados [sic] (dentro del texto), las uñas tenía tan disformes, que parecian [sic] cucharas; feísimo de rostro, y en el [sic] un ojo una nube que le comprehendia [sic] todo; mui [sic] pequeño de cuerpo, algo espaldudo, y rengo de una pierna, que solo mirarle causaba horror y espanto: con que daba a entender sus viles ejercicios...⁵²

En la obra, Sebastián Calfuqueo recurre a la parodia para visibilizar la ridiculez del extractivismo cultural indígena, los esencialismos identitarios estrictos y lo vapuleadas que son las identidades marikas femeninas en la cultura mapuce contemporánea (Figura 8). Compra un «disfraz» de los significantes de una mujer mapuce «maci» en el barrio comercial de Meiggs, en la fvta waria; el sistema educativo solicita este tipo de disfraz para diferentes actos escolares. Los significantes

52 Aquí, transcribí las páginas 157 y 158-159 de la versión del texto de la Colección de Historiadores de Chile y Documentos Relativos a la Historia Nacional.

culturales de las personas indígenas no son, por supuesto, ningún disfraz, y la mera comercialización de estos disfraces que aluden al rol de unx importante autoridad espiritual mapuce es un acto ofensivo de apropiación cultural.

A través de la voz en *off*, Calfuqueo relata su propia experiencia como víctima la homofobia y plumafofia, y recuerda, al mismo tiempo, el rol que alguna vez tuvieron lxs maci weye en la cultura mapuce, mientras va vistiendo el disfraz compuesto de rvxan, xarilogko y xapelakuca⁵³ de utilería, peskiñ de cintas coloridas y un kvpam⁵⁴ de acentos kelv,⁵⁵ todos de dudosa calidad y factura. La escenificación oscura sobre la cual lx artista tiene colgado el disfraz y las joyas de utilería se condice con la abstracción introspectiva, que incluye una narración en *off* de su propia voz, en donde alude tanto a la documentación colonial blanca del maci weye como a su propia experiencia de contradicción entre las coordenadas identitarias indígena y marika: "Mi abuela decía: en la cultura mapuce no hay maricones. (...) El colegio y su *bullying* decían: maricón y mapuche, como si no hubiese un ser de inferior categoría, y como si no existiese algo peor. (...) Núñez de Pineda, criollo dignificado por la historia chilena, en sus crónicas decía lo abominable que era tener en frente a un desafiante weye".



Figura 8. Sebastián Calfuqueo, *You will never be a Weye*, 2015. Videoperformance.
Fotografía digital: Alejandra Caro Rivera

53 Platería mapuce, cintillo femenino y pechera.

54 Vestidura femenina compuesta de un tejido o tela rectangular negro.

55 Rojos.

La violencia colonial que se aloja en la historia personal rápidamente se refleja de manera artística también como historia social colectiva, en miras de las violencias del extractivismo económico, ya no en la abstracción introspectiva sino en el espacio público en conflicto como escenificación rebelde. En abril de 2016, Gonzalo Castro-Colimil, artista y organizador cultural, intervino la señalética viaria en la ruta entre las ciudades de Contulmo y Purén, en Waj Mapu, en las cercanías de Temuko waria, territorio donde reside (Figura 9). El Estado ha impulsado en esta área una iniciativa denominada «Ruta Originaria», donde se visitan diferentes localidades mapuce en diversos circuitos turísticos, que buscan exhibir la artesanía, gastronomía, hotelería, el patrimonio cultural y las reservas naturales de comunidades locales para un público de consumidorxs presuntamente winka.

Este tipo de iniciativas turísticas en territorios indígenas es lo que pensadoras como Gayatri Spivak llaman “filantropía sin democracia”: un fomento económico vacío que expone a las comunidades a condiciones laborales precarias y al exotismo, sin asegurar un acceso a las líneas de movilidad social —educacionales, infraestructurales, materiales, políticas...— que permitirían una salida concreta de las condiciones de vida subalternas. Mucho menos significan una reparación simbólica ni territorial por el genocidio cultural y físico, y por la expropiación de tierras ancestrales. Infiltrándose con traje overol y casco propios del trabajador viario, Castro-Colimil produce una serie de adhesivos que imitan en trampa tojo a los diferentes íconos diseñados para la señalética de la Ruta Originaria para destacar hitos turísticos, y propone un nuevo repertorio de signos: industrias contaminantes, camiones de las forestales que transportan pu aliwen arrancados de territorios sagrados, funcionarios de fuerzas armadas con fusil...





Figura 9. Gonzalo Castro-Colimil, *Ka zeumatvn / Resignificar*, 2016. Acción de arte de intervención en señalética pública y registro foto y videográfico. Ruta entre Contulmo y Purén, entre la Región del Biobío y la Región de la Araucanía, Gulu Mapu.

En otros trabajos, las referencias biográficas —con énfasis en la contradicción entre arraigo cultural y escolaridad precarizada y desarraigada— se abordan al mismo tiempo que las referencias al conflicto territorial extractivista. Francisco «Kütral» Vargas Huaiquimilla es un poeta y performer mapuce wijice y marika, proveniente de Pichilafquenmapu [San Juan de la Costa]. Su serie *MALL/MAPU*, iniciada en el 2017, se desenvuelve entre la acción artística, el registro fotográfico, la literatura y la modificación corporal. En ella, Kütral indaga en su biografía y desarraigo cultural ancestral, sobre todo en su exposición temprana a la educación escolar campesina al *winka kewvn*⁵⁶ del inglés, a la que los profesores ensalzan como «la lengua de los negocios», mientras le fue negado su *kewvn* ancestral del mapuzungun.

Al comentar sobre los vínculos entre lengua, colonización y sociedad de consumo neoliberal, el poeta pone *lx cuerpx* en una serie de performances que recodifican logotipos de marcas de moda (urbanas y lujosas) con palabras en mapuzungun. En la primera iteración de la obra, Kütral posa desnudo en posición fetal sobre un fondo de camuflaje militar de tipo *marpat*; aparece en su muslo izquierdo el logotipo de la marca P*ma, alterada como «PANGUI» (Figura 10). Este juego de palabras se refiere a los albores del mal llamado «Conflicto Mapuche», particularmente a la central hidroeléctrica de Pangui, levantada en 1996, que inundó territorios sagrados mapuce y dañó el *ixofij mongen*. El logotipo de la marca deportiva es reinterpretado como aquel gen protector y se reproduce siete veces en la espalda y

⁵⁶ Lengua extranjera.

una vez en el pie del artista, con manchas rojas que aluden a la sangre y a mapas topográficos. Los pagui parecen heridas por impactos de perdigones típicos de los operativos del GOPE en Waj Mapu, que el artista se tatuó en la espalda para la videoperformance y el libro *La edad de los árboles* (2017), tras el caso noticioso de un lamgen que recibió cerca de kvla mari kiñe [31] impactos de perdigones. Estas marcas parecen heridas, constelaciones o una vista cenital de un lemu⁵⁷ talado sobre la espalda del artista.



Figura 10. Francisco «Kütral» Vargas Huaiquimilla, *MALL/MAPU*, 2017. Fotoperformance. Fotografía: Fernando Lavoz.

57 Bosque.



Figura 11. Francisco «Kütral» Vargas Huaiquimilla, *MALL/MAPU*, 2017 [2018].
Fotoperformance. Fotografía: Fernando Lavoz.

Al año siguiente, Kütral hizo una intervención sobre su pecho en la que alteró la marca N*ke por «ÑUKE» (Figura 11). Esta vez, el artista transita entre significantes marciales de violencia y atributos femeninos travesti. La cosmética palidece su piel y tiñe sus cabellos de rubio platinado, le oscurece el contorno de los ojos y le pinta los labios de carmín. Emplea distintas bisuterías, como una moneda de 100 pesos chilenos sobre el ojo izquierdo, un anillo en la mano derecha y un pendiente en el pezón derecho con un kopiu⁵⁸ rojo, como referencia al mito mapuce de un amor imposible entre clanes. Estos elementos contrastan con los elementos metálicos de una placa de identificación militar y el alambre de púas que envuelve su cuerpo. La palabra «ñuke», madre en mapuzungun, es un comentario directo a la herencia ancestral del artista desde su lado materno, lo mismo que su femineidad marika, pero también es un comentario más amplio sobre la Mapu Ñuke, vejada por el extractivismo neoliberal. Luego de estas acciones, el artista va tatuando algunas de las consignas híbridas —en aquel ragiñtuwe⁵⁹ ubicado entre lo ancestral y la moda— sobre su propio cuerpo, ingresando en una performatividad cotidiana.

58 Copihue

59 Entrelugar.

En 2018, Rodrigo Castro Hueche, hijo de la diáspora del lof a la fvta varia, realizó una acción titulada *Nielan mapu* [No tengo tierra] (Figura 12). La acción empieza en un terreno eriazos en la población La Farfana, en la comuna periférica de Maipú, en la zona poniente de la fvta varia en donde habita el artista. Las poblaciones periféricas de Santiago son, en gran medida, el resultado de la migración campocidad que acontece en Chile yem desde finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, por la cual muchxs mapuce subalternizadx debieron abandonar su tuwvn ancestral y llegaron a la fvta varia para obtener un mejor porvenir. El artista recoge algo de barro de aquel erial y lo deposita dentro del cajón de un mueble velador, que tiene grabado en los costados el símbolo ancestral del lukutuwe,⁶⁰ el cual luego carga sobre la espalda gracias a dos correas. Camina hasta la estación de metro Santiago Bueras y se desplaza hasta la galería de arte del Centro Cultural Estación Mapocho. El videasta mapuce Antil realizó el registro audiovisual. En el recorrido de metro, Rodrigo Castro Hueche se desvía y se detiene en la Estación Central. Este lugar es una antigua estación de ferrocarriles, que fue desahuciada por la privatización neoliberal de la dictadura, y hoy funciona como estación de metro subterráneo y de metrotrén interurbano. y centro comercial. Al visitar aquel recinto —siempre cargando aquel gran velador sobre la espalda— el artista remite a la historia de la migración en la que pu lamgen mapuce llegaban a aquella terminal de ferrocarriles desde el sur.

Una vez en Estación Mapocho, Castro Hueche ingresa al actual centro cultural, y deposita el velador en el recinto donde estaba montada su exposición *Ni Castro, ni Hueche*, frente a una instalación de su autoría conformada por un respaldo y un pie de cama. Allí, frente a la alegoría de cuarto pequeño, retira el cajón del velador, lo posa sobre el piso y acaricia la tierra interior. Con cautela, se quita los zapatos y los calcetines, y entra en el cajón. Sobre esta ínfima faja de tierra, comienza a danzar un coike pvrún, girando en un vaivén de derecha a izquierda. Luego, sale del cajón y se quita el chaleco y la polera: baja la cabeza al piso y descansa el peso de esta sobre la tierra. Luego de un tiempo recoge la cabeza, emocionado. Se sienta en «posición india» frente al cajón y juega a recoger y soltar la tierra. Una humarada marrón se dispersa frente a él. Lentamente se detiene, el plano lateral cambia a los tres cuartos de frente al artista. Su mirada está distinta, y sobre su frente hay una mancha redonda de tierra. Se para y abandona el recinto lentamente.

60 La deidad antropomorfa.



Figura 12. Rodrigo Castro Hueche, *Nielan mapu*, 2018. Acción e instalación objetual, población La Farfana y Estación Mapocho, Santiago waria, Gulu Mapu. Video digital: Antil.

Paula Baeza Pailamilla es unx artista mapuce no binarix, que ha desarrollado un cuerpo de obra ligado a la performance, al arte textil y al arte-protesta. En 2019, realizó una acción artística en la que se hace cargo de la percepción social de ellx como bio-zomo mapuce, titulada *Mi cuerpo es un museo* (Figura 13). En esta acción, lx artista anuló su corporalidad a través de una indumentaria compuesta por una peluca, pasamontañas, vkvja y kvpam,⁶¹ todo de color kurv.⁶² Sobre esta base de anulación corporal oscura, lx artista adhiere diferentes rvxan tradicionales de plata a su traje:

- a) Xarilogko con pin-pin de «monedas», que llevan signos de la flor del foye,⁶³ símbolo de protección relativa a la fertilidad del mapun,⁶⁴ sobre la cabeza.
- b) Un par de caway,⁶⁵ que usan pu zomo mapuce tras hacerse el katan kawiñ o katan pilun⁶⁶ hacia la pubertad, la ceremonia de perforación de las orejas. Este es un rito de paso que permite a la comunidad percibir la etapa sexo-afectiva deseada o correspondiente a cada etapa en la vida de pu zomo.⁶⁷

61 Rebozo y traje tradicional de las mujeres mapuce.

62 Negro.

63 Canelo, aliwen o árbol nativo que es sagrado para lxs mapuce.

64 Naturaleza.

65 Lágrimas de luna, aros en forma circular con incisiones de luna menguante.

66 Ceremonias que celebran el paso de la niñez a la pubertad.

67 Las mujeres

- c) Un punzón que utilizan comúnmente las solteras y sujeta la vkvja, aquel travesaño decorativo con una esfera de plata y una placa en la punta, y un celtuwe⁶⁸ que es plano y circular y lleva el símbolo del foye al lado derecho,
- d) Una xapelakuca, que es una protección que cubre el pecho y una de las joyas más reconocibles de la cultura mapuce. Esta nos enseña la cosmovisión ancestral a través de su simbología: con epu vñvm⁶⁹ que representan al wenu mapu o el mundo de los cielos y el cosmos; kvla aliwen⁷⁰ al medio, que simbolizan las tres temporalidades aquí en nuestra tierra, el nag mapu, pasado, presente y futuro, y el mapun, la tierra fértil por debajo, señalando al mince mapu o mundo subterráneo.

Cuando pu zomo mapuce nos hacemos capetvn⁷¹ mutuamente y nos vestimos con kvpam y rvxan, nos vamos contando nuestras historias y nuestra mitología, vamos traspasando nuestras tradiciones y costumbres por vía oral. En el gesto performático de Pailamilla, las joyas son relevadas por su condición ornamental y no por el kimvn que transfieren en primer lugar, abstraídas del acto amoroso de peinarse y vestirse mutuamente entre pu zomo, al ser descontextualizadas de quien las porta y se las coloca por la anulación en negro. Así denuncia —tal como percibimos por el título de la acción— el intento de la historia oficial colonialista de Chile yem por petrificar la cultura mapuce como cultura muerta, del pasado, mediante la etnografía museal. Pailamilla realiza una crítica descolonial a través de su propix cuerpx, manteniéndose inmóvil durante muchísimo tiempo portando el rvxan en una paródica pose etnográfica, como la de un maniquí en un museo de historia natural. Luego, para sorpresa de lxs espectadores, algunxs quienes asistían a ver la performance y otrxs curiosxs que paseaban por casualidad por la Plaza Mulato Gil a las afueras del MAVI, donde se realizó la acción, lx artista es reanimadx al desplazarse dentro y fuera de la galería rodante, como diciendo a través del cuerpo el que lxs artes indígenas ya no seguiremos igualmente bajo el apremio del positivismo occidental racista. Esto implica que en esta acción lamgen no es solo sujeto de enunciado sino sujeto de enunciación, y abre la posibilidad de reescribir la historia desde nuestras propias voces, empleando el campo artístico-cultural como punto de partida para buscar otras reivindicaciones.

68 Prendedor.

69 Dos pájaros.

70 Tres árboles.

71 Acto cariñoso de trenzarnos los cabellos.



Figura 13. Paula Baeza Pailamilla, *Mi cuerpo es un museo*, 2019. Acción artística en la Galería Callejera, instalada en el exterior del Museo de Artes Visuales, Santiago wariá, Gulu Mapu. Fotografía: Lorna Remmele.

En la misma línea del trabajo de Paula Baeza Pailamilla, el colectivo conformado por Mag De Santo y Duen Sacchi critica la etnografía y sus prácticas etnoracistas heredadas del colonialismo europeo, en el proyecto artístico *¿Qué hacen con nuestros huesos?* (2018) (Figura 14). Este proyecto inició en Puel Mapu⁷² como una investigación sobre el positivismo como excusa antropológica para el etnocidio y marginación de personas indígenas. Se inició con un diálogo con la activista tewelce Cristina Liempichun-Sakamata y algunas comunidades mapuce y tewel-

72 Argentina.

ce, las cuales llevan importantes luchas jurídicas por recuperar restos humanos saqueados, e intentan datar la historia soterrada de la expoliación de los restos del «gigante patagón» a través del testimonio oral.

Lxs artistas, radicadxs en Cataluña fueron invitadxs a exponer en la Capella de Sant Roc; gracias a esto, recibieron financiamiento para viajar a Francia y revisar los archivos de los viajes del aristócrata Henry de La Vaulx a la Patagonia, durante los cuales robó entierros tewelce en nombre de la ciencia. Lxs artistas siguieron la huella del profanador en diferentes instituciones francesas, como la Biblioteca Nacional, el Museo de Ciencias Naturales de París, el Museo del Hombre y el Musée du Quai Branly. Al no poder pagar las cuantiosas sumas que se requerían para recibir copias oficiales de estos archivos —necesarios para las causas judiciales internacionales que exigen la restitución de los restos exhumados—, la dupla decidió «robar» registros audiovisuales de aquellas colecciones patrimoniales, como una suerte de reapropiación histórica. De igual manera, generaron una placa conmemorativa que detalla las atrocidades cometidas por el conde de La Vaulx en Waj Mapu en nombre del positivismo. Con este objeto intervinieron en los distintos espacios de París en donde se exhibieron estos huesos.

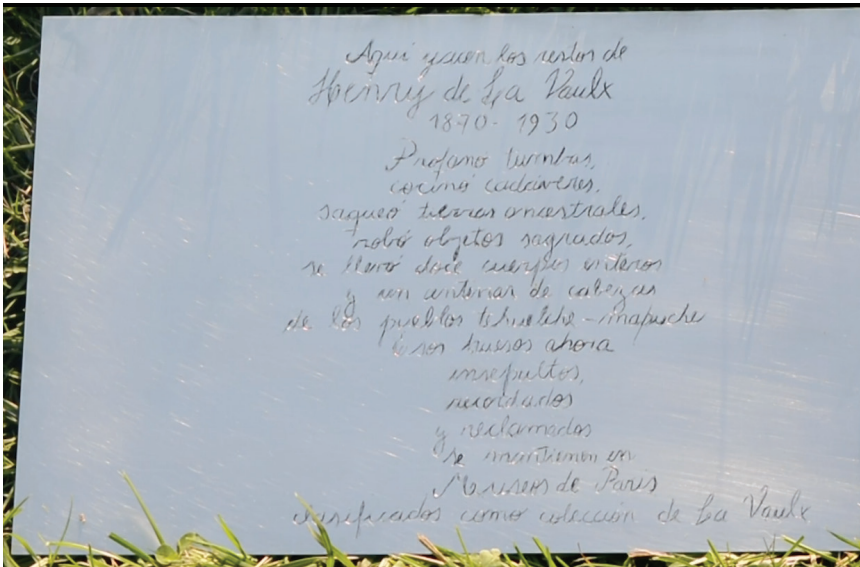


Figura 14. Duen Sacchi y Mag De Santo, *¿Qué hacen con nuestros huesos?*, 2018. Acción y registro en video, París – Francia.

Si bien conserva sus dos apellidos ancestrales, algunos de los rasgos y las experiencias de la artista Daniela Meliang Antulafken la hacen solidarizarse e identificarse políticamente con el ragniñtuwe de lo campuria. En este trabajo, la artista aborda la diáspora territorial de sus ancestrxs dentro del propio territorio wijice de Waj Mapu. Ahí, realiza un rito artístico al circular por los diversos territorios donde han habitado sus familiares en el área que hoy día es conocida como la Región de los Lagos. El título de la acción, *Mawũnko* (Figura 15), es un importante concepto para la espiritualidad mapuce, que se refiere a la relación con el agua que proviene de la lluvia. Este concepto alude a la atenta gratitud propia del feyentun mapuce por los ciclos del agua y el kimvn, que nos entregan sus gen y posibilitan la vida, y también nos ayudan a reconocer los ciclos vitales reflejados por el ixofij mogen, con un tiempo finito que retorna, y se repite una y otra vez. Lx cuerpx de la artista, en interacción con los gen del agua, se transforma en un canal de memoria que la hace retornar espiritualmente al arraigo cultural suscitado por aquellos territorios. A través de sutiles desplazamientos que tienden a lo inmóvil o al movimiento cauteloso, a los que acompaña un sencillo vestido negro que alude a la visualidad del kvpam, la artista lucha por su pertenencia dentro de los ciclos espirituales de aquellas aguas, cuyo lenguaje le fue negado a sus ancestrxs mediante el expolio, la evangelización y la precarización.

Figura 15. *Mawũnko*, Daniela Meliang Antulafken en acción artística en diferentes cuerpos acuáticos





Nota: Jen Lara (fotografía análoga digitalizada). Región de los Lagos, Gulu Mapu, febrero de 2020.

aylla

En el corpus relevado, lxs cuerpxs mapuce-campurria nos apropiamos de las prácticas artísticas contemporáneas para reconocernos como mapuce, sin añadidas. Nuestro hacer como trabajadorxs del arte está imbuido por la lucha de nuestro pueblo-nación, y juntxs alzamos la voz y decimos: ¡Chile yem [Chile que ha muerto]!

Quiero proponer otro caso de un artista contemporáneo campurria: no por excepcional ni por no excepcional, sino porque me parece que su trabajo no ha sido considerado lo suficiente desde las implicancias de la identificación política mapuce campurria.⁷³ La diáspora del lof a la waria y el etnoracismo cultural y laboral borró el kvpalme⁷⁴ de ascendencia wijice del artista. El arte de Cristian Inostroza es siempre un señalamiento político, que inicia desde sus experiencias formativas en la comuna de La Granja, en la periferia sur de la fvta waria Santiago. Me gustaría repasar algunos de sus trabajos, que aluden directamente a su identidad mapuce campurria, como un acto de kejuwvn ka poyewvn entre lamgen.⁷⁵

Tramas es un trabajo en el que Cristian Inostroza se pregunta por el choque y la mezcla alegre entre culturas y razas, y se fija en la amplia inmigración afrocaribeña en Gulu Mapu desde la segunda década del siglo XXI (Figura 16). Se hace cargo de su propia extrañeza cultural y racial al habitar el ragiñtuwe campurria en la waria, y propone un ejercicio de desplazamiento de los significantes culturales mapuce desde el prisma de la diáspora negra y mulata. El artista asiste a una peluquería dominicana ubicada en una de las galerías del concurrido mercado Persa Biobío, en el barrio comercial Franklin. Este barrio es testimonio de la inmigración de personas subalternizadas provenientes del campo y también de otros lados de Abya Yala a la metrópolis de Chile yem.

Dentro de la diáspora afrodescendiente/afrocaribeña en Chile yem y en otros lares, el cuidado del pelo es una parte no solo muy relevante para la conformación identitaria de la mujer negra, sino también de la masculinidad negra; en constante negociación y comunión subcultural en relación con la hegemonía de los rasgos del fenotipo europeo, considerados «bellos» o «profesionales» bajo la episteme

73 Una excepción significativa proviene del trabajo curatorial de Gloria Cortés Aliaga, en el Museo Nacional de Bellas Artes, particularmente el enmarque provisto para la obra de este y otrxs artistas campurria en el marco de la exposición permanente *De aquí a la modernidad* (2018-2020).

74 Nombre y legado familiar ancestral.

75 Reciprocidad y cariño entre hermanxs.

caucásica racista. Para muchos hombres afrodescendientes en Gulu Mapu, llevar el pelo rapado con diferentes diseños es una manera de adaptarse a los esquemas profesionales locales mientras conservan y expresan sus significantes culturales diaspóricos. El cabello en la masculinidad mapuce también es un tema relevante, ya que el cabello largo era celebrado como signo de *newen* en *pu wentru*,⁷⁶ hasta que los estándares de presentación personal y de indumentaria fueron *winkizados*.

Si bien sostengo que son las voces de las personas negras las que deben primar a la hora de discutir la significancia cultural de su pelo y su cuidado, el encuentro cultural que acontece en la obra de Inostroza es una oportunidad para recordar que la historia de la diáspora negra en Gulu y Puel Mapu —incluyendo territorio mapuce— es de larga data, y que, en el caso chileno especialmente, la historia oficial ha intentado invisibilizar la existencia de personas negras desde los albores del proceso colonial. Los efectos de la brutal esclavitud y de la consecuente inmigración forzada e inhumana a Abya Yala de personas negras quedan consignados, entre otros indicios, por ciertos resquicios de transculturalidad interracial afro-mapuce que conserva la cultura mapuce, tal como sugieren *lxs* mayores en torno a ciertos *kypalme* o clanes como Curiche, Curihuentro o Curihuinca.

El *lamgen* Inostroza solicita un diseño capilar al estilista dominicano: el *wvñelfe* mapuce, *lucero* de madrugada, flor del canelo en el cielo y símbolo de nuestra resistencia como pueblo-nación. Luego de que el peluquero le tonsura con navaja su propia interpretación del símbolo al artista en el lado izquierdo de la cabeza, este abandona la galería comercial y retorna a la residencia artística ubicada en aquel mismo barrio, llega hasta un bastidor que tenía montado sobre un muro blanco. En alusión a la *performance* *Acción de la estrella* (1979), realizada por el artista marika Carlos Leppe en plena dictadura, el bastidor estaba subdividido en dos rectángulos y un cuadrado, emulando la visualidad de la bandera chilena tricolor. Pero el bastidor se encuentra invertido en un gesto iconoclasta, y, en el cuadrado reservado para la estrella de la bandera, el artista la reemplaza con su tonsura de *wvñelfe*. De esta manera, *campurea* el imaginario republicano chileno con el autonomista mapuce en esta acción, hecha de elementos cotidianos y precarios, y también de interacciones sociales transculturales.

76 *Energía* (*newen*) en los hombres (*wentru*).

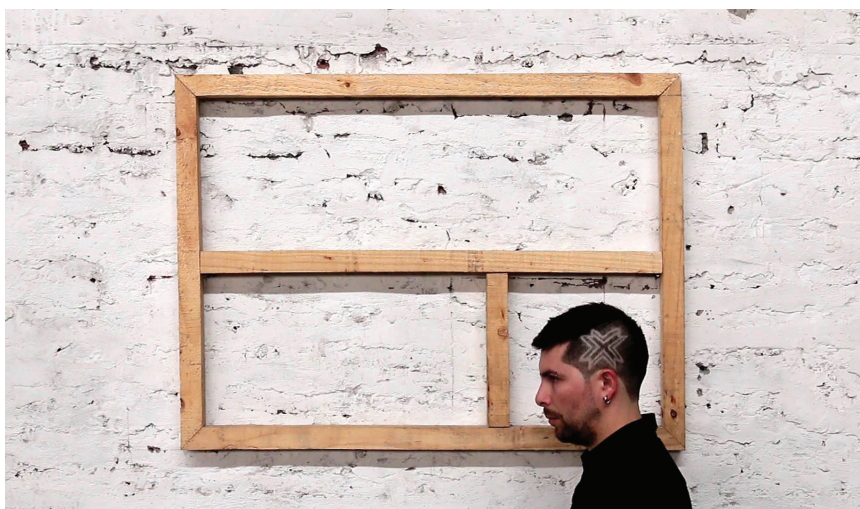


Figura 16. Cristian Inostroza, *Tramas*, 2015. Acción e instalación objetual. Video: Hernán Saavedra.

Inostroza —junto al Colectivo Charco— realizaba una residencia de arte colaborativo con el colectivo Ñirre de Kurarewe [Curarrehue], Waj Mapu, el día que asesinaron al weichafe⁷⁷ Camilo Catrillanca, el 14 de noviembre del 2018. Tre-

77 Quien lucha, quien resiste.

مندamente afectado como todxs quienes compartimos la ascendencia ancestral mapuce y pu wenvy, el artista —lo mismo que el Colectivo Charco y sus colaboradorxs— realizaron una convocatoria al día siguiente en la Plaza de Curarrehue, y luego marcharon en banda por la avenida principal. El día 16, Inostroza debió retornar a la fvta waria para participar de la exposición Fermento. Procesos de obra en el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal, organizada por el programa de Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Para esta exposición el artista experimentó con balones, barro y estencil, y culminó en una acción artística titulada Resentimiento (Figura 17).

A título de la contingencia política indígena, Inostroza decide hacer una intervención con sus wenvy⁷⁸ de la comuna periférica sur de La Pintana. Primero, en un estencil de cartón en positivo, plasma con letras góticas⁷⁹ la palabra «Resentimiento». Luego, disponen los estencil en un muro preparado con pintura blanca. El grupo comienza a golpear los balones embarrados contra el muro; este es un juego característico de la juventud en zonas poblacionales, que logran divertirse con poca o nula infraestructura pública. Al retirar el estencil, se revela el mensaje.

Existe una referencia en esta obra a otra acción de protesta realizada en colaboración entre el Colectivo Piñen y La Ala Accionista (LALA), quienes produjeron la acción-protesta *Bandera negra*, para la marcha que conmemora el Día de la Memoria por la Verdad y la Justicia, el 24 de marzo de 2017 en Buenos Aires. Esta acción consistía en una pancarta negra que plegaban y desplegaban para revelar los mensajes en letras blancas: «Presentimiento», «Resentimiento» y «Sentimiento». La obra de Inostroza es un juego de palabras que se vincula al llamado «resentimiento de clase» que viven las personas subalternizadas de los estratos sociales más bajos, sin acceso a los recursos y a la educación necesarios para romper con la precarización de la vida bajo el sistema neoliberal, «el baile de los que sobran», y el re-sentimiento, refiriéndose a volver a sentir: canalizar el dolor y la rabia de la pérdida de nuestro weichafe Catrillanca para volver a conectarnos con nuestra fibra indígena y continuar en la lucha más fuerte que nunca.

78 Compañerxs

79 Las barras del equipo de fútbol Colo-Colo conocidas como la Garra Blanca (G.B.) suelen utilizar este tipo de letra. El equipo Colo-Colo, si bien mantuvo relaciones con la dictadura de Augusto Pinochet, quien lo veía una oportunidad de limpiar su imagen, es una parte importante de la identificación mapuce campurria de los sectores populares, ya que su nombre alude a un logko mapuce del siglo XVI y su logotipo incluye el perfil de un wentrv, un hombre, de rasgos mapuce, piel morena, pelo largo y negro, y un cintillo blanco que alude al xarilgko tejido masculino



Figura 17. Cristian Inostroza. *Resentimiento*, 2018. Acción artística con estencil, tierra y balón. La Pintana, Santiago Waria, Gulu Mapu.

Durante las protestas de octubre de 2019, el lamgen Inostroza se mantuvo activo con la revuelta y la organización comunitaria. Su creación durante estos álgidos momentos se enfocó en documentar desde la plástica las diferentes expresiones de protesta vividas en las calles, y resignificar los residuos de las barricadas y de la represión policial. Una de estas obras es *Triripel* (Figura 18), en la cual recoge los balines metálicos utilizados por fuerzas policiales en contra de manifestantes, que causaron infinitos daños al cuerpx social y cerca de 450 lesiones oculares. El

artista perfora los balines y los une como cuentas atravesándoles un hilo de nailon, para luego retratarse con el pecho desnudo y el xaripel hecho de aquellos vestigios de la brutalidad policial. El xaripel es un tipo de rvxan mapuce que se usa en el cuello, elaborado típicamente a partir de cuentas de plata o de meñake⁸⁰ como una protección espiritual.

En el rvxan precario de Inostroza, hay un guiño hacia unx de lxs artistas que recientemente ha indagado la exotización del cuerpx mapuce, especialmente el de la zomo, a través del rvxan: Paula Baeza Pailamilla. Hay otra referencia sutil a la obra de Sebastián Calfuqueo, particularmente al empleo paródico del rvxan artificial que usa como «disfraz» en obras como *You will never be a Weye* (2015) o también en *Millaray Calfuqueo Aliste: Nombre para un posible nacimiento* (2017). Además, al producir y portar su propio xaripel hecho con los residuos de la necropolítica represiva, que es una joya empleada comúnmente por pu zomo, Inostroza indaga su propia feminidad, complementariedad que es parte del kimvn de nuestro pueblo-nación, y la contrasta como una suerte de balance espiritual para la violencia patriarcal de la brutalidad policial. Este video fue proyectado desde su residencia en la fvta waria, ubicada en el barrio popular 10 de Julio Huamachuco, donde podía ser percibido por manifestantes de primera línea, que realizaban barricadas para contener la represión policial y dirigir así las protestas hacia el centro de la waria.



Figura 18. Cristan Inostroza, *Traripel*, 2019.

80 Mostacillas.

El 29 de junio de 2020, el artista realiza una acción artística de una sencillez extraordinaria. Afectado por la creciente hostilidad contra el pueblo-nación mapuce y la militarización de Waj Mapu tras el velo de la crisis sanitaria de la covid-19 y un cerco mediático en la zona. Esta hostilidad se reflejó en las acciones de las fuerzas uniformadas en contra de las lamgen que venden hortaliza, particularmente las que comercian cerca de la Feria Pinto de Temuko waria, quienes mantienen viva la tradición ancestral del xafkintu.⁸¹ También se observó cómo se criminalizaba a las ollas comunes, vinculadas en aquel territorio con el kejuwvn⁸² ancestral. Sin embargo, más grave aún fue el asesinato del werken [mensajero] de la comunidad mapuce We Newen en Kojjipuji, Alejandro Trequil, a manos de fuerzas armadas el 4 de mayo de 2020. Cabe mencionar que la comunidad We Newen ha tenido reiterados conflictos con la Forestal Arauco, incluso antes dasesinato de Trequil.

Cristian Inostroza decide romper una moneda de 100 pesos, de las que entraron en circulación en el año el 2001, en cuya cara está acuñado el retrato de una zomo mapuce que utiliza xarilogko, xapelakuca, pezkiñ y vkvja. Se vale de una técnica del rvxan contemporáneo, que el artista Rodrigo Castro Hueche le heredó como traspaso generoso de kimvn, y registra el proceso en el que despoja el núcleo acuñado del anillo de la moneda, inscrito con las palabras «REPÚBLICA DE CHILE». Deja el núcleo a la izquierda y el anillo a la derecha de una superficie ploma, y escribe dentro del anillo «Liberar» en manuscrita, que se relaciona con el canto de protesta: «¡Liberar, liberar, al mapuce por luchar!». Finalmente, difunde esta imagen por redes sociales, incluyendo la consigna «NO+ / PACIFICACIÓN DE LA ARAUCANÍA», que es una respuesta a la consigna de protesta «No +» impulsada por el Colectivo Acciones de Arte desde el año 1983, en plena dictadura, para que la complete cada persona u organización social que se sienta interpelada por la frase y la utilice en sus propias luchas (Figura 19).

81 Intercambio.

82 Ayuda mutua.



Figura 19. Cristian Inostroza, *No + Pacificación de la Araucanía*, 2020.

mari

En el último tiempo, la urgencia y el hastío en torno a la subyugación neocolonial de nuestro pueblo-nación ha emanado un llamamiento para que lxs productoras artísticas mapuche abandonen el cubo blanco de la galería y del museo para experimentar con soportes de mayor acceso y más acelerada difusión. Sin obviar ni abandonar la importante reparación simbólica y el potencial político que implica el que agentes que históricamente hemos sido invisibilizadxs de las instituciones culturales nos tomemos aquellos espacios, pareciera ser que la tendencia en varixs artistas jóvenes es a explorar las acciones artísticas en la esfera pública, mediante videos o en las redes sociales, apelando a una mayor rapidez de la comunicación de contenidos artístico-críticos en redes digitales contrainformacionales. De cierta manera, se retorna al potencial político del cuerpx registrado por el índice fotográfico y videográfico —y también las proyecciones lumínicas digitales en la waria y en el lof— como una estrategia para masificar las potencialidades reflexivas que permite el arte contemporáneo, en miras de campurizar el imaginario del cuerpx social.

¡Amulepe taiñ kejuan ka weican!

Territorio, justicia y libertad.

¡Mariciweu!

post(s)

Referencias

Núñez de Pineda y Bascuñán, F.

(1673 [1863]). Cautiverio feliz, y razón de las guerras dilatadas de Chile. Colección de Historiadores de Chile y Documentos Relativos a la Historia Nacional.

Tuck, E. y Wayne Yang, K.

(2012). Decolonization is not a metaphor. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1(1), 1-40.

ETSA-NANTU/ CÁMARA-SHUAR, LABORATORIO DE CINE DESDE EL TERRITORIO SHUAR

Verenice Benítez • Domingo Ankuash • Carolina Soler

Verenice Benítez, Casa productora audiovisual Núa Films.

Correo electrónico: verenicebenitez@gmail.com

• Master en Dirección de Cine en la Universidad Paris 8. Francia.

Domingo Ankuash, trabaja en su comunidad shuar Kupiamais, Morona Santiago, Ecuador

Líder Shuar. Correo electrónico: camarashuar@gmail.com

Carolina Soler, investigadora en la IIGHI-CONICET/UNNE, Argentina.

Correo electrónico: carolinasolerc@gmail.com

• Doctora en Antropología por la EHESS de Francia y la UBA de Buenos Aires, Argentina.

Resumen

En el año 2013, la cineasta Verence Benítez y el líder Shuar Domingo Ankuash unen fuerzas y saberes para formar un laboratorio de cine en la comunidad shuar Kupiamais, en la cordillera amazónica del Cónдор, Ecuador. Este texto, escrito a tres voces, es un testimonio sobre la historia de Etsa-Nantu, las películas y sus protagonistas.

Palabras clave

shuar, cine amazónico, cine indígena, cine y territorio

Abstract

In 2013, the filmmaker Verence Benítez and the leader Shuar Domingo Ankuash joined forces and knowledge to form a film laboratory in the Shuar Kupiamais community, in the Amazonian cordillera del Cónдор, Ecuador. This text, written in three voices, is a testimony about the history of Etsa-Nantu, the films and their protagonists.

Keywords

shuar, Amazonian cinema, indigenous cinema, cinema and territory

Fecha de envío: 16/09/2020

Fecha de aceptación: 18/10/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2067](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2067)

Cómo citar: Ankuash, D., Benítez, V., Soler, C. (2020). Etsa-Nantu/Cámara-Shuar, Laboratorio de Cine desde el territorio shuar. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 294-311). Quito: USFQ PRESS.



Este texto reúne tres voces, de las múltiples que han compuesto el laboratorio de cine Etsa-Nantu/Cámara-Shuar. Verenice en Quito, Domingo en Kupiamais-Morona Santiago y Carolina en La Plata, Argentina. Cada cual en su encierro producto de la pandemia covid-19, reflexionan sobre lo que han sido estos años de experiencias juntos. Tres personas que casi nada tendrían en común y que viven en lugares distintos, pero que han establecido lazos entrañables, motivados por el cine, la militancia anti minera y la cultura shuar.

Desde hace siete años que el laboratorio produce contenidos audiovisuales desde el territorio shuar. Contenidos que visibilizan los conflictos políticos que han generado las concesiones mineras a empresas transnacionales en la Cordillera del Cóndor; y contenidos que cuentan las historias que han acompañado al pueblo shuar.

El nombre del laboratorio fue un aporte en conjunto, Verenice y sus colaboradores propusieron Cámara-Shuar, y Domingo sugirió Etsa-Nantu. Etsa en Shuar quiere decir sol, y Nantu es noche. Para Domingo la Cámara Shuar debía estar atenta y filmando día y noche.

Domingo Ankuash, 15 de septiembre del 2020

Ha pasado casi un año que nos hemos callado, por las persecuciones del gobierno, del ejército, de los policías, por la Fiscalía que comenzaron a perseguir a los líderes. Entonces nos hemos callado bastante, y ahora, además de eso hay esta enfermedad, el coronavirus que vino a nuestro territorio, nos ha tenido estos meses sin hablar del caso de la minería, pero los chinos (la empresa minera de capitales chinos) han seguido trabajado normalmente. Todo el tiempo están sobrevolando, recorriendo desde Warints, Nankints, acá en la Dolorosa, y otros lugares que ellos ya tienen detectado para hacer minería a cielo abierto. No hay nadie que hable del caso. Los alcaldes, los Prefectos electos se han callado totalmente, no defienden los derechos territoriales del pueblo indígena, especialmente del pueblo shuar aquí en la región amazónica, en Morona Santiago.

Entonces yo creo que hay que reactivarnos para hacer conocer lo que está pasando. Visitar los lugares donde están haciendo las actividades mineras, según, como dice el gobierno, los que están trabajando legalmente y los que no están trabajando con legalidad, ósea, los ilegales que dicen. Así como los chinos, los ilegales también discursan, “que hay que defender el medio ambiente, que no

haya contaminación”, pero sin embargo siguen. Maldito dólar es el que arrastra a la sociedad, especialmente al pueblo shuar, entonces, para sobrevivir tienen que trabajar en la minería ilegal.

Hemos creado Etsa-Nantu/Cámara-Shuar por las dificultades que hemos tenido con los periodistas del Estado, que nunca decían nada. Etsa-Nantu/Cámara-Shuar es una comunicación directa de nosotros, para que el mundo sepa lo que esta pasando realmente en la amazonia. Nos ha servido para que a nivel nacional e internacional sepan lo que está pasando aquí. Quiero decir que Etsa-Nantu/Cámara-Shuar va a continuar. Entiendo yo que es el sistema de comunicación más ágil y más barato para el pueblo Shuar en la región de Morona Santiago, especialmente ahora que tenemos esta minería a cielo abierto.

Relato de Verenice Benítez, 10 de septiembre del 2020

Después de un viaje por Perú en el año 2011, con mi compañero fuimos testigos de la devastación que han provocado los proyectos mega mineros transnacionales en la región de Ancash, donde la tierra y el agua de inmensas extensiones están contaminadas y la gente local desplazada, empobrecida, enferma y criminalizada.

Alarmados como estábamos al saber que el gobierno de ese entonces, Rafael Correa, estaba otorgando concesiones mineras en todo el Ecuador y que el proyecto Mirador era el primer proyecto mega minero que entraría en la fase de explotación en la amazonia sur del país, nos fuimos a la Cordillera del Cóndor, invitados por la Asociación Shuar Arutam, para iniciar un proyecto documental sobre la resistencia de shuar y colonos de la zona contra estos proyectos extractivistas.

A finales del año 2011 recorrimos la cordillera amazónica del Cóndor, filmando testimonios y proyectando documentales sobre los efectos nefastos de la minería en América Latina. Viajamos a comunidades shuar a las cuales solo se puede acceder por aire y finalmente conocimos a Domingo Ankuash, líder shuar, en una asamblea política organizada en la comunidad shuar Tink. Allí, hicimos a Domingo una larga entrevista filmada *Territorio y Autonomía, Domingo Ankuash, una voz del pueblo Shuar* (Figura 1). Con todo ese material, volvimos a Francia, mi lugar de residencia de ese entonces, e iniciamos una larga investigación teórica sobre la mega minería.

Dos años después volvimos a la Cordillera del Cóndor para continuar con nuestro proceso de investigación y filmación. Asistimos a la Asamblea de los Pueblos del

Sur, en la ciudad de Pangui, Provincia de Zamora Chinchipe, y posteriormente realizamos un pequeño reportaje *Rumbo a la Asamblea de los Pueblos del Sur*, (Figura 2). En esta asamblea nuevamente me encontré con Domingo Ankuash y al finalizar el encuentro, tuvimos que escapar en mi carro por vías internas junto con Domingo y unos amigos, ya que se corrió la voz que los militares querían nuestro material filmado. Estaban haciendo batidas en la carretera y buscando a “los reporteros” en los hoteles de la ciudad de Gualaquiza. Es así como en la noche fuimos a parar a la casa de Domingo, en la comunidad shuar Kupiamais.

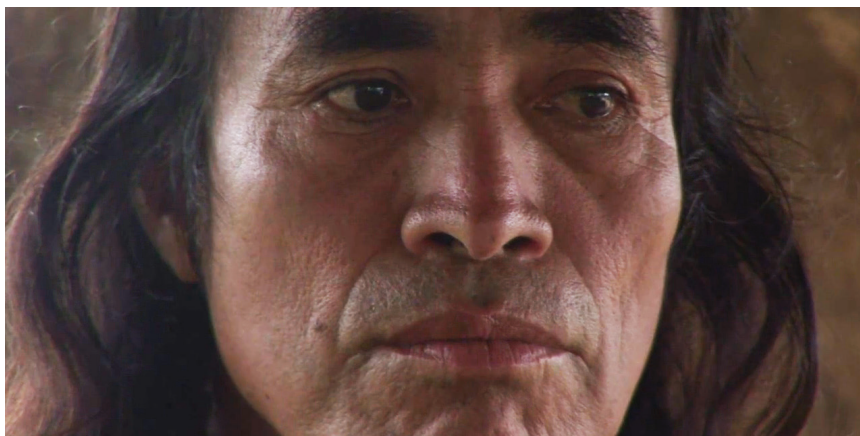


Figura 1. *Territorio y Autonomía*, Domingo Ankuash, una voz del pueblo Shuar. <https://vimeo.com/74279604>



Figura 2. *Rumbo a la Asamblea de los Pueblos del Sur*. <https://vimeo.com/82575024>

Esa noche, al calor de una merienda que nos ofreció Emma, esposa de Domingo, comentábamos sobre el poder de la imagen, de por qué los militares querían borrar lo filmado en la Asamblea. Domingo aprovechó para criticar el procedimiento de muchos documentalistas que habían pasado por su casa, quienes filmaban a los shuar y se iban, y nunca más se sabía de ellos ni del material filmado. Estaba de acuerdo con él, así que llegamos a la conclusión que debemos unir fuerzas, trabajar juntos para producir material audiovisual que salga desde adentro y cuyo contenido sea elaborado por los mismos shuar. Es así como a finales del año 2013 se funda el laboratorio de cine Etsa-Nantu/Cámara-Shuar. El nombre fue un aporte en conjunto, nosotros sugerimos Cámara-Shuar, y Domingo sugirió Etsa-Nantu. Etsa en Shuar quiere decir sol, y Nantu es noche. Para él la Cámara Shuar debía estar atenta y filmando día y noche.

Acto seguido fue conseguir los fondos para iniciar con los talleres de educación a la imagen para un grupo de jóvenes shuar del Centro Shuar Kupiamais. Para ello, apoyados por el colectivo ambientalista franco-ecuatoriano Aldeah, del cual formábamos parte, lanzamos un crowdfunding en el sitio web Ulule, (Figura 3) acompañando la petición con esta consigna “Recicla tus aparatos electrónicos que duermen en tu armario, y apoya la lucha del pueblo Shuar para preservar su territorio, la Amazonia”. Tuvimos mucho éxito, la gente tanto de Francia como de Quito reaccionó generosamente y logramos conseguir varios equipos usados y un poco de dinero para iniciar con esta aventura.



Figura 3. *Petición de apoyo al proyecto a la comunidad internacional.* <https://vimeo.com/83918617>



Figura 4. *Aja Shuar*. <https://vimeo.com/87321768>

Los primeros talleres del laboratorio fueron bastante informales, estábamos conociéndonos, y el grupo estaba aprendiendo a utilizar las cámaras. Mi interés con estos primeros talleres era dejar que la gente filme libremente lo que quiera y como quiera, sin influir en este proceso. De allí salieron algunos ejercicios audiovisuales y un documental muy interesante, *Aja Shuar* (Figura 4), filmado y editado por Franklin Mankash. En este documental se siente su mirada hacia la huerta, (*aja shuar*) de su tía Rosa. Los siguientes talleres fueron más dirigidos. En este proceso trabajamos con Carolina Soler, doctora en Antropología especializada en cine indígena. Las clases consistieron en darles una introducción al cine, mostrarles películas, analizar el lenguaje cinematográfico, y finalmente pasar a la práctica. Cuando el grupo estaba decidiendo sobre qué historias contar, y cómo hacerlo, hubo un acuerdo generalizado del grupo, querían narrar mitos a través de la ficción. Es así como se filmaron dos cortometrajes de ficción *Iwianch* (Figura 5) y *Tsunki Aumatsamu* (Figura 6).

Figura 5. *Iwianch*. <https://vimeo.com/102850114>





Figura 6. *Tsunki Aumatsamu*. <https://vimeo.com/157352441>

En este primer momento de trabajo, que duro todo el año 2014, el grupo que se integró al laboratorio estaba descubriendo las herramientas del cine. Era un grupo heterogéneo, niñas, niños, jóvenes y adultas. En el mismo año, con un grupo del laboratorio nos fuimos a conocer la experiencia de los Kichwas de Sarayaku, quienes han utilizado el audiovisual en la defensa de su territorio. Este viaje fue muy importante porque marcó un camino a seguir, gracias a la experiencia y lucha de ese pueblo a través del audiovisual (Figura 7).



Figura 7. *Visita a Sarayaku*. <https://vimeo.com/99510536>

En este mismo año, Luis Corral antiguo integrante del laboratorio, mientras asistía a una asamblea comunitaria shuar en la Cordillera del Cóndor con algunos de los integrantes de Etsa-Nantu/Cámara Shuar, de pronto vio llegar a un grupo de chinos, empleados de la empresa minera CRCC-Tongguan, quienes ya se encontraban trabajando en la zona. Filmó junto con el grupo, la llegada de los chinos y la confrontación que se da entre ellos y los shuar. Con este material publicamos el cortometraje *Visita inesperada* (Figura 8). Este video pone en evidencia la intromisión de la empresa de capitales chinos en la cordillera amazónica del Cóndor, territorio del pueblo shuar.



Figura 8. *Visita inesperada*. <https://vimeo.com/89011119>

Domingo fue invitado a finales del año 2014 a participar en el “Festival de las Rebeldías y las Resistencias contra el Capitalismo; donde los de Arriba Destruyen, los de Abajo Construimos”, convocado por el Congreso Nacional Indígena (CNI) y por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. Durante este encuentro se proyectaron los videos realizados en el laboratorio de Etsa-Nantu/Cámara Shuar, luego de lo cual, hubo un intercambio de experiencia sobre la lucha histórica de cada pueblo defendiendo los territorios.

El 3 de diciembre del 2014, en un contexto de violencia por la presencia de la empresa minera china en la Cordillera del Cóndor, asesinan a José Isidro Tendetza Antún, líder shuar anti minero (Figura 9). Raúl Ankuash, hijo de Domingo, y miembro del laboratorio Etsa-Nantu/Cámara-Shuar, inicia una investigación sobre este asesinato, utilizando la cámara como herramienta investigativa. Su trabajo toma un año, luego de lo cual publicamos en nuestra página el documental *José*

JOSÉ ISIDRO TENDEZTA ANTÚN

TE ARREBATARON LA VIDA



(303)

Figura 9. José Isidro Tendetza Antun, te arrebataron la vida. <https://vimeo.com/113792825>

Tendets, defensor de la Cordillera del Cóndor, Tundayme, (Figura 10), íntegramente realizado por Raúl Ankuash, y editado en conjunto con Verónica Pérez Ankuash, integrante del laboratorio. Este material audiovisual de investigación sirvió a la CEDHU (Comisión Ecuamélica de Derechos Humanos) para acompañar un proceso de investigación sobre este asesinato. En el año 2017, Etsa-Nantu/Cámara-Shuar realizó un cortometraje para la CEDHU, llamado *Quién mató a José Tendetza* (Figura 11), video que acompañaría la demanda de la Familia Tendetza contra el Estado ecuatoriano ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos CIDH, el 6 de julio 2017, por la impunidad en la muerte de José Tendetza.



Figura 10. José Tendets, defensor de la Cordillera del Cóndor, Tundayme. <https://vimeo.com/201266721>



Figura 11. *Quién mató a José Tendetza*. https://www.youtube.com/watch?v=nQY84v0IrfA&feature=emb_logo

En el año 2015 nos pusimos a trabajar nuevamente con Patricio Taish, quien dirigió el cortometraje de ficción *Tsunki*, para filmar otra historia antigua shuar, *Nunkui*, el espíritu femenino que vive debajo de las huertas shuar. Pero en enero del 2017, Patricio deja este mundo producto de un envenenamiento. Con tristeza por su partida, nos proponemos continuar con su deseo. Entonces, su sobrino Juan Taish retoma el proyecto e integramos en el grupo a Dominga Antún, lideresa de la comunidad San Luis Yantsas.

Mientras estábamos desarrollando la investigación para la película sobre el mito de Nunkui, me acuerdo que Domingo me decía que a él le encantaría vivir en paz, y solo hacer películas que cuenten sobre su historia de vida en la selva, sus historias antiguas, pero para él estaba claro que no pueden y nunca podrán vivir en paz porque su territorio es codiciado por todo el mundo. Su vida y su historia están atravesadas por la violencia que han ejercido las múltiples conquistas, primero, los conquistadores españoles, a quienes los shuar vencieron, luego, los misioneros religiosos a través de la conquista de las almas, quienes vinieron acompañados por el Estado colonizador y terminaron sometiendo a los shuar a la religión católica y, finalmente, la invasión transnacional de las empresas mineras, en complicidad con el Estado ecuatoriano, para extraer minerales, desalojando a quienes allí viven (personas, animales, plantas, espíritus) para llegar a la roca de la cordillera del Cóndor y poder volarla en mil pedazos.

Y justo lo que Domingo nos decía ocurre desde mediados del año 2016. La Provincia de Morona Santiago entra en convulsión, porque el gobierno da orden a más de mil militares para desalojar con violencia al Centro Shuar Nankints, ocupado por ocho familias shuar. Este Centro fue fundado en el año 2006 por los shuar para frenar la avanzada mega minera, después de haber expulsado a la empresa minera de ese entonces, de capitales canadienses. Después del desalojo violento en agosto del 2016 por parte del gobierno, la reacción inmediata de un grupo de jóvenes shuar fue tratar de retomar el campamento ocupado, pero la contraofensiva del Estado a favor de la empresa minera de capitales chinos fue desproporcionada. En diciembre del 2016 movilizan a más de 8.000 militares a la zona, declaran Estado de Excepción en Morona Santiago, los militares invadieron Centros Shuar, aterrizaron a la población, criminalizaron a los líderes, y después de esta violencia desmedida, entregaron ese terreno disputado a manos de la empresa minera de capitales chinos. Domingo Ankuash, Luis Tiwiram y varios otros líderes shuar tuvieron que esconderse en la selva. Miembros del laboratorio Etsa-Nantu/Cámara-Shuar, desde la clandestinidad y el anonimato sacaron las escasas informaciones que circularon en los medios de comunicación nacionales e internacionales, ya que el gobierno prohibió la entrada de reporteros para cubrir la noticia durante estos meses de violencia en un marco de total ilegalidad. (Esas concesiones mineras son ilegales porque no pasaron por los procesos de consulta previa a las poblaciones afectadas, entre otras ilegalidades señaladas por la Contraloría General del Estado).

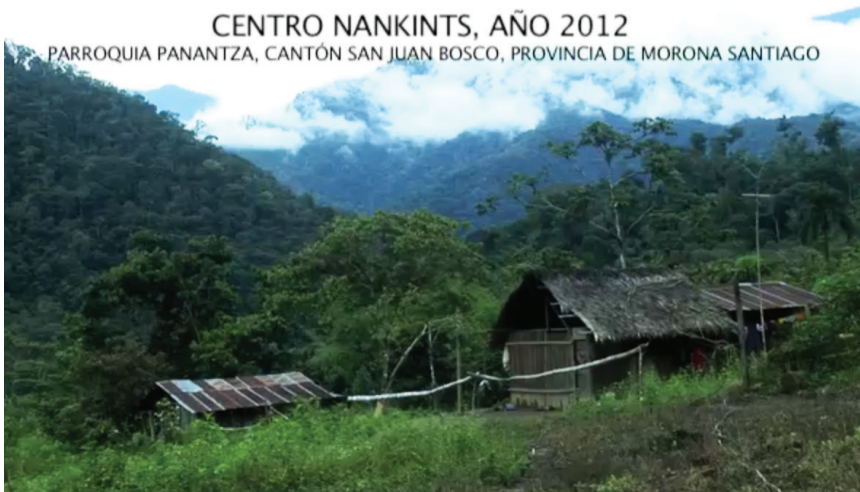


Figura 12. *Genealogía de un territorio en disputa.* <https://vimeo.com/199301874>

Durante y después de estos acontecimientos, con el laboratorio Etsa-Nantu/Cámara-Shuar, produjimos dos cortometrajes que tratan sobre estos hechos: *Genealogía de un territorio en disputa* (Figura 12) y *Nankints, la otra historia*, (Figura 13) para contar lo que estaba ocurriendo desde la versión de los shuar, para contrarrestar aquella versión que el Estado se encargó de difundir, cuyos contenidos transmitían este mensaje: “shuar violento, usurpador de tierras, un enemigo que se opone al desarrollo del país”.



Figura 13. *Nankints, la otra historia*. <https://vimeo.com/324001298>

En septiembre del 2017, junto a Luis Corral, organizamos un taller de comunicación política en el Centro Kupiamais, para un grupo de veinte personas, los antiguos miembros del laboratorio y nuevos invitados de otras comunidades shuar (Ayantas y Shiram Entza). Allí, después de varias reflexiones y testimonios sobre lo que se vivió en el conflicto de Nankints en el 2016, esbozamos de forma colectiva lo que sería el guión del documental Pananza-Panankas. También viajamos a algunas comunidades para filmar testimonios de los antiguos, y para hacer cine foros proyectando nuestros videos ya realizados.

En el año 2018 con un equipo del laboratorio, recorrimos la zona de Pananza, lugar del conflicto armado. Allí filmamos entrevistas a los colonos que llegaron hace más de cincuenta años, a los shuars que hace más de sesenta años fueron desalojados de este territorio y a la nueva generación de jóvenes shuar. Con este material filmado estamos en un proceso de post-producción (Figura 14).



Figura 14. "Panankas-Panza", tráiler. <https://vimeo.com/350243991>

Durante estos siete años de trabajo en el laboratorio Etsa-Nantu/Cámara-Shuar, hemos participado con nuestros videos en diferentes festivales nacionales e internacionales, en charlas y ponencias en universidades, en retrospectivas y han escrito varios artículos sobre nuestro trabajo (www.camara-shuar.org).

Desde un inicio, al laboratorio Etsa-Nantu/Cámara-Shuar se lo concibió como un espacio de creación para la realización de historias, ya sean de los conflictos políticos como de la historia cultural shuar, la cual se ha transformado drásticamente en estos últimos cincuenta años. A la gente que participa en el laboratorio le interesa que su memoria quede guardada en los videos, para compartirla con las presentes y futuras generaciones. Motivada por este deseo, Dominga Antún, Presidenta de la Asociación Shuar Tarimiat, y actual miembro del laboratorio, organizó una fiesta "La fiesta de la Chonta", para rememorarla y para filmarla. Este proyecto también se encuentra en fase de post-producción (Figura 15).

Paralelamente, continuamos con el proyecto de medimetraje de ficción "La historia de Nunkui". En el año 2019 tuvimos la alegría de ganar el premio en Producción/Postproducción/Difusión comunitaria otorgada por el que fuera el ICCA (Instituto de Cine y Creación Audiovisual). Los tres proyectos antes mencionados han quedado a la espera, para poder continuar cuando podamos superar esta crisis provocada por la pandemia Covid-19. Mientras tanto, también estamos trabajando

en el desarrollo del documental *Domingo Ankuash*, apoyados por la empresa productora Núa Films, fundada para poder seguir acompañando el trabajo desarrollado en el laboratorio de cine Etsa-Nantu/Cámara-Shuar.



Figura 15. La fiesta de la Chonta, tráiler. <https://vimeo.com/350235150>

Relato de Carolina Soler, 14 de septiembre del 2020

Mi participación en el laboratorio Etsa-Nantu/Cámara-Shuar comenzó en 2014. En 2013 nos habíamos conocido con Verenice Benítez en París, siendo dos mujeres latinoamericanas que buscaban formarse en el Viejo Mundo, en carreras diferentes, pero con ideas e intereses que nos llevaban a encontrarnos una y otra vez entre el cine, la academia y la militancia.

Para fines de ese año, yo ya había regresado a la Argentina, mi país de origen, y empezaba a darle forma a las ideas para mi doctorado sobre cine indígena. Cuando tuve la noticia de que Verenice y Domingo Ankuash estaban organizando un proyecto de cine con lxs shuar no dudé en escribirles para manifestarles mi ferviente deseo de trabajar con ellxs —fue casi una súplica— porque no podía estar más que entusiasmada con lo que estaban planeando. No había mucho financiamiento, así que compré unos boletos de avión y llegué a Quito en mayo de 2014 para sumarme al laboratorio. A los pocos días ya estábamos viviendo en el

centro shuar Kupiamais, comenzando una hermosa amistad con la familia Ankuash, que nos recibió en su casa, y rodeadas de niños y niñas que observaban nuestro equipamiento de cine con curiosidad.

Habíamos proyectado con antelación un esquema de trabajo para dictar un taller, habíamos planificado palmo a palmo el calendario, pero, al segundo día de estar allí, los participantes nos hicieron desechar todos los planes. Para nuestro asombro, nos mostraron su voluntad unánime de rodar ficciones: historias shuar sobre la aparición de seres no-humanos que habitan el lugar, relatos que los más jóvenes habían recibido de los adultos y ancianos sobre distintos episodios históricos que forman parte de su cosmología. Nosotras habíamos presupuesto que el interés se volcaría hacia un cine militante que denunciara los atropellos de las empresas extractivistas y del Estado ecuatoriano que las poblaciones de la región estaban sufriendo, lucha que estaba en el corazón fundacional del laboratorio Cámara-Shuar. No estábamos del todo organizadas para hacer cine de ficción, pero nos embarcamos en ello con entusiasmo, en lo que —esto lo entendimos más tarde—resultó ser también un cine urgente.

Al día siguiente, entre risas e historias que se superponían unas con otras —algunos narraban detalles que otros discutían y que llevaban a acalorados debates—, logramos compilar cerca de diez relatos susceptibles de transformarse en cortometrajes. Decidimos elegir una historia breve, para tener un primer entrenamiento con la cámara, las luces y el sonido, para poner en práctica el desenvolvimiento colectivo que implica llevar adelante el rodaje de una ficción, y dejamos para después la historia de Tsunki Núa, relato más largo y complejo, que no sabíamos si llegaríamos a rodar en aquella primera ocasión.

Filmamos y editamos la historia de aparición de un *iwianch*. Hasta ese momento los adultos habían mantenido cierta distancia con el proyecto; nos observaban desde lejos y se ofendían si algún joven los filmaba en el momento de practicar el uso de cámara durante los talleres. Cuando proyectamos el cortometraje por primera vez, varios adultos se acercaron y comenzaron a abrir un debate sobre si el actor que personificaba al *iwianch* era muy joven y a algunos les resultaba intolerable que tuviera puesto pantalones deportivos; se dieron cuenta que si íbamos a narrar historias tan representativas para los shuar, los adultos debían estar implicados para orientar y asesorar a los jóvenes. El cine de ficción era una cuestión seria.

A partir de ahí, Patricio Taish, líder de su comunidad, se acercó al grupo y empezó a dar su opinión sobre distintos temas que estábamos trabajando. No nos queda-

ban muchas semanas para filmar, así que comenzamos a avanzar velozmente con la nueva historia: *Tsunki Aumatsamu*. Una de las jóvenes participantes narró una versión que fue volcada en el editor de textos de una computadora y rápidamente transformamos en escenas y planos; enseguida logramos acordar una agenda de rodaje. Los dos primeros voluntarios para actuar tomaron los roles protagónicos y nos lanzamos a filmar; sabíamos que no terminaríamos, pero al menos queríamos dejar un avance hecho, ya que en agosto volveríamos a seguir trabajando. Antes de irnos, Patricio y su esposa Rosa nos convocaron a su casa para que les leyéramos el guion sobre el cual estábamos trabajando. Al finalizar nuestra solemne lectura del guion, él se rió y nos dijo: “Así no es la historia, conozco una abuelita que me la contó de otra manera”. Decidimos volver a empezar de cero, reescribir la historia con nuevos referentes y comenzar un proceso profundo de investigación en el que Patricio sería el principal implicado.

Regresamos en agosto, pero esta vez Verence no pudo asistir a los talleres desde el comienzo y se sumó más tarde. La primera semana nos dedicamos al proceso de compilación de la historia, otra vez desde el principio, junto a Franco Passarelli, estudiante de posgrado en antropología visual. Patricio se había comprometido de tal manera con el cine, que no sólo fue el principal guionista, productor y asesor de vestuario y locaciones, sino que fue uno de los actores principales y la voz en *off*. Era un líder mediador que no solía implicarse en disputas internas, por lo que fue una figura fundamental para que el proyecto de cine shuar creciera. De esa estadía nos fuimos con un primer boceto (no finalizamos su montaje) y él continuó desarrollando nuevos guiones con gran entusiasmo y efervescencia. Su muerte sorpresiva, a comienzos de 2017, nos dejó una enorme tristeza e hizo que nos resultara muy difícil volver a armarnos y retomar los proyectos que él había alimentado y hecho progresar.

En lo personal, entre 2015 y 2017 me dediqué de forma intensiva a trabajar en producciones de cine indígena de la provincia del Chaco (Argentina), trabajo en el que se fundó mi tesis doctoral. Cámara-Shuar siguió militando por la defensa del territorio denunciando la violencia contra el pueblo shuar y, en 2018, volvimos a pensar con Verence las posibles formas de llevar adelante la realización de *La historia de Nunkui*, uno de los guiones que Patricio había comenzado a escribir y que ella, junto con Juan Taish y Dominga Antún, venían revisando y completando con la colaboración de diferentes ancianos. Finalmente logramos el financiamiento del ICCA para seguir adelante, pero la pandemia del coronavirus demoró y puso en suspenso nuestros planes.

El laboratorio Etsa-Nantu/Cámara-Shuar es un espacio de lucha, creación y resistencia que nos ha visto crecer a todos sus integrantes. Nos hemos fortalecido con el paso del tiempo y hemos comprendido que los procesos comunitarios tienen sus tiempos imposibles de forzar; asimismo, los propios shuar han ido descubriendo su propia forma de hacer cine. Hacer ficción, que al principio parecía tan a contrapelo de las luchas urgentes, devino otra forma de militancia, de transmitir las historias tradicionales a los jóvenes, de mostrar a la sociedad envolvente la riqueza y la complejidad de una cultura que sigue allí, transformándose y nutriéndose de nuevos elementos. También sirve para mostrar que el territorio, que a los ojos del Estado neoliberal es sólo un espacio de explotación y extracción de *commodities*, está habitado por todo tipo de seres —humanos y no humanos— e historias vivas.

post(s)

DEL MÉDIUM ESPIRITISTA AL MEDIUM ARTISTA

EL CULTO A MARÍA LIONZA COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA

Dixon Calvetti

Dixon Calvetti. Docente de la Facultad de Humanidades y Artes Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado, Barquisimeto-Venezuela. Correo electrónico: ddcalvetti@gmail.com

- Licenciado en Artes Plásticas por el Instituto de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón (2007)

Resumen

Este artículo aborda al culto de María Lionza en Venezuela, partiendo de la concepción del «médium espiritista» al «médium artista», como vehículos de transmisión y comunicación que se desplazan «entre dos mundos espirituales» desde el arte y la religión. Este ensayo propone la «mediación» ritual en la práctica artística en medios como el videoperformance y la videoinstalación, mecanismos críticos que interpelan la mirada del espectador, creando así cruces, diálogos y tensiones desde mi condición de oficiante devoto. Analizaré tres obras que conforman una memoria que evidencia procesos y experiencias de vida vinculadas al culto como cuerpo ancestral, histórico y artístico.

Palabras clave

María Lionza, médium, espiritualidad, cuerpo, práctica artística

Abstract

This article addresses the cult of María Lionza in Venezuela, using the conception of the "spiritist medium" to the "artist medium", both understood as transmission and communication vehicles that move "between two spiritual worlds" from art and religion. This essay proposes ritual "mediation" in artistic practice in media such as video performance and video installation, that are critical mechanisms that challenge the viewer's gaze, thus creating crossroads, dialogues and tensions from my condition of devout officiant. I will analyze three works that build a memory that shows processes and life experiences linked to worship as an ancestral, historical and artistic body.

Keywords

María Lionza, medium, spirituality, body, artistic practice

Fecha de envío: 20/06/2020

Fecha de aceptación: 30/08/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.1842](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.1842)

Cómo citar: Calvetti, D. (2020). Del médium espiritista al médium artista. El culto a María Lionza como práctica artística. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 312-327). Quito: USFQ PRESS.



Este escrito expone una visión del culto a María Lionza desde mi condición de oficiante- devoto, postura que revela dos mundos espirituales, desde el arte y la religión. En estos mundos existen veneraciones, rituales, performances y objetos que adquieren un estatus de consagración y presencia viva. En este sentido, no hay presencia sin ausencia, tampoco hay creación sin transcendencia, por lo tanto, busco crear mediaciones proponiendo una mirada crítica que me permite tener una visión cercana como participante en los rituales del culto a María Lionza en Venezuela, y generar vinculaciones, diálogos y tensiones con la práctica artística y sus instituciones.

La idea del médium se propone desde varias instancias: a) mi origen geográfico (estado Yaracuy, Venezuela); lugar y espacio donde se origina el mito, rito y culto, visto en los diferentes imaginarios sociales, en sus distintas formas y representaciones. b) La participación de familiares y amigos que forman parte de mi vida y participan en mis procesos artísticos como médiums y sacerdotisas desde el culto. c) Mi práctica artística desde las «», las cuales han generado un cuerpo de trabajo que se origina en memorias y archivos de mi autoetnografía y vivencias del pasado. d) Los espacios expositivos (museos y galerías) se perciben aquí como «cuerpos médiums» que contienen los «espíritus» de las obras de arte como valor de transcendencia.

Un médium artista resulta, entonces, una especie de doble conector, puesto que el arte y la religión ya son, en sí, estrategias de mediación. Mi objetivo en esta investigación es revelar esos cruces simbólicos. En este contexto, me interesa pensar mi práctica artística desde el culto y no el culto desde el arte, desde una mirada del etnógrafo-artista como sujeto y objeto de estudio. En este caso, tomo como base la idea de Pierre Bourdieu en el artículo «La objetivación participante» (2001), que aporta una comprensión del propio universo analizado que se construye con el grupo social donde me inserto. Cuando se intenta dar una definición acerca del culto a María Lionza, es de vital importancia tener en cuenta las investigaciones llevadas a cabo por Gilberto Antolínez (1995), por sus invalorable aportes a los estudios sobre la identidad cultural en Venezuela y América Latina. Las video-oraciones son expresadas como proceso de mediación e intercambio simbólico a través de la performance ritual, de acuerdo con Diana Taylor (2001), sobre una definición de performance como estudio y análisis, que determina la transmisión de una memoria en términos de archivo del cuerpo.

Se abordarán tres obras específicas, que evidencian procesos de mi práctica artística: *Show o-culto* (2004), video que manifiesta una performance ritual para llamar a una persona por medio de los humos del tabaco. El *Dominium* (2008), una propuesta de videoinstalación que se conforma en la «autovelación», desde el doble cuerpo del

médium como «videoperformance»; por lo tanto, se considera la mirada a la cámara como postura de interpelación sujeta al medio videográfico. La *Oración del arte español* (2011) se plantea desde el cuerpo del artista que media en una liturgia que invoca a diversos artistas del arte español por medio de la Oración del tabaco.

El culto a María Lionza. Hacia un contexto histórico

Es importante señalar que los años cuarenta y cincuenta fueron décadas de florecimiento en el campo artístico en general, donde muchos artistas de distintas disciplinas crearon significativas representaciones en relación con la imagen de María Lionza.¹ Esto contribuyó a que se expandiera rápidamente un imaginario rico en múltiples iconografías del mito. Al mismo tiempo, profundizó las relaciones entre la religiosidad mítica de María Lionza y el arte nacional como unidad, mediante la circulación de las imágenes artísticas como imágenes de culto, que en algunos casos son veneradas por los creyentes en distintos espacios. Esta monarquía histórica de María Lionza está sujeta a instancias de múltiples cuerpos: político, psíquico, religioso y social, de acuerdo con las distintas jerarquías que representa su imagen en el territorio nacional, definidas a través de las llamadas cortes de María Lionza.

Las «cortes espirituales»² se definen como una estructura social de escalas jerárquicas, resultado de complejas comunidades de espíritus que confluyen como familias espirituales, en un estrecho sincretismo fruto de distintas razas entrelazadas. Integran una gran cantidad de héroes y personajes ejemplares que transmiten de generación en generación nuestra historia nacional en cada uno de los rituales que practican los médiums en el culto.

El médium (espiritista)

En el culto a María Lionza, la práctica espiritista se canaliza a través de rituales de posesión, en los que se crea un puente o vehículo entre los vivos y los muertos. Este diálogo o intercambio entre el aquí y el allá, en principio, se percibe en las

1 Gilberto Antolínez desarrollo una abundante literatura sobre Yaracuy, región donde se origina la mayor diversidad cultural en cuanto a referencias míticas sobre el tema, especialmente en el libro *Los Ciclos de los Dioses* (1995). Ha dedicado varios estudios al ciclo mítico de María Lionza en las regiones del centro occidente de Venezuela (Lara, Falcón y Yaracuy).

2 Según el antropólogo Emanuele Amodio (2009, pp. 157-158), los espíritus que viven en el mundo espiritual de María Lionza se organizan en cortes, según su origen, su profesión o sus características, en un esquema piramidal, en cuya cúspide se encuentra la misma María Lionza, junto al Cacique Guaicaipuro y al Negro Felipe, conformando así «las tres potencias».

sesiones espiritistas,³ que se proyectan desde una conexión espiritual en un altar marialioncero, que puede estar dispuesto en una variedad de lugares, sitios y espacios, como en las casas de los creyentes, en capillas de carretera o espacios naturales. Acerca de los intermediarios, Barreto (1989, p. 16) lo siguiente:

En el culto a María Lionza, los intermediarios son los sacerdotes o sacerdotisas que se diferencian en «Médiums» y «Bancos». El primero es la «materia», la persona que tiene condiciones para ser poseída por el espíritu y caer en los estados de trance y el «banco», es quien guía a la «materia» durante la posesión.

Dentro del ritual de posesión, el médium y el banco establecen roles distintos, pero con cierta dependencia, por ejemplo, el banco asiste al médium durante el trance de posesión y es el responsable de velar por el buen desarrollo de la sesión espiritista. Este proceso se acompaña con varios elementos que se utilizan en el ritual, como tabaco, oraciones, esencias, velas, flores, toque de tambores, cantos litúrgicos, aguardiente, entre otros. El banco es un intermediario que ayuda al médium desde que el espíritu se apodera de la materia hasta que deja el cuerpo. Es importante aclarar que el banco también puede ser médium o, en algunos casos, antes de ser banco primero fue médium. ¿Cómo se define a un buen médium espiritista?

El médium espiritista sólo es un buen médium si realmente «no está allí» cuando el espíritu ocupa su cuerpo. De la misma forma, cuando hablamos por teléfono con alguien, la mediación sólo es lograda si tenemos la certeza de estar hablando con ese alguien (y no con el teléfono) (Canals, R., comunicación personal, 25 de mayo de 2020).

En esa ambigüedad de «no estar allí», en una ausencia que se hace presente a través del médium, se piensa en la presencia de un cuerpo que lo contiene como ser humano desde todos sus sentidos y percepciones. Justamente se crea esa «certeza» de imagen y muerte como práctica ancestral vinculada al cuerpo y a la imagen, intercambio simbólico de una imagen por otra. Según Belting, (2007, p. 38),

el difunto intercambiaba su cuerpo perdido por una imagen, por medio de la cual permanecía entre los vivos. Únicamente en imagen era posible que este intercambio tuviera lugar. Su medio representaba el cuerpo de los muertos del

3 En el culto a María Lionza las sesiones espiritistas pueden tener varias finalidades, dependiendo de sus cometidos: por motivos de sanación, celebración de fechas festivas, para pedir permiso a un espíritu en particular, para hacer una ofrenda o para desarrollar a los médiums que están empezando en el camino espiritual.

mismo modo en que había existido entre los cuerpos de los vivos, quienes realizaban el intercambio simbólico entre muerte e imagen.

El muerto se manifiesta en el médium, imagen ausente con su propia voz. Este lenguaje se traduce en gestos y acciones propias de la corporalidad que lo asume o contiene; es una imagen de intercambio simbólico, que tiene sentido desde el ser humano como dispositivo vehicular que trasmite un consejo, mensaje o algún permiso, donde el tiempo histórico de los antepasados se hace “presente” en imagen y muerte.

Como devoto del culto, hablaré de un ritual llamado «velación», donde la persona se acuesta en el piso, dentro de un dibujo (oráculo o capilla magnética). En este ritual, la presencia y la ausencia se perciben desde la imagen y el cuerpo. Dependiendo del caso, la velación puede hacerse con o sin la “presencia” física del paciente; por ejemplo, en la velación a distancia suele utilizarse alguna prenda o pertenencia de la persona ausente, sustituyendo el cuerpo como imagen. Incorporaré esta práctica ritual en mis experiencias artísticas, como «autovelación», que abordaré más adelante para hablar desde el médium artista (autorretrato), que tiene la finalidad de establecer ese vis a vis entre dos mundos espirituales posibles (Figura 1).



Figura 1. Dixon Calvetti, 2006 [velación del artista]. Monumento Natural Cerro María Lionza, montaña de Sorte, Yaracuy-Venezuela.

El médium artista: la práctica de un «oficiante-devoto»

En el contexto artístico, se comprende la figura del médium artista desde lo material, no hay creación sin trascendencia. Con esto me refiero a que el arte, como sistema de creencia, tiene sus rituales, veneraciones y objetos de culto; por ejemplo, la muerte del artista y su legado en la historia del arte, que se transmite de generación en generación.

En mi condición de oficiante-devoto, propongo cruces o ejercicios artísticos que replantean estos valores del arte y su trascendencia. Para esto, me valgo de las video-oraciones del arte, e incorporo varios médiums del culto a María Lionza como participantes directos o indirectos en los videoperformances y videoinstalaciones. Este escenario de mediaciones creativas entre los distintos oficiantes y rituales en los que participo propone una doble conciencia de mundos posibles entre distintos agentes y actores, como el museo, la galería, curadores, sacerdotisas, permisos, negociaciones entre dos mundos espirituales, entre otros. Es así como sugiero en algunos trabajos el término de «autovelación», concepto que no existe propiamente en el culto, sino como autoetnografía, como ejercicio de la práctica artística que hace posible diálogos entre arte y religión.

¿Acaso la institución artística es un cuerpo médium que recibe los espíritus de las obras de arte? Este borde o frontera promueve diálogos de doble conciencia histórica relacionados con mi autoetnografía, una «objetivación participativa» de la que habla Bourdieu, cuyas relaciones con el «objeto de estudio» se presentan desde un conocimiento y experiencia familiar. Al respecto, Bourdieu comenta:

El etnólogo que no se conoce, que no tiene un conocimiento justo de su experiencia primera del mundo, pone lo primitivo a distancia, porque no reconoce en sí mismo lo primitivo, el pensamiento pre-lógico. Teniendo de su propia práctica una visión escolástica, es decir, intelectualista, no puede reconocer la lógica universal de la práctica en los modos de pensamiento y de acción (por ejemplo mágicos) que él describe como pre-lógicos o primitivos. (2001, pp.93-94)

La objetivación del sujeto de la objetivación va más allá de un observador participante. Lo que plantea es la construcción del propio mundo o universo del investigador, sujeto y objeto que se interpela a través de su autobiografía o su pasado. Cuando participo de esa doble frontera espiritual, propongo un cambio en las reglas del juego, desde una conciencia cruzada, que implica lo religioso, lingüístico, étnico, corporal y artístico.

Estos encuentros y reflexiones expanden estos vínculos y crean experiencias que van más allá del arte,⁴ al cual comprendo desde una extensión o dispositivo vehicular a través del médium como intercambio. Abordo conceptos como la Oración del tabaco (performance ritual), la mirada a cámara como interpelación crítica, el cuerpo del artista (autovelación), la presencia y la ausencia,⁵ y rescribo video-oraciones que evocan nombres de artistas y situaciones sobre la historia del arte, mediante el videoarte, la videoinstalación y el videoperformance.

Show o-culto (2004)

Esta obra de video⁶ incorpora dos médiums mujeres que accionan una performance ritual⁷ en un altar de María Lionza, como práctica de la Oración del tabaco. Este gesto de lo oculto se sugiere directamente cuando las oficiantes interpelan al espectador; al mismo tiempo, un ojo anónimo aparece y mira el ritual con asombro mientras acontece. El video muestra lo que debe permanecer «o-culto». «Hay en estas prácticas un trabajo con la mirada, con la idea del contacto conociendo, a la vez, esa ausencia fundamental del espectador; más que presentado, más que señalado, este es un lugar fantaseado, una instancia hecha fantasma» (Rodríguez, 2011, p. 108). El principio etimológico del término video («yo veo») devela la acción de show «o-culto» en modo ralenti,⁸ casi hipnótico, cuyos gestos corpóreos se interpretan como experiencia de una doble mirada como juego especular (Figura 2).

En el caso de mi práctica artística, se ofrecen las video-oraciones a los artistas, críticos y curadores a través de performances rituales para la cámara; esta invocación crea una memoria de archivo cultural e histórico.

4 Para realizar algunas piezas o hacer alguna exposición, pido un permiso especial a la persona encargada de bajar el espíritu (médium), que, en mi caso, se involucra directa o indirectamente como mediador o intermediario en el proceso artístico. Pregunto, en una sesión espiritista a través de la lectura del tabaco, si se puede o no exponer estas imágenes en el museo o galería.

5 La presencia-ausencia, se plantea en una videoinstalación titulada *Dominium* (2008), donde coloco mi ropa en el piso de la galería universitaria como objeto ritual desde la «autovelación», haciendo énfasis en el concepto de imagen-muerte, practicado en el culto a María Lionza.

6 Calvetti, D. (14 de junio de 2020). *Show o-culto* [Archivo de video]. <https://vimeo.com/429042096>

7 La performance explora el uso y significado de gestos, movimientos y lenguaje corporal para darle sentido al mundo" (Taylor, 2016, p.24).

8 Este recurso técnico se utiliza como estrategia práctica que espacializa el tiempo del video como acción ritual con cámara fija, cuya intención es generar en el espectador una contemplación o viaje hipnótico de la imagen en movimiento.



Figura 2. *Show o-culto* [fotograma de video], D. Calvetti (2004). Exhibido en la muestra Caracas Video Pack. videoarte Actual. Venezuela / Francia y México. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Venezuela-Distrito Capital, 2005.

Dominium (2008)

Dominium se define como una videoinstalación que se origina en la Oración del tabaco como magia sexual popular, ritual femenino donde se invoca a espíritus del culto a María Lionza a través de sus cortes (Figura 3). En este caso, las oficiantes o médiums ofrecen favores a los espíritus con el fin de atraer al marido, amante o algún ser querido de nuevo al hogar. A través del medio videográfico, recorro a la memoria archivística,⁹ evocando una imagen captada desde el altar de mi casa, en la que dos mujeres médiums cercanas a mi vida ofrecen una sesión espiritista para la filmación.

9 El dispositivo es comprendido como medio que traslada el lugar de enunciación ritual de un espacio a otro (dos mundos espirituales), es médium en el sentido de soporte, pantalla, cámara y archivo. Transmite y comunica desde el cuerpo, por lo tanto, la memoria archivística es vehículo que proyecta una imagen que actúa como repertorio (en vivo) y (filmada).

Las médiums espiritistas interpelan al espectador desde una mirada directa a cámara, y sustituyen el vacío del espectador como juego especular entre ausencia y presencia, como algunos artistas de la historia del videoarte lo han hecho en ciertos videoperformances. Artistas de la década de los setenta, como Vito Acconci, Bill Viola y Davis Douglas, entre otros, utilizaron esta estrategia de la mirada a cámara para cuestionar los propios mecanismos del dispositivo videográfico como medio de experimentación y montaje.

La obra de arte como cuerpo espiritual no existe por sí misma, es visibilizada a través del cuerpo del museo que la hace posible como médium. Cabe destacar cierta analogía con un muerto que se incorpora en un médium espiritista, cuya imagen ausente es «visibilizada» a través de este. Las video-oraciones plantean interrogantes: ¿se podría pensar que la obra tiene «cuerpo» y espíritu? ¿Estas oraciones son proyectadas para pagar por los favores concedidos del arte?



Figura 3. Dominium [registro de videoinstalación], D. Calvetti (2008). Exhibido en la Galería Universitaria, Universidad Central de Venezuela, Caracas-Distrito Capital.

¿Por qué no está mi cuerpo expuesto en el piso como lo estuvo en la velación de la Figura 1 en la montaña de Sorte? Dentro de los tipos de velaciones que se realizan, se practica la «velación a distancia», ritual que se propone cuando la persona por alguna razón no puede estar en cuerpo presente; en este caso, se puede sustituir a través de alguna pertenencia, como una fotografía, un carné de identificación, ropa, la cédula, o cualquier otro objeto que la pueda identificar. El cuerpo del artista está «presente» como signo de «ausencia». Estar presente pero ausente en el espacio del arte propone un juego sobre el valor de la trascendencia del artista, que, a través del «autorretrato» y la autoetnografía, define su práctica artística desde la autovelación.¹⁰

Video-oración del arte español

La Oración del tabaco me permite generar un diálogo entre mi cuerpo, el «cuerpo» de las cortes espirituales del culto y la médium María Bravo (sacerdotisa), como mediadora de la performance ritual. Luego de varias sesiones previas, elijo su altar, espacio sagrado de enunciación, para producir la video oración.¹¹ Mi intención es proponer mi cuerpo ritualizado, en un altar real, con el permiso y bendiciones hechas por una médium del culto, cuya figura de autoridad participa en la mediación entre dos mundos espirituales.

Mientras me filmo, fumando tabaco doy la espalda a la cámara o espectador, mientras invoco por medio de la oración los diferentes nombres de artistas españoles, en su mayoría fallecidos. En el caso de algunas acciones de videoperformance en la década de los setenta, generalmente se muestra lo contrario, la mirada del artista se dirige directamente a la cámara. Mi mirada a la cámara es a través de una proyección del altar que «solo yo» puedo ver, entendido desde el origen etimológico de la palabra video: yo veo. Con esta acción, busco interpelar al espectador y al propio medio artístico. Se reactualiza como memoria histórica en la invocación de los artistas por medio de la oración, donde presento mi cuerpo en diálogo con cuerpos espirituales «ausentes», cuyo contacto es posible desde una estrategia de mediación entre el médium espiritista y artista. De esta manera, los artistas españoles se convierten en escritura, memoria histórica y «corte artística» (Figura 4).

10 La «autovelación» solo existe desde el «autorretrato» o autobiografía de vida. También es percibida como una «mediación espiritual» entre dos prácticas de dos mundos: «oficiante-devoto». Esta condición desde la frontera está sujeta a encuentros, contradicciones y tensiones con los agentes del campo artístico como producción de sentido.

11 Calvetti, D. (30 de octubre de 2012). Oración del Arte Español [Archivo de video]. vimeo.com/52475849



Figura 4. *Oración del arte español* [fotograma de video], D. Calvetti (2011). Exhibido en la galería La Mutante. Valencia-España. (2012). Exposición individual: Multifocal y aglutinante.

Conclusión

Se puede decir que el propósito de esta investigación es el resultado de una búsqueda espiritual entre dos mundos: el cuerpo que se manifiesta bajo la mirada videográfica y archivística en imágenes de la memoria. En este sentido, una de las motivaciones centrales que guiaron estas líneas sobre el culto a María Lionza es hablar más allá de una experiencia personal como oficiante- devoto. Quizás desde allí parte la idea del médium artista, que en algunos momentos toma distancia crítica para pensar desde una doble conciencia, como señala Bourdieu (2003, p.100):

Yo creo profundamente que el investigador puede y debe movilizar su experiencia, es decir, ese pasado en todos sus actos de investigación. Pero él no está en

el derecho de hacerlo más que a condición de someter todas esas vueltas del pasado a un riguroso examen crítico.

Existen muchos tipos de médiums, entre ellos los museos y galerías, asumidos como agentes de circulación del gusto, cuerpos institucionales que incorporan los «espíritus» de las obras de arte. Estos médiums, así como las cortes espirituales de María Lionza, contienen los distintos tiempos históricos en la memoria colectiva en sus colecciones, que conviven como «familias espirituales» en sus distintas formas de filiaciones y complicidades. Al respecto Débray comenta:

«El médium no debe confundirse con aquello que se designa como media (el museo es el médium titulado de la “obra de arte”). A sirve de médium a B cuando B tiene lugar por A. y proyecta sus efectos por su mediación» (Débray, 2001, p. 168).

Encuentro en autores como Belting (2007) y Débray (2001) una confluencia que logra complejizar la idea del médium como potencia histórica que se transmite de generación en generación desde el cuerpo humano. Este propósito se manifiesta en las , claves en el desarrollo de esta investigación. Se parte de una base ancestral-histórica, sustentada en las investigaciones de Gilberto Antolínez, cuya reescritura se enmarca en los cruces étnicos, religiosos e históricos de Venezuela, de fuertes influencias sincréticas.

En este caso, he podido comprender mejor mi práctica artística desde la complicidad y el diálogo con los médiums y sacerdotisas que participan como actores sociales en los procesos artísticos. ¿Qué encontré mientras desarrollaba esta investigación? Mientras escribía estas líneas, pensaba en la Oración del tabaco. Esta performance ritual evidencia una concepción de cuerpo que se encuentra entre una doble ausencia: la del espíritu, invocado para que realice el favor, y la ausencia de la persona o ser querido, cuya vuelta a casa se necesita. También pienso en la ausencia del artista y su trascendencia después de la muerte, las cuales entiendo como sistema de creencias vinculadas al valor de la firma y rituales de consagración.

La búsqueda del médium artista no acaba con estas líneas, los nuevos enfoques y caminos siempre están abiertos, así como se abre prístina la ceniza del tabaco cuando hay buenos augurios, cuyo futuro espero no sea muy lejano. Los distintos diálogos con familiares y amigos cercanos al culto me dieron la oportunidad

de seguir avanzando en estos propósitos y caminos, que luego fueron adquiriendo forma en varios cuerpos, vistos como imágenes invisibles o «ausentes». Esa «imagen ausente» de la muerte como experiencia de un médium artista no solo hace presente un autorretrato personal, sino la posibilidad de ritualizar los espacios del arte entre un constante ir y venir de mediaciones creativas que dejan preguntas abiertas. **post(s)**

Referencias

Amodio, E.

(2009). Las cortes históricas en el culto a María Lionza en Venezuela: Construcción del pasado mitologías de los héroes. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales* 15(3), 157-168 [en línea]. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17721700009>

Antolínez, G.

(1995). *El ciclo de los dioses. Folklore y mitología de centro-occidente de Venezuela*. La Oruga Luminosa.

Barreto, D.

(1989). Perspectiva histórica del mito y culto a Mario Lionza. *Boletín americanista* 39, 9- 26 [en línea]. <https://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/98550>

Belting, H.

(2007). *Antropología de la Imagen*. Katz Editores [en línea]. https://www.academia.edu/11713771/Antropolog%C3%ADa_De_La_Imagen_-_Hans_Belting

Bourdieu, P.

(1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama S.A.

Bourdieu, P.

(2003). La objetivación participante. Discurso pronunciado el 6 de diciembre de 2000 durante la entrega de la Huxley Memorial Medal for 2000, en el Royal Anthropological Institute de Londres. <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/pierre-bourdieu-la-objetivacic3b3n-participante.pdf> [fecha de Consulta 7 de septiembre de 2020].

Débray, R.

(2001). *Introducción a la mediología*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. [en línea]. https://monoskop.org/images/c/c4/Debray_Regis_Introduccion_a_la_mediologia.pdf

Rodríguez Mattalía, L.

(2011). *Videografía y arte: indagaciones sobre la imagen en movimiento. Análisis de Prácticas Videográficas que investigan sobre la imagen.* Publicacions de la Universit Jaume I.

Taylor, D.

(2016). *El Archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas.* Ediciones Universidad Alberto Hurtado. <http://norteatro.com/wp/wp-content/uploads/2017/08/Taylor-Escenarios-descubrimiento.pdf>

DIBUJAR BORRANDO, LIMPIAR DIBUJANDO

José Luis Macas

José Luis Macas, artista visual, performer y gestor cultural. Es docente en la Carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Correo electrónico:

joseluismacasparedes@gmail.com

- Magíster en Arte en el espacio público y multimedia de la Academia Real de Bellas Artes de Bruselas.

Resumen

La serie Borradores es un conjunto de acciones-intervenciones en las que se utiliza el borrador como herramienta de dibujo aplicada sobre muros manchados de esmog. Propone activar comentarios críticos con respecto a problemáticas como la crisis ambiental, la descolonización en la actual configuración de imaginarios urbanos, y la libertad de expresión.

Estas acciones-intervenciones son registradas por medio de la fotografía y video, donde se reflexiona sobre la práctica del dibujo como lenguaje y su relación con la arquitectura y el urbanismo como soporte a través de la exploración de diversas formas visuales —como la lengua de señas, la poesía visual y la gráfica popular— recurriendo al gesto espontáneo y efímero del graffiti.

Palabras claves

Smog, intervenciones-acciones artísticas, arte callejero, crisis medioambiental, borradores

Abstract

The eraser series is a set of actions-interventions in which the eraser is used as the drawing tool applied to smog-stained walls. It proposes to activate critical comments regarding problems such as the environmental crisis, decolonization in the current configuration of urban imaginaries, and freedom of expression.

These action-interventions are registered through photography and video, where the practice of drawing as a language and its relationship with architecture and urbanism as a support are reflected upon, exploring diverse visual forms - such as sign language, visual poetry and popular graphics - resorting to the spontaneous and ephemeral gesture of graffiti.

Keywords

Smog, Interventions-artistic actions, street art, Environmental crisis,

Fecha de envío: 28/07/2020

Fecha de aceptación: 20/08/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.1908](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.1908)

Cómo citar: Macas, J.L. (2020). Dibujar borrando, limpiar dibujando. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 328-344). Quito: USFQ PRESS.



Un espacio no puede borrar a otro
Pero puede arrinconarlo
Los espacios también ocupan un lugar,
En otra dimensión que es más que espacio.

Roberto Juarroz

Condición de “manchado”,
dialéctica sin síntesis entre entidades antagónicas: El polo *ch'ixi*.

Silvia Rivera Cusicanqui

De borramientos

La serie *Borradores* es un trabajo en proceso, en el que al limpiar-dibujar y comunicar-expresar busco generar vínculos desde la ocupación del espacio público y el conocimiento que se puede producir desde el arte. Al recorrer los centros históricos de algunas ciudades de la región andina, he podido constatar cómo el discurso estatal de lo patrimonial establece sus prácticas desde una mirada colonialista, en una perenne búsqueda de blanqueamiento de sus fachadas. Este intento de conservación se ve limitado frente al exceso de emisiones de CO₂ generado por el caos vehicular. El resultado es un sinnúmero de paredes que, infructuosamente, se intentan mantener blancas, y en las que el esmog, paradójicamente, nos recuerda con insistencia el anhelo y la dificultad para llegar a ser o permanecer blancos y puros.

En su texto *Imágenes de la blanquitud*, Bolívar Echeverría apunta que “reconoce un racismo constitutivo de la modernidad capitalista, un racismo que exige la presencia de una blanquitud de orden ético o civilizatorio como condición de la humanidad moderna” (2007, p. 2), que niega e imposibilita la coexistencia y “negociación de las diferencias” (sobre todo epistémicas) en un mismo entramado de lo público. A propósito de este tema, Gustavo Buntix, en una entrevista con Silvia Rivera Cusicanqui, publicada en *Principio Potosí Reverso*, comenta: “Es un hecho constitutivo de nuestras sociedades, que no llegan a ser todavía comunidades, pero donde la coexistencia con lo otro y con el otro nos hace negociadores continuos de diferencias” (2018, p. 19).

Es enero de 2014 y camino por calle Montúfar, en el Centro Histórico de Quito. La modernidad que habito huele a esmog. La miro en una contradictoria veladura sobre las fachadas de casas y edificios que se levantan a 2 800 metros sobre el nivel del mar. Son fachadas en diferentes tonos de grises que reflejan un habitar manchado, un transitar manchado, que, en su gran mayoría, observa y circula pasivamente dentro del consumismo exacerbado y la obediencia ciega. Sigo caminando y un anuncio me recuerda el debate que ha ocasionado la posible extracción petrolera en el Parque Nacional Yasuní por parte del gobierno de turno. El proyecto afectará al ecosistema de la zona de manera drástica, además violentará derechos colectivos de los pueblos autóctonos y otros habitantes en estos territorios. El colectivo ciudadano *Yasunidos* organiza una recolección masiva de firmas en respaldo a una consulta popular para evitar la destrucción de uno de los lugares más biodiversos del planeta, ubicado la selva oriental ecuatoriana.

Es la esquina de la calle Manabí y Montúfar, me detengo en el semáforo y observo la veladura de esmog sobre la fachada de la casa esquinera, se me ocurre hacer

una línea con el dedo limpiando parte de la película de hollín impregnada sobre la pared; esa línea ha dejado una huella en el muro y ha manchado mis dedos. Asumo enunciarme desde la mancha y el limpiar-borrar para, por un lado, abrir las posibilidades del dibujo al uso del borrador como herramienta de trazo, es decir, borrar-limpiar-dibujar en un solo gesto y enmarcarlo como una acción artística; y por otro, para cuestionar otros tipos de manchas: aquellas que ocupan el sentido común en una sociedad y le impiden ver hacia donde nos conduce un modelo civilizatorio purista y rígido basado en el abuso del medioambiente, negación de las diferencias y la opresión.

La primera de las intervenciones de la serie (Figura 1) se desarrolla en esa misma esquina durante el *Encuentro de Performance y Espacio Público Quito-Québec*, organizado por el colectivo artístico cultural La Karakola, en enero de 2014. Durante aproximadamente cuatro horas dibujo con el borrador la palabra *Yasuni* —cuyo significado en lengua waorani es “lugar sagrado”— mediante la lengua de señas ecuatoriana, como signo y respuesta frente al mutismo del Estado y afrenta simbólica a esta agresión contra los derechos colectivos de los pueblos autóctonos y del medioambiente. Meses después, “el gobierno en curso, de manera sospechosa y poco clara, hizo desaparecer varias firmas con la ayuda de las fuerzas militares, hasta bloquear la posibilidad de una consulta legítima y, finalmente, echar a andar la explotación en ese santuario natural” (GK, 2018).



Figura 1. Serie *Borradores: Yasuni*, 2014. Intervención en el Centro Histórico de Quito. *Encuentro de Performance y Espacio Público Quito-Québec*, organizado por el colectivo artístico cultural La Karakola, 2014. Fotografías: José Luis Macas y Juan Montelpare.

A partir de estos antecedentes, busco problematizar ese estado de blanqueamiento en las urbes andinas dentro de las actuales esferas de lo público y lo patrimonial, a través de acciones desde el borrar-limpiar-comunicar. En este sentido, la serie *Borradores* se asume como parte de una realidad compleja y contaminada que, con este accionar, recurre al gesto del grafiti y arte callejero para intervenir paredes manchadas de smog y, con ello, poner en evidencia la crisis del modelo capitalista extractivista; el ocupar este tipo de muros los convierte en espacios críticos generadores de sentidos.

La segunda intervención (Figura 2) se desarrolló en Ambato meses después, en el marco del VI Encuentro de arte público *Graff*, organizado por el colectivo Central Dogma, bajo la curaduría de Paulina León, en noviembre del 2014. Las borradas se realizaron a lo largo de la calle 13 de Abril. En esta intervención se utilizaron palabras y verbos en lengua de señas ecuatoriana como: limpiar, caminar, recorrer, sentir, borrar, etc. Con ello, busqué elaborar una pedagogía visual que expusiera la relación texto-imagen-acción, y provocar un recorrido por parte de los espectadores.



Figura 2. Serie *Borradores: Borradores Ch'ixis*, 2014. Intervención calle 13 de Abril, Ambato. Fotografías: José Luis Macas y Kike Jácome.

Titulé esta intervención *Borradores Ch'ixis*, haciendo alusión a la categoría “ch'ixi” planteada por Silvia Rivera Cusicanqui para entender el mestizaje colonial en la región andina. En palabras de la autora:

Lo ch'ixi surge como una metáfora que me comunica el escultor aymara Víctor Zapata hablando de animales como la serpiente o el lagarto, que vienen de abajo, pero también son de arriba, que son masculinos y también femeninas. Es decir, tienen una dualidad implícita en su constitución, y eso me parecía a mí una muy buena metáfora para explicar un mestizaje que reconoce la fuerza de su lado indígena y la potencia para poder equilibrarla con la fuerza de lo europeo. Entonces se propone a lo ch'ixi como una fuerza descolonizadora del mestizaje, lejos de la fusión o de la hibridez, se trata de convivir y habitar las contradicciones, no negar una parte ni la otra, ni buscar una síntesis, sino admitir la permanente lucha en nuestra subjetividad entre lo runa y lo europeo. (Rivera Cusicanqui, 2018, s/p)

Me identifico con este planteamiento, pues considero que la acción pone en manifiesto las contradicciones que encarna la acción misma y mi lugar de enunciación: borrar-limpiar-dibujar; quitar algo para hacer visible otra cosa, articulando una poética que active esa fuerza descolonizadora para replantear mi condición mestiza, junto con la necesidad de su recontextualización en función de la crisis ambiental y social, para que nos permita articular horizontes de futuro y sentido hacia una alteridad real, integrando las diferentes herencias y legados histórico-culturales que encarnamos en cada territorio, desde nuestras ancestralidades diversas hasta las diferentes configuraciones en el actual tejido social globalizado.

Me reflejo en las palabras de Silvia Rivera Cusicanqui como alguien que junta los fragmentos de su propia imagen frente a un espejo oscurecido por las limitaciones de la historia. Borrar para develar y despertar miradas, crear conexiones y acciones frente a problemáticas no solamente ambientales, sino socioculturales, de modo que las contradicciones sociohistóricas puedan ser comprendidas como complementariedades, es decir, “se pase de un antagonismo destructivo a un antagonismo creador; nutriendo la capacidad de una alteridad epistémica que nos permita alimentar creativamente nuestras herencias, saber distinguir las e integrarlas sin tener el alma dividida” (Rivera Cusicanqui 2012, s/p).

La tercera intervención, *Nuestra Señora de la Borradora* (Figuras 3 y 4), se desarrolló en el Encuentro de Performance Eco-Eco (Ecuador -Suiza), con curaduría de Harm Lux, en el 2015. Se trató de una acción realizada en el Centro Histórico de

Quito, a una cuadra de la Iglesia de San Roque, donde se encuentra una representación de la Virgen del Rosario, que también es conocida como “La Virgen Borradora”. ¿Por qué Virgen Borradora? Esta apelación obedece a una crónica colonial de 1612 —disponible en la parroquia de la actual iglesia— en la cual un joven indígena, a las vísperas de ser ejecutado, acusado de asesinato, pidió auxilio a la Virgen del Rosario, que se encontraba en la cárcel de la Real Audiencia de Quito —detrás del actual Palacio Presidencial. Al día siguiente de esta petición a la divinidad, los jueces se reunieron para leer el veredicto y, para sorpresa de las autoridades, tanto la sentencia, como las firmas, aparecieron borradas. Un día después, se convocó a una nueva reunión para la firma de la sentencia, pero el acta, otra vez, se encontraba borrada, en blanco... De esta manera, se adjudicó este hecho como un milagro de la Virgen del Rosario. El joven indígena juró lealtad a la imagen por el resto de su vida.



Figura 3. Iglesia de San Roque y cuadro de la Virgen de la Borradora. Fotografía: José Luis Macas.

En esta intervención se propuso aprovechar esa condición “borradora” de la Virgen y “hacerla aparecer” en una pared manchada, en la misma cuadra de la iglesia, en una esquina conocida como la “esquina de las almas”. Como parte de esta apropiación, también hubo la necesidad de inventar una oración que, con cierta ironía, desviara la carga simbólica de la Virgen católica hacia una entidad divina borradora del extractivismo petrolero, borradora de la obediencia ciega y de las huellas de la

tiranía colonial todavía presente en nuestras subjetividades, y algunas de las materialidades cotidianas de una ciudad marcada por una sociedad puritana e hipócrita.

La búsqueda apuntó a la realización de una versión chola de *La Virgen Borradora* que portará, simultáneamente, la iconografía andina y la cristiana mediante un lenguaje abigarrado, que no busca hibridarse, sino mostrar sus contradicciones, y encarnar una zona de encuentro y tensión en su “aparición” callejera. Hay otro elemento a resaltar en el contexto de esta intervención: en la calle Rocafuerte existen varios comercios donde se realizan limpiezas energéticas tradicionales andinas con plantas medicinales. De alguna manera, en el hecho de invocar estas fuerzas de la creencia y la fe popular, integrada con elementos arquetípicos del inconsciente colectivo, la serie *Borradores* también dialoga con el gesto de una limpia, al limpiar la pared borrando su polución como un intento de visibilización de los sentidos críticos que emergen de esa “limpia”.



Figura 4. Serie Borradores: *Nuestra señora de la Borradora*. Centro Histórico de Quito, 2015. Fotografías: José Luis Macas y Rodrigo Viera.

Algo importante dentro de las características y modos de relacionamiento producidos por esta intervención-acción son las especulaciones y notas periodísticas que surgieron, transformando a la obra en una especie de leyenda urbana de carácter anónimo, puesto que carecía de firma autoral. Así lo muestra un reportaje de Susana Freire García, en la *Revista Artes y Cultura* del diario *La Hora*, titulado “La borradora ‘reaparece’ en San Roque” (Figura 5), este texto da cuenta de la manera en que fue recibida la intervención por el público:

El imaginario nacido a partir del milagro de La Borradora pervive hasta nuestros días, y prueba de ello es el grafiti mencionado anteriormente, en cuyo texto encuentro una apropiación muy ‘sui géneris’ de la leyenda, ya que si bien no tiene precisamente una naturaleza religiosa, el autor o autores se valen de la imagen de la Virgen para hacer notar que su inconformidad y rebeldía, al carecer de una respuesta oficial o ciudadana, tal vez necesiten de una “intervención divina” para materializarse [...]. De ahí que si bien desconozco al autor o autores del grafiti, “me saco el sombrero” ante su ingenio, ya que tras la provocación está el deseo de que quienes lo lean despierten del letargo y empiecen a ser ciudadanos, ya que los que habitamos en la ciudad nos debemos a ella de palabra y de obra, más allá de nuestras posturas o diferencias. (Freire García 2015, p. 7)

Esta serie de intervenciones dan pie al recorrido y provocan la sorpresa del transeúnte; así toman un carácter netamente callejero que adquiere sentido donde estén presente los efectos de la polución urbana. La tercera intervención-acción se tituló *Torre uno – Qué entendemos por ecologismo*, (Figura 6), fue presentada en el Festival de Arte Acción de Cuenca (FAAC), curado por Fernando Baena, en el 2015. Esta vez las paredes intervenidas fueron las del Museo de las Madres Conceptas, y las del Centro Cultural Salón del Pueblo, ambos ubicados en el Centro Histórico de Cuenca.

Ecuador, domingo
23 de agosto de 2015

memoria

artes 7

La Borradora 'reaparece'

SUSANA FRERÉ GARCÍA • El privilegio de ser una praxista de Quito es que tengo la oportunidad de visitar rincones inusuales de la ciudad y a la vez observar o descubrir ciertos comportamientos o hechos, que se insertan en lo que suelo denominar "el otro Quito".

Este íntimo deseo de acercarme a la urbe, no solo que alimenta mi sentido de pertenencia hacia ella, sino que además me permite estudiarla a través de distintas ópticas que conjugan lo teórico y lo vivencial, sin dejar de lado la estética y la poesía.

Fue así que hace unos meses mientras caminaba por San Roque, mis ojos se detuvieron sobre un grafiti dibujado en la pared de una casa, ubicada en la esquina de las calles Imbabura y Rocafuerte. A primera vista pude percibir que se trataba de una genialidad, ya que combinaba la osadía, con el conocimiento de la historia de Quito.

Ego esto porque junto al texto se halla la imagen de Nuestra Señora La Borradora, cuya leyenda es necesario conocer para entender el trasfondo de este grafiti. Según datos históricos, durante la época colonial en la calle Anagosa (actual calle Benalcázar) estaba situada la cárcel, la cual tenía una pequeña capilla donde se veneraba la imagen de Nuestra Señora del Rosario, pintada al óleo sobre una pared de adobe. Los presos, en especial aquellos condenados a muerte, le encomendaban su alma y el perdón de sus pecados.

En este mismo sentido, un homicidio perpetrado el 3 de julio de 1612 ocurrió en primer plano a un indígena que fue acusado de ser el autor del delito y sentenciado a pena de muerte. El hombre se declaró inocente y, ante la impotencia de tener todo en contra, se encomendó a la Virgen del Rosario para que le salvase de la muerte.

Al día siguiente el indígena fue trasladado a la capilla, a fin de que las autoridades civiles leyesen la sentencia, mas cual fue su sorpresa al constatar que el texto y la firma de los jueces habían sido borrados. La diligencia se suscitó por tal motivo para repetirla al día siguiente. En esta nueva oportunidad sucedió lo mismo, ante lo cual las autoridades reconocieron que se trataba de una señal divina.

Una vez que se comprobó la inocencia del indígena, este quedó absuelto. En señal de agradecimiento, ante la intercesión de la Virgen del Rosario, el indígena permaneció en la cárcel a fin de consagrarse al cuidado y culto de la imagen religiosa. Cuenta la leyenda que el día que murió fue enterrado a los pies de la imagen.



LUGAR. En esta casa, situada en la esquina de las calles Imbabura y Rocafuerte, se encuentra el grafiti al lado de la imagen de Nuestra Señora La Borradora.

El traslado

Muchos años después, durante el Gobierno liberal de Eloy Alfaro, los fieles católicos pidieron que la pared en la que estaba el óleo de la Virgen no fuese demolida, sino trasladada a la iglesia de San Roque, lugar donde reposa actualmente, junto a un cuadro en el que se detalla el milagro convalidado al indígena.

Fue en esta parroquia donde la Virgen del Rosario adquirió la denominación de "Nuestra Señora La Borradora", nombre popular con el cual le identifican los fieles, quienes le siguen pidiendo favores de diversa índole.

El imaginario nacido a partir del milagro de La Borradora pervive hasta nuestros días, y prueba de ello es el grafiti mencionado anteriormente, en cuyo texto encuentro una apropiación muy "al género" de la leyenda, ya que si bien no tiene precisamente una naturaleza religiosa, el autor o autores se valen de la imagen de la Virgen para hacer notar que su inconformidad y rebeldía, al carecer de una respuesta oficial o ciudadana, tal vez necesitan de una "intervención divina" para materializarse. Sino basta leer el texto que a continuación reproduzco: "Nuestra Señora La Borradora que desapareces las huellas del esmog y del petróleo, proteges estas calles de tiranos,

Ubicación



borregos nerviosos y temblores, por hoy, mañana y toda la semana. Cuida desde tu casa en la luna, de esta ciudad curuchupa, mojieta, soñmbria y luminosa".

El texto no puede ser más sintomático: San Roque es uno de los barrios del centro de Quito que más ha sufrido y sigue sufriendo un imparable proceso de pauperización. Muchas de sus casas solo son fachadas que disimulan vejares y tugurios interios, y en otros casos las viviendas han sido "remodeladas" para fines tan similares que van desde improvisados garajes, pasando por bodegas comerciales o

centros de diversos cultos religiosos.

En la esquina donde se encuentra dibujado el grafiti, los índices de amonopropietarios de los buses que circulan por el sector son alarmantes, tanto que dan ganas de salir corriendo a otra parte. Siendo este un barrio con tanta historia, cuya impronta está ligada a la memoria colectiva de la ciudad, resulta irónico que se pierda entre la desidia de los habitantes (de ahí la comparación con los borregos), la tiranía de los que no respetan el espacio público, y los temblores propios de una dinámica en la que el sentido de pertenencia a la ciudad está ausente.

De ahí que si bien desconozco al autor o autores del grafiti, "me sacó el sombrero" ante su ingenio, ya que tras la provocación está el deseo de que quienes lo lean despierten del letargo y empiecen a ser ciudadanos, ya que los que habitamos en la ciudad nos debemos a ella de palabra y de obra, más allá de nuestras posturas o diferencias.

Claro que, tal como lo demuestra el texto del grafiti, siempre queda una puerta abierta para la esperanza y la ternura, ya que la ciudad lucha diariamente entre sus lares y sus sombras, tal como lo hacemos cada uno de nosotros.

susanafg22@yahoo.com

Figura 5. Nota en la Revista Artes y Cultura del diario La Hora, 23 de agosto del 2015.

En el hecho de dibujar borrando se instala una paradoja, pues no se trata únicamente de rayar o escribir sobre un muro, sino que limpiar el esmog impregnado es un acto que busca visibilizar, de manera poética, los problemas presentes en las políticas ambientales actuales. Esto genera con frecuencia una contradicción en la interpretación del grafiti, el arte callejero, y el uso del espacio público patrimonial. En ese sentido, la propuesta pone de manifiesto la porosidad de la ley en su interpretación, con respecto a la necesidad de ampliar las posibilidades de libre expresión de lxs artistas, desde posturas éticamente comprometidas, así como de las políticas culturales de gestión del espacio públi-

co para sacarlas de la rigidez de la idea de lo puro. Aquí encuentro gran afinidad con las palabras del artista Luis Camnitzer, quien plantea:

Vivo en una sociedad decidida por la impureza: si no la utilizo me muero. Si quisiera ser un artista puro tendría que ignorar la galería, el museo y las instituciones y no podría exponer, comunicarme, y entonces, ¿qué haría? Sería un puro, pero falto de ética. La cosa es ser impuro y ético al mismo tiempo. (2010, s/p).



Figura 6. Serie Borradores, *Torre uno- ¿Qué entendemos por ecologismo?*, 2015. Cuenca, Festival de Arte Acción. Fotografías Gabriela Parra y José Luis Macas.

La intervención tuvo dos momentos: el primero consistió en borrar la representación de una torre de extracción petrolera. Este dibujo fue hecho a manera de una caricatura en el muro del Museo de las Madres Conceptas. El segundo momento constó en escribir el poema *Entendemos por ecologismo*, del poeta chileno Nicanor Parra, en las afueras del Salón del Pueblo.

La cuarta intervención fue en el 2017. Tuve la oportunidad de viajar a Bogotá y al caminar por el centro en las aproximaciones a Plaza Bolívar era evidente que el tema del acuerdo de paz ocupaba el espacio público con anuncios al respecto. La intervención *P. A. Z* (*¿Podemos alcanzar el zueño?*) (Figura 7) abre la posibilidad del comentario social en el espacio público, con una pregunta que encontré pertinente en el contexto político y social de ese momento.



Figura 7. Serie Borradores: P.A.Z, 2017. Bogotá, Colombia. Fotografías: José Luis Macas

La intervención fue titulada a modo de acróstico. Las siglas *P.A.Z* buscan sostenerse en la definición de la palabra que designa una situación opuesta a la guerra, pero también pretenden expresar un deseo complejo, que yo imaginé en forma de una pregunta con un desliz ortográfico en el acto de soñar “¿Podemos alcanzar el zueño?” Con esto, me propuse buscar una estrategia simbólica para plantear las interrogantes que se mantienen latentes en Colombia, luego de las disputas entre el gobierno y la guerrilla. Por ello, recurrí a la lengua de señas colombiana y a su traducción textual.

Realicé la última intervención de la serie en el 2019, en contexto de la muestra *Stencils 2*, organizada por Gallerie Imaginaire y curada por Sébastien Délire. Para *Sembremos* (Figura 8) recurrí a la plantilla o estencil y al borrado sobre ella, con el objetivo de facilitar la reproducción de la iconografía que elegí del maíz para comunicar su sentido afiliado a la necesidad de proteger y practicar la diversidad agrícola. *Sembremos* propone ver en el maíz un arma para la auto-sustentación, la diversidad de especies y la conservación medioambiental, es decir, entender este fruto de la tierra como una bomba (granada) de semillas para la vida.



Figura 8. Serie Borradores, *Sembremos*. Quito, 2019. Fotografía: José Luis Macas, Sébastien Délire.

Al asumir la calle y su complejidad como lugar para la disputa simbólica cuestiono cómo los espacios institucionales del arte alejan a estos temas de la esfera de lo público, sin trabajar en su difusión y legitimación cultural. Me siento próximo a las palabras escritas por Edgardo A. Vigo en los años setentas:

Un arte en la calle no es sacar lo viejo a tomar el sol, sino una nueva actitud... Romper con los habitáculos, salir y ganar la calle, forman en todo —la nueva actitud de los agitadores del día y de la noche— que proponen realizar una *revulsión* que no sea únicamente formal y estética sino un cambio real de vida (Vigo 2013, s/p).

Podemos observar cómo esta voluntad de cambio real se renueva constantemente en varias instancias de la sociedad frente a la constante crisis y desequilibrio en la sociedad. Creo que es bajo estos impulsos —en los que se motiva y lleva a la acción el encuentro entre diferentes tradiciones, lenguajes y experiencias— donde se pueden generar relaciones más allá de las matrices hegemónicas y coloniales que observamos en el entendimiento y gestión de los espacios urbanos, para preguntarnos si el espacio público es realmente público.

En la serie *Borradores*, la relación artista-espectador pretende sobrepasar la de productor-consumidor para potenciar un nexo que asuma la complejidad de un escenario de constante negociación de las diferencias, en su sentido *ch'ixi*; donde hay un trabajo desde lo creativo de las contradicciones epistémicas, la posibilidad de coexistencia de las diferencias sin anularse entre sí y orientar prácticas desde el respeto y apoyo mutuo que superen la noción de mestizaje blanqueado, que ha sido el operar en el concepto de República desde el aparataje del Estado. En este sentido, rescato nuevamente esta categoría, que apunta a las problemáticas de las actuales formas dominantes:

El colonialismo no reproduce heterogeneidad informe y caleidoscópica de las diferencias: estructura jerarquías, crea instituciones de normalización-totalización e incuba formas de pedagogía que se implantan en los cuerpos y en el sentido común cotidiano con fuerza represiva, estas formas internalizadas de lo colonial nos explican por qué el mestizaje —en Bolivia o en México— no produce ciudadanías de la diferencia ni esferas públicas democráticas (Rivera Cusicanqui 2018, p. 36)

Es necesario ir más allá de la hibridación abstracta de lo mestizo y generar quiebres en la concepción rígida de la identidad, ubicando instancias de relacionamiento desde horizontes afines para afrontar problemáticas comunes —como la lucha ambiental, la soberanía alimentaria y el respeto a las diversidades. La serie *Borradores* es un esfuerzo por contribuir en la búsqueda de horizontes que cuestionen los modelos hegemónicos y que generen prácticas e ideas desde una interculturalidad crítica y concreta. [post\(s\)](#)

Referencias

Camnitzer, L.

(2010). "La cosa es ser impuro y ético al mismo tiempo", Entrevista, Imagen Texto Blogspot. Recuperado de <http://imagen-texto.blogspot.com/2011/12/luis-camnitzer-entre-pensamiento.html> Última consulta: 30 de junio de 2020

De Rueda, M.

(2003). *Arte y Utopía, la ciudad desde las artes visuales*. Buenos Aires: Asunto Impreso.

Echeverría, B.

(2007). *Imágenes de la blanquitud, Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*. CDMX: Siglo XXI.

Freire García, S.

(agosto, 2015). "La virgen borradora 'reaparece' en San Roque". *Revista Artes y Cultura, La Hora*. Recuperado de <https://lahora.com.ec/noticia/1101854897/la-borradora-reaparece-en-san-roque>

Freire García, S.

(marzo, 2018). "José Luis Macas: De borradores y 'borramientos'". *Revista Artes y Cultura, La Hora*. Recuperado de <https://lahora.com.ec/tungurahua/noticia/1102141230/jose-luis-macas-de-borradores-y-borramientos>

GK

(2018). "La deuda pendiente de la consulta de los Yasunidos". Recuperado de <https://gk.city/2018/10/22/consulta-popular-yasuni-yasunidos/> Última consulta: 22 de marzo 2020

Juarroz, R.

(1988). *Undécima Poesía Vertical*. Valencia: Pre-Textos Poesía.

Laso, F.

(2017). "Los borrones de la modernidad", Entrevista a François Laso. En: *La Tinta, periodismo hasta mancharse*. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2017/06/los-borrones-de-la-modernidad/> Última consulta: 30 de julio de 2020.

Macas, J.

(2015). Video-registro del FAAC 2015 – Festival de Arte Acción Cuenca. Recuperado de <https://vimeo.com/147445572> Última consulta: 30 de julio de 2020.

Parra, N.

(2001). *Un puñado de cenizas, Antología 1937 – 2001*, Santiago de Chile: Lom.

Puente, D.

(junio, 2015). "El hollín es la base para plasmar imágenes", Quito, *El Comercio*, Actualidad. Recuperado de <https://www.elcomercio.com/actualidad/quito-contaminacion-dibujos-hollin.html> Última consulta 30 de julio de 2020.

Rivera Cusicanqui, S.

(2012). Entrevista a Silvia Rivera 2012 por parte de Oído Salvaje. Recuperado de <https://vimeo.com/45483129>.

Rivera Cusicanqui, S.

(2018). *Un mundo Ch'ixi es posible*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rivera Cusicanqui, S.

(2018). *Principio Potosí Reverso*. Madrid: MNCARS.

Vigo, E.

([1971] 2009). "La calle escenario del arte actual". *Blogspot La Calle Tomada*. Recuperado de <http://calletomada.blogspot.com/2009/11/la-calle-esenario-del-arte-actual-1971.html>.

LA REVOLUCIÓN ESTÉTICA TRAVESTI EN LAS FIESTAS POPULARES BOLIVIANAS

David Aruquipa Pérez

David Aruquipa Pérez. Investigador y gestor cultural, miembro de la Comunidad Diversidad. Estudiante de la maestría en Gestión Cultural, Universidad Andina Simón Bolívar (Bolivia). Correo electrónico: davidctor@gmail.com

Si no puedo bailar, tu revolución no me interesa.
Emma Goldman

El Carnaval de Oruro y la festividad del Señor Jesús del Gran Poder, en La Paz, son dos de las principales fiestas folclórico-religiosas de Bolivia. Cada una tiene lenguajes estéticos, culturales y religiosos propios y han sido matizadas por la rebeldía marica de la chinas morenas,¹ en los años sesenta, y la Familia Galán, con los *whapuris*² Galán, desde el año 2000.

Somos cuerpos que hemos escrito una historia política de reivindicación y visibilidad pública con el baile taconeado, abriéndonos paso por las serpenteadas calles de la fiesta, como quien abriera camino a la libertad. Hemos vivido años de aplausos y también de prohibiciones, reconocimientos y exclusiones. En este texto les invito a pasear por unas breves reseñas de esta conquista, desde la irreverencia y el desafío al poder de los cuerpos travestis a las dictaduras, hasta la reconquista marica³ de la fiesta como espacio político de visibilidad pública. En este recorrido nos encontraremos con una constelación de nombres y atrevimientos, como un homenaje a estas creadoras, que hicieron de sus cuerpos armas políticas de desobediencias.

- 1 La china morena es un personaje de la danza de la morenada, que en los años cincuenta, hasta finales de los sesenta, era interpretada por varones vestidos de mujeres; eran heterosexuales y homosexuales sin mencionarlo abiertamente. En los años setenta, el personaje es resignificado por las travestis con una nueva estética.
- 2 La danza de la kullawada, es de origen prehispánico y representa a los hilanderos del altiplano. Es dirigida por el *whapuri*, guía y maestro de los hilanderos, quien lleva un traje ostentoso y una rucaca grande, este personaje "masculino" heterosexual, encabeza la tropa de bailarines. El *whapuri* Galán es la propuesta homosexual de este personaje, creación del colectivo Familia Galán en el año 2000.
- 3 Referido al hombre afeminado. Deriva de María, típico nombre de mujer en español (Rodríguez 2008, 272)

Fecha de envío: 26/10/2020

Fecha de aceptación: 02/12/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2097](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2097)

Cómo citar: Aruquipa, D. (2020). La revolución estética travesti en las fiestas populares bolivianas. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 346-363). Quito: USFQ PRESS.



La génesis: el pecado de la carne

Las chinas morenas son personajes femeninos de la danza de la morenada, expresión típica de la zona altiplánica boliviana. La teoría más aceptada de la danza es la representación de la esclavitud en la Colonia, donde los personajes masculinos usan máscaras exagerando los rasgos negroides, y el personaje femenino es la china morena.

A inicios del siglo XX, sociedades conservadoras y machistas no permitían que las mujeres participaran de las fiestas, mucho menos interpretando un personaje como la china morena, que es la representación de la seducción, del magnetismo y de la motivación sexual. Para que la tropa de morenos continuara bailando, este personaje era dinamizado por hombres cis⁴ en primera instancia, que, en cumplimiento de un rol social asignado que podría denominarse “travestismo ritual festivo”, exageraban los movimientos toscos y de provocación sexual. En los años sesenta, este personaje es apropiado por la movida marica, homosexual y travesti de la época, quienes presentaron un personaje atrevido, abiertamente marica en las fiestas populares, sobre todo en el Carnaval de Oruro, con su danza “sicalíptica”,⁵ como la denominaban los medios de comunicación de la época.

Algunos textos del periódico *La Patria*⁶ así lo evidencian:

La Morenada. Sonrisa diabólica y satírica contorsión, contribuyen a la variedad de las figuras del baile de la Morenada. Estos importantes detalles son encomendados a “chinas” como las del gráfico, que no tienen empacho alguno en insinuar sicalípticas intenciones. (*La Patria*, 24 de febrero de 1963)

Atrevidas contorsiones de una “china” de la Morenada, admiran a los espectadores. Estas figuras complementan con sicalípticos movimientos y en contradicción con el pesado andar de los morenos, esta auténtica danza nacional. (*La Patria*, 9 de febrero de 1964)

Estas notas de prensa advierten por un lado, acerca de la aceptación cultural y social de la china travesti de la morenada. Por otro, esta aceptación está mediada por la identificación de este personaje con el “pecado de la carne”, la seducción, la tentación y la

4 El prefijo “cis”, proveniente del latín, significa “del lado de”. La persona cuya identidad de género está alineada con el sexo que le asignaron al nacer es una persona “cisgénero”. <https://sentiido.com/cis-que/>

5 De sicalipsis: “Malicia sexual, picardía erótica”. <https://dle.rae.es/sicalipsis?m=form>

6 El periódico *La Patria* es el primer periódico que nació con respaldo popular, el 19 de marzo de 1919, en la ciudad de Oruro, Bolivia.

sensualidad, que son atribuciones de las “malas mujeres”, las Evas expulsadas del paraíso terrenal. Entonces, la morenada también contaba con este personaje “sexualizado”.

La china morena pudo haber sido interpretada por heterosexuales y homosexuales que no lo mencionaban abiertamente. Así indica Carlos Espinoza: “Antes las que hoy llamamos ‘chinas morenas’ eran varones, señores que tenían la vestimenta muy diferente a la que actualmente usan, tenían la pollera bastante larga y bota corta; eso hacía que su vestimenta se vea muy diferente” (Aruquipa, 2012:58).

En el Carnaval de Oruro, este personaje es imprescindible en la danza de la morenada, pues genera algarabía y gritos de emoción cuando pasa por las graderías: “¡Eso, chinas...! ¡Bailen... bailen...! Las polleras se alzan como abanicos y los pies apenas tocan el suelo mientras las botas se retuercen al mejor paso. Una ancha sonrisa acompaña la mirada picaresca de las chinas morenas, cuyo baile inimitable hace temblar el callejón humano del Carnaval de Oruro. Bernabé Chambi, Policarpio Calata y Laureano Mamani conformaron el trío de la Morenada Zona Norte” (Cazorla, 2009:18)

Hasta la década de los 60, las chinas morenas no tenían un rostro necesariamente marica u homosexual, esto solo sucede cuando se inicia un proceso de visibilidad y rebeldía “marica”. Sin embargo, la memoria las evoca, desde el recuerdo, cuando sus presencias se asocian a esta manera feminizada de bailar.

La china morena se acorta la falda

Los años setenta fueron marcados por las luchas feministas, la revolución sexual y los movimientos de liberación homosexual en América Latina y el mundo. En nuestro país las maricas estaban revolucionando desde sus cuerpos esta libertad sexual, el placer y el goce de la resistencia al sistema de opresión de la dictadura; eran las calles las plataformas de lucha, y las fiestas populares, los escenarios donde el personaje de la china morena travesti cambiaría la historia de la estética y política existente hasta entonces. Describir la memoria de las chinas morenas de carne y hueso es retratarlas desde sus recuerdos, desde la añoranza de su sensual presencia en las fiestas populares, especialmente desde el Carnaval de Oruro. No se trata solamente de una historia oral, se trata de una historia de desprendimiento y valentía, de hacer públicas sus voces y sus cuerpos.

Aún se escucha el taconear de sus botas por las calles mineras de Oruro. Se visten de fiesta en los carnavales para recibir a miles de devotos y visitantes; para recrear

el mito de invocación a los seres míticos de las profundidades, que, en un solo abrazo de seducción con los seres celestiales, hacen de esta una fiesta única en el mundo, declarada desde 2001 Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

En un momento creí que los miembros de la Familia Galán, iniciada en 1997, éramos el único movimiento marica que había pintado de colores arcoíris el Carnaval de Oruro, al atrevernos a visibilizar el poder rosa en las fiestas. Siguiendo nuestra propia ruta de provocaciones e intervenciones urbanas, revolucionamos la estética marica contemporánea, pero ya no a través de la china morena, sino del personaje *Whapuri* Galán. Esta arrogancia se esfumó en 2009, cuando conversé con Diego Marangani, a quien llamaban la “Diega”. Era un baúl de la memoria marica de La Paz. Sentadas en su salón de belleza, me comenzó a nombrar a las distintas maricas que se habían atrevido a taconear antes que nosotras. Empezó por las fallecidas; “por respeto a ellas”, dijo aquella vez: Liz (+), Pocha (+), Barbarella (+), Verónica (+), Danny (+), Titina (+). A esa lista la misma Diega se unió hace tres años, para formar un santoral de históricas chinas morenas, que seguramente, donde estén, seguirán bailando al ritmo de la morenada. Las sobrevivientes, como la Ofelia, Rommy, Juana, Candy, Lucha, Ninón, seguirán contándonos sus memorias, fortaleciendo el archivo marica de Bolivia.



Figura 1. Juana Carrasco (Johana), Morenada de los maquineros “Eloy Salmón”, Fiestividad del Señor Jesús del Gran Poder 1973. Foto: Archivo Comunidad Diversidad



Figura 2. Candy Viscarra, Fiesta de Villa San Antonio, 13 de junio, inicios de la década de los 80. Foto: Archivo Comunidad Diversidad



Figura 3. Pedro Zoilo Alaiza (Barbarella), fiesta rural, año 1976. Foto: Archivo Comunidad Diversidad



Figura 4. Tito Fernández (Titina), Fiesta de Inti Raymi, Isla del Sol, Copacabana 1984. Foto: Archivo Comunidad Diversidad

Figura 5. Luis Vela (Lucha), china morena en fiesta rural, 1975. Archivo Comunidad Diversidad



La Gran Ofelia

Se destaca la “Gran Ofelia”, Carlos Espinoza, la viva diva ansiosa por transmitir sus memorias antes de que el tren pase por ella. Es tan grande la Gran Ofelia, que la prensa de la época de los años setenta la definía así: “No podía faltar la figura de ‘Carlitos’, para contribuir al éxito del carnaval y la Morenada Central en los actos de la fiesta vernacular” (Periódico *La Patria*, 12 de febrero de 1975).

Figura 6. Carlos Espinoza (Ofelia),
Morenada Central de Oruro, sábado de
carnaval 1975, Foto: Archivo Comunidad
Diversidad



Figura 7. Franz Hidalgo (Liz) y Carlos
Espinoza (Ofelia) en el Carnaval de Oruro,
inicios de la década de los años 70.



Esta “figura” alentada por la Gran Ofelia revolucionó una época por dos razones fundamentales: promovió la visibilidad de los homosexuales en las fiestas del Carnaval de Oruro y del Señor del Gran Poder en la ciudad de La Paz, e impulsó la participación de las propias mujeres con los trajes que se conocen en la actualidad. Ambas cosas llegaron revueltas, porque la primera transgresión de Carlitos, al alterar el traje original de la china morena, fue crear, inventar, una nueva estética travesti, influenciada por el *glamour* y el brillo de las *vedettes* de los años sesenta y setenta.

Carlitos se emociona y los ojos le brillan en la entrevista realizada en la ciudad de Cochabamba en agosto de 2011, cuando me comenta:

“Después de haber bailado en dos ocasiones [dos años], quise innovar el baile tanto como la vestimenta, entonces cambié el modo de vestir de la morena, de la china morena. Subí el largo de la pollera, subí el largo de las botas, y entonces se hizo muy diferente. Utilicé colores fuertes. Como yo estaba inmerso en la costura, sabía qué colores estaban de moda, qué telas eran de actualidad. En cuanto a los modelos, estos eran más femeninos que los que usaban los anteriores ‘señores’ que bailaban vestidos como la tradicional china morena. Mis modelos eran bordados de fantasía con pedrería, perlas, canutillos, brillos y luces de actualidad. Por otro lado, estaba de moda el taco de plataforma, entonces empecé también a incluir eso en la moda de las figuras femeninas y también en la comunidad gay. Las botas tenían plataforma y su largo era diez centímetros arriba de la rodilla. La pollera ya era más corta (30 centímetros), las mangas a la moda de esa época: campana plato, con volados en gaza plisada. Éramos todas unas *vedettes* estupendas, regias, los modelos los sacábamos de los figurines de trajes de noche o de trajes de novia” (Aruquipa, 2012: 53)

Desde entonces, cual mariposas, evocaban la revolución desde la fiesta. Este personaje “mariposa”, altamente sexualizado, inmediatamente provocó admiración y sedujo fácilmente a los espectadores, convirtiéndose así en un personaje abiertamente travesti que se popularizó y se posicionó en el Carnaval de Oruro y en otras fiestas.

Figura 8. Carlos Espinoza (Ofelia), Morenada Central de Oruro, sábado de Carnaval 1971



Las maricas se quitan la máscara

La rápida conversión de las figuras de la morenada, que con aquellos trajes lucían por demás atractivas, hacía del Carnaval de Oruro una fiesta con mayor presencia turística. Esto trajo consigo el destape, la visibilidad de la población travesti, homosexual o “marica”, como se la conocía en la época. No faltaba morenada sin su china morena mariposa.⁷ Estas se habían convertido en personajes imprescindibles en las fiestas populares, debido a su representación visual y estética. Una fraternidad o conjunto sin su china morena no era una fraternidad de prestigio.

Ellas, por su parte, conservaron durante un tiempo más un elemento: la careta. Se había estilizado el traje, pero aún se conservaba la careta de la china morena tradicional, con significados propios de la cultura popular. Esa careta puede entenderse como una forma de esconderse apelando al engaño festivo para generar un ambiente de seducción y curiosidad, que provocaba saber quién estaba detrás de esos trajes tan sensuales.

Como toda historia tiene su rebelde, Liz Karina, compañera de baile de Carlitos la “Gran Ofelia”, un día de esos decidió quitarse la careta, cansada de ocultar su belleza heredada de María Félix como ella decía. Ese destape provocó tensiones, ciertamente, pues Gran Ofelia había usado la careta durante ocho años, sobre todo por razones estéticas: la careta era el único elemento conector con el traje tradicional. Sin embargo, no fue necesario hacer demasiado esfuerzo, pues ganó la belleza de María Félix que Liz Karina se empeñaba en mostrar. “Tuve que quitarme la careta”, cuenta Carlitos, resignado.

Las chinas se multiplican

Como la mismísima Diega reconoce —y eso es mucho decir—, fue la Gran Ofelia (Carlitos) quien más innovó en Oruro y alentó todos aquellos cambios en la china morena pero también, de rebote, en la ciudad de La Paz, donde poco a poco fueron modificando la estética. Esta influencia fue destapando otros aspectos relacionados a lo social y político, persecución a la población homosexual, crímenes de odio, pero, a su vez, la provocación y resistencia marica a la dictadura de entonces.

7 “Mariposa” es una manera coloquial en Bolivia para referirse a lo marica.

En 1974 detonó esta hipocresía social. Barbarella (Peter Alaiza), que, vestida de china, se aproximó al presidente de facto de entonces, Hugo Banzer Suárez, en plena fiesta del Gran Poder, y le plantó un beso. Este hecho se tradujo en la prohibición de la presencia homosexual en las fiestas, la que llegó al Carnaval de Oruro pero en menor dimensión. Aunque no fue testigo del hecho, Carlitos estuvo en aquella histórica entrada del Gran Poder bailando en otra fraternidad, la Morenada Eloy Salmón de los Señores Maquineros.

El caso es que aquella prohibición aceleró el ingreso de las mujeres a la danza de la morenada. Hasta ese entonces, la mujer orureña de clase acomodada, precisamente por razones de discriminación de género y prohibiciones sociales, no participaba de las fiestas. Así, después de la prohibición del ingreso de homosexuales, Carlitos impulsó una nueva incorporación: la de las mujeres. Desde ese momento, participan las mujeres, quienes asumen claramente la estética travesti que se refleja en los primeros trajes de estas “figuras” de la morenada. Con el tiempo se han transformado sin perder el aporte inicial de la estética travesti, pues queda en la memoria que ese personaje, la china morena, era representado por homosexuales.

La Gran Ofelia pervive en el imaginario popular y social como personaje histórico. Ella es referente de una época, que nos permite reflexionar sobre los avances y desafíos de los nuevos tiempos, donde la china morena es la reina de las morenadas. Con la creación de este personaje, a finales de los años sesenta y en los setenta, la memoria travesti evidencia la innovación, la creatividad y el dinamismo cultural. Si bien fue diluido, este aporte continuó siempre desde los márgenes de la cultura popular, donde la travesti nunca dejó de ser aceptada y celebrada. La china morena mariposa continuó bailando en los prestes rurales hasta los años noventa.

Posteriormente, en la década del 2000, la Familia Galán continuó con este legado al crear personajes en la fiesta popular. Así sucedió en la danza de la *kullawada* con el *whapuri* Galán, y con la propia morenada, pues recreamos al personaje de la china morena que vuelve a la fiesta como acto de reivindicación, reinterpretación y de justicia a la memoria de estas compañeras, pero conozcamos un poco a mi familia.



Figura 9. David Aruquipa Pérez (Danna Galan), China morena, Morenada “Por siempre vacunos”, Festividad del Señor Jesús del Gran Poder 2011. Fotografía: Tony Suarez

La Familia Galán: una historia sobre zancos

La Familia Galán instaló el uso de tacones de 30 a 40 cm, pelucas coloridas y trajes galácticos. Éramos unas figuras lúdicas y vistosas. Y encima de los tacones podíamos tener dominio total de la gente y del espacio: los tacos nos daban poder. Las calles eran nuestro territorio. Y no faltaba algún “hombrecito” que nos gritaba

“¡maricones!”, entonces todas apuntábamos la mirada al agresor, encima de los 30 cm de tacón, y este escapaba muerto de miedo; la gente se reía de él. La altura era estratégica, nos daba el poder de ser visibles a gran distancia. Nuestra presencia era imprescindible en las ferias culturales dominicales en el Prado de La Paz, en los diferentes medios de comunicación y en todo espacio en el que buscábamos irrumpir.

La fama alcanzada por la Familia Galán en estos años nos obligó a asumir con seriedad nuestro rol. Ya no eran solamente los espacios sociales los que nos requerían sino incluso el mundo académico. Los tacones, el maquillaje, las pestañas y los trajes nos acompañaban en las distintas acciones públicas y debates sobre los cuerpos politizados en la sociedad boliviana. El activismo desde las calles comenzó a cuestionar las cómodas acciones de los grupos gay que, desde el escritorio institucionalizado, pensaban transformar la sociedad. Nosotras discutíamos y echábamos en cara que la transformación se daba en las calles y no en los espacios cerrados que ellos empezaban a formalizar, con una política de enclaustramiento social de “gueto gay”.



Figura 10. La Familia Galán, (Alisha, Kea, Fatal, Katrina, Mayckol, Pinky, Miky, Zarella y Danna Galán) Sesión de fotografía “Somos Patrimonio” mirados de Killi Killi, La Paz, 4 de octubre de 2009. Foto: Tony Suarez



Figura 11. David Aruquipa Pérez (Danna Galan), Sesión fotográfica “Somos Patrimonio”, Isla flotante Lago Titicaca, La Paz 22 de julio 2007. Fotografía: Tony Suarez

A la conquista de las fiestas populares

La estética transformista *drag queen* no fue suficiente. Otro espacio importante de irrupción de la Familia Galán fueron las fiestas populares, nuevos escenarios de conquista a través de la danza de la *kullawada* y el personaje del *whapuri* Galán, que desde el año 2002 se hizo parte del Carnaval de Oruro y del Gran Poder. Integrar el personaje del *whapuri* provocó mucha tensión folclórica. Estábamos conscientes de que el costo de mariconizar a un personaje masculino como el *whapuri* (jefe de los hilanderos), figura central de la virilidad y el poder en esta danza ritual, podría derivar en la expulsión de la fraternidad.

El *whapuri* Galán

Este personaje tradicionalmente es representado por un solo bailarín en las *kullawadas* antiguas. Lleva una careta de yeso con tres rostros, con rasgos que revelan el mestizaje del baile: nariz exageradamente larga —fálica—, mejillas rojas, ojos grandes y un traje por demás excesivo en adornos; chaquetilla bordada con piedras e hilos dorados y plateados, sombrero alto, una rueca grandiosa, pantalón y sandalias

que le dan una apariencia elegante y erguida. Su baile es muy masculino, representación del patriarca deseado por todas las mujeres. Como nos gusta romper las tradiciones, decidimos ser cuatro figuras *whapuris*, con características propias. Noches de discusiones y hasta peleas fueron parte de la creación de todos y cada uno de los trajes del *whapuri* Galán que, juntos o separados, continúan renovándose.



Figura 12. Whapuris Galán, Adrián Loza, David Aruquipa y Roberto Sardón, Kullawada Nuevo Amanecer, Festividad del Señor Jesús del Gran Poder, 2018. Fotografía: Archivo Comunidad Diversidad

El primer traje lo diseñamos así por el deseo de irrumpir en un espacio tan representativo como el del carnaval más importante de Bolivia. Nos inspiramos en muchos elementos, desde el traje de torero de Juan Gabriel (cantante mexicano) hasta la lectura renovada y mística de los sombreros de cuatros rostros mirando a los cuatro puntos cardinales. Este traje revela todo el amor hacia esta danza, pues lo bordamos con nuestras propias manos. Al ensartar cada perla, lentejuela y canutillo en las agujas, acompañados por la música de películas de Pedro Almodóvar, esas noches se convertían en fiesta para la Familia Galán. Todas ayudaban a bordar, entre copas y miradas artísticas, hasta que nuestro primer traje fue quedando como queríamos. El traje negro con perlas, manchado por gotitas de sangre

de nuestros dedos pinchados en cada puntada, complementado con los chulos y demás piezas, es resultado de aquellas noches selladas por el afecto.

Son 19 años desde que nació el *whapuri* Galán, y es ya parte de nuestra historia de activismo reconocida en el país. Es una herramienta de lucha política que ha permitido abrir nuevos espacios de diálogo con la ciudadanía. Convertir a un personaje altamente masculino como el *whapuri* tradicional en un personaje feminizado, “marica”, ha sido una gran conquista, a pesar de las largas discusiones con folcloristas conservadores. Año tras año ellos amenazaban con no dejarnos bailar, y año tras año era mayor nuestra transgresión. Esta consistió en incluir otros elementos modernos como el bordado en lentejuelas, el entallado de la chaquetilla, las botas altas de plataforma, mucho color y adornos, recuperando también elementos esenciales de la danza y la cultura como los pescados de plata, joyas, encajes y mantillas, que hacen de este personaje uno de los más esperados en esta danza, y que se diferencia del tradicional.

La lucha continúa: aportes al debate

Estas memorias nos presentan un entretrejo de memorias desde las propias maricas y travestis que expresaban su orientación sexual e identidad de género diferente en y desde la cultura popular, como Ofelia, Barbarella, Diega y otras, y que incidieron socialmente desde su individualidad y posición, pero no lo hicieron como actores/as de un movimiento organizado. Tampoco había una intencionalidad o conciencia política en sus acciones. Sus transgresiones solo pueden hacerse realidad desde la aceptación y la celebración en los momentos de la fiesta popular, que en sí misma es transgresora. El contenido político de estas acciones se interpreta por la capacidad de enfrentar de manera directa y/o indirecta al poder y al orden social establecidos, puesto que, pese a los hechos represivos y discriminatorios vividos, no lograron evitar que insistieran con su permanencia pública, visible y sus expresiones culturales.

Las voces protagonistas y las nuestras hacen de estos relatos parte de la historia de nuestro movimiento LGBTI. Nuestro aporte ha sido recorrer por periodos cronológicos para conocer los principales rasgos del pasado y del presente. Esperamos que quede como una primera provocación para que se continúen recogiendo las voces de nuestras protagonistas; para que ahonden y muestren, desde otras miradas, las propias historias, las ajenas, las olvidadas, las nombradas, las omitidas, las protagonistas, las anónimas.



Figura 13. David Aruquipa Pérez (Danna Galan), Sesión fotográfica, ciudad de La Paz, 08 de julio 2007. Fotografía: Tony Suarez

En el santoral marica, se continúan sumando muchas otras más, todas unidas porque hemos vivido el travestismo como un posicionamiento de lucha política. Las fiestas populares fueron y son actualmente nuestros escenarios de rebeldía. Las chinas morenas abrieron sendas que ahora transitamos, nos alimentaron para cuestionar las identidades fijas. Creemos en lo dinámico y en las construcciones sociales en permanente movimiento; nuestro trabajo es un dispositivo cultural, activamente político, que permite interpelar lo “políticamente correcto”. Continuamos reflexionándonos y teorizando sobre nuestras acciones. No somos víctimas del sistema más bien lo transformamos; no somos las hijas olvidadas del sistema, nos apropiamos de los espacios que nos corresponden. No estamos necesariamente hermanadas, cada quien construye historia desde su propio espacio.

Seguimos escribiendo nuestras historias y las historias de nuestras antecesoras. Estas memorias son un homenaje a todas ellas que abrieron los caminos emprendidos, a través de sus cuerpos, sus acciones, sus pensamientos, sus voces, sus transgresiones y desobediencias... Gracias a ellos y ellas, escribimos esta historia y les invitamos a pintar con muchos más colores el arcoíris de la vida.

¡Somos hijas ilustres del atrevimiento!

post(s)

Referencias

Aruquipa, D.

(2012) *La china morena: memoria histórica travesti*. La Paz: Comunidad Diversidad; MUSEF; CONEXIÓN Fondo de Emancipación.

Aruquipa, D. Estenssoro, P. Vargas, P.

(2012) *Memorias Colectivas: Miradas a la historia del movimiento TLGB de Bolivia*. La Paz: Comunidad Diversidad; CONEXIÓN Fondo de Emancipación.

YANGAREKO MICRORRESIDENCIAS ARTÍSTICAS EN EL CHACO

ozZo ukumari

ozZo ukumari, artista, docente, investigador y gestor cultural. Su práctica está ligada a los nuevos medios, donde desarrolla obras entre tecnología y conocimientos ancestrales.

Correo electrónico: contactoarterias@gmail.com

- Máster en Investigación y Producción Artística por la Universidad de Barcelona, con especialidad en Arte y Tecnología

En 2019, para celebrar, junto con el colectivo ARTERias Urbanas, nuestro décimo aniversario, recordamos nuestras primeras intervenciones como colectivo transdisciplinario. En 2009 planteamos, con amigxs artistas de diferentes disciplinas, una respuesta a una situación: de alguna manera estábamos inconformes con los formatos expositivos ceremoniosos, y todas estas exposiciones o actividades artísticas se realizaban en el centro de la ciudad y para un público privilegiado. Entonces, decidimos salir al espacio en común, a las calles. Las primeras salidas o intervenciones en espacio público marcaron un camino de entender que el arte es una herramienta poderosa de transformación social.¹ Esa búsqueda de llevar el arte hacia la gente, hacia la periferia, marcó también una línea de trabajo importante, además de un compromiso entre arte y sociedad en el espacio público.

Encontramos en el arte una metodología para trabajar, entendimos la importancia de la educación artística y de formar los sentidos desde temprana edad para apreciar y aportar a la construcción de un mundo diferente. Descubrimos, en la producción de bienes artísticos culturales, la importancia de regenerar el patrimonio en la búsqueda de una identidad, y, además de lo imperante, buscar medios alternativos de difusión que atraigan a nuevos públicos y conformar redes de trabajo. Todos estos procesos son líneas específicas de acción del colectivo. Existen proyectos, actividades y equipos de personas, no solo artistas sino también activistas, y, sobre todo, tratamos de involucrar a la gente del lugar: cada proyecto tiene unx o varixs coordinadorxs, todo a una escala más local. Nos hemos centrado en barrios específicos —un tipo de acupuntura en la ciudad—, donde hemos intervenido y hemos sido testigos de cómo el arte puede cambiar o transformar situaciones, sensaciones, acciones y comportamientos.

1 Documentación interna del colectivo disponible en: <http://arterias-urbanas-bolivia.blogspot.com/>; <https://issuu.com/arteriasurbanas/docs/aintai-n1-2009> y https://issuu.com/arteriasurbanas/docs/00au_planaccioncultural2012-2017

Fecha de envío: 10/10/2020

Fecha de aceptación: 22/11/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2094](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2094)

Cómo citar: ukumari, o. (2020). Yangareko. Microrresidencias artísticas en El Chaco. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 364-375). Quito: USFQ PRESS.



Los 10 años nos han regalado a todxs quienes formamos la familia de ARTERias bases concretas y estabilidad en el trabajo para lograr sobrevivir con lo que hacemos; nos ha abierto la posibilidad de investigar mediante el arte *nuestras raíces*, en un camino por encontrarnos y autoidentificarnos como integrantes del colectivo. Desde los inicios, el grafiti-mural fue una forma de evidenciar nuestro accionar, así como de llevar actividades artísticas, exposiciones y presentaciones a parques de la ciudad, barrios, plazas y plazuelas. Empezamos a recibir invitaciones para colaborar, trabajar y organizar actividades conjuntas con organizaciones, instituciones y gobiernos que trabajan y son parte de las naciones originarias en nuestro territorio.

El 2015 nos fuimos hacia la nación de las aguas, en el Gran Moxos, a entender la relación con la madera, el sonido y la tradición.² El 2017 estábamos comprendiendo el patrimonio inmaterial con la nación Monkox en la Chiquitania,³ y en 2019 nos llegaron dos invitaciones.

La primera invitación tenía un carácter dentro de la línea “institucional artística”, y se trataba de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Santa Cruz de la Sierra en su XXI edición, que ponía en valor a *lo público*, una curaduría que llamaba a usar el espacio público e intervenirlo. Con el colectivo discutimos acerca de cuál sería nuestra aproximación; sin embargo, la invitación era específicamente a trabajar con nuestro proyecto //el Contenedor, un espacio móvil cultural que, a partir del 2017, da continuidad al proyecto inicial de salir a los espacios públicos y realizar un conjunto de actividades entre diferentes lenguajes artísticos. El proyecto pasó a formar una estructura que permite no solo acceder al arte, sino que propone una serie de actividades en conjunto con artistas, activistas y sociedad, y replantea alternativas o modos de vida mediante talleres, presentaciones, actividades dentro de los diferentes programas que se organiza con cada ‘estación’. Cada vez que sacamos //el Contenedor a los espacios públicos, lo denominamos una ‘estación’, por el carácter temporal y estacionario en el que convivimos en ese espacio con la gente del lugar.

Sin embargo, la invitación tenía un delimitante: era justamente el centro de la ciudad, lo cual nos generaba ruido. La misión de //el Contenedor, cuando se lo planificó, era sacar el arte del centro de la ciudad y llevarlo a espacios periféricos que no contaran con instituciones o formas de acercar el arte hacia las personas. De esta manera, cumplí, por una parte, un rol de gestión cultural, y, por otra,

2 Véase el documental Madera, Sonido, Tradición: Taiñe, El Espíritu del Monte. <https://youtu.be/cLgLSB5yPGA>

3 Véase la serie de minidocumentales CHIQUITANIA VIVA!. <https://youtu.be/pYoyG4Lmrgg>

de democratizar el acceso al arte, y, por supuesto, evidenciar que el arte es transformador en sus diferentes lenguajes contemporáneos artísticos. Entonces empezamos a charlar con algunxs integrantes del colectivo acerca de qué hacer, cómo intervenir, de qué manera hacerlo. Surgieron varias ideas, pero todavía no terminaba de cerrar; estábamos atravesando una de las peores etapas de precarización en el arte de nuestra ciudad, y teníamos varias críticas a la institucionalidad, así que pensábamos cómo revertirlas de alguna manera, y qué mejor que con la práctica misma.



Figura 1. *Resiliencia*, Santa Cruz de la Sierra (2018). Crédito: Milton Sosa

Casi simultáneamente, y por gestiones conjuntas con Marcelo Arroyo, nos llegó la segunda invitación, que recibimos para participar en una convocatoria abierta por parte de Broederlijk Delen (BD), mediante Mauricio Vera. La pregunta era ¿cómo incidir positivamente en la sociedad? Ellos habían planteado microproyectos y formas en que el arte permite una resiliencia en territorios afectados, sobre todo por el pensamiento extractivista de empresas transnacionales que inciden en territorios de naciones indígenas. Marcelo Arroyo, artista de grafiti-mural, sigue una línea muy importante dentro del colectivo de trabajo en el espacio público. Marcelo —o ‘Brujo’, como le decimos— es oriundo de las zonas del Chaco, donde estas

empresas multinacionales y nacionales realizan sus malas prácticas, en desmedro de la naturaleza y de los seres que la habitan, en este mundo y en el espiritual. En ese sentido, Marcelo propuso el nombre de *Yangareko*, que significa “protector”, y fue cuando empezamos a realizar el diseño del proyecto, pero no se realizó.

Como mencioné, estábamos interesados en revertir ciertos procesos dentro de las prácticas de arte contemporáneo y, sobre todo, acerca del manejo institucional, entonces planteamos establecer códigos y usar términos similares como las residencias; en este caso, con una microalteración al denominarlas “microrresidencias”, por el corto periodo de estancia en la(s) comunidad(es) en las que queríamos incidir, en parte también, para acompañar el proyecto con BD. Otro tema que nos parecía muy importante era sobre las prácticas de apropiación del arte contemporáneo y las consecuencias de una pérdida de la espiritualización del arte popular o el arte originario. En ese sentido, nos pusimos a pensar si se podría hablar de prácticas extractivistas desde la producción artística, y, por último, en cómo resolver la confusión romántica entre el trabajo colaborativo, el trabajo colectivo y el trabajo comunitario.

Acerca de lo colaborativo, lo colectivo y lo comunitario, una relación entre el arte contemporáneo y el arte originario popular

En los últimos años, en el arte, escuchamos mucho hablar sobre este tipo de metodologías o formas de trabajo. Nos parecía importante entenderlo mejor. Ya en 2018 Tonia Andresen, curadora voluntaria e integrante fundadora de //el Contenedor, había elaborado un texto y una ruta para entender desde, la práctica, las sutiles diferencias entre lo colaborativo y lo colectivo dentro de un panorama socio político neoliberal. Aunque ha sido un motivo extenso y recurrente de charla en el colectivo, lo interesante es que principalmente esta cuestión fue traída a discusión por la Asamblea del Pueblo Guaraní (APG), máxima institución de este pueblo. Se nos presentó directamente la crítica en diferentes ámbitos y nos pareció más que oportuno trabajarla. Gracias a la intermediación Arakuaiyapo y al Consejo Educativo del Pueblo Originario Guaraní (Cepog), entendimos que esta crítica provenía de un tipo de extractivismo intelectual, que tendría orígenes en los estudios de antropología y sociología de los pueblos o naciones en tiempos pasados. A lo largo de los años, este se había hecho tan común que ONG o investigadorxs llegaban a las comunidades, las estudiaban y luego transferían toda esa información, sin permiso alguno, ni consentimiento en muchos casos, bajo esquemas de colonización y con tintes peyorativos, además con exclusividad para su territorio letrado. Si a esto se le suma la incursión de las diferentes

iglesias en los territorios, deviene una degradación de las prácticas y un sentimiento de menosprecio, como una ‘baja cultura’ o ‘no desarrollada’ como la occidental. Este mismo proceso se puede evidenciar cuando se denomina “artesanía” al arte originario y popular, y se lo despoja de su espiritualidad y su función en las culturas originarias.

En este contexto, relataré el tipo de trabajo que se realizó con la Capitanía de Ivo, y cómo es que llegamos a ello normalmente. Digo “normalmente” porque así enseña la academia, pues cuando uno tiene un proyecto, delimita o coloca objetivos en función a las necesidades intrínsecas del proyecto. Por eso no realizamos ese proyecto, sino volvimos a hacer uno: conservamos algunas partes, mejoramos en todo y servimos a una idea en común- La gran lección que recibimos trabajando con Yimi Campos y Guido Chumiray, de Arakuaiyapo y Cepog, fue entender cómo se toman las decisiones. Participamos en varias reuniones con las autoridades máximas del territorio, a quienes explicamos el proyecto. Tras largas charlas en su lengua —nosotros un poco desconcertados, pero con una tranquilidad fraterna—, nos propusieron que, en lugar de trabajar en tres comunidades de su territorio, nos centráramos en una y potenciáramos una actividad para conmemorar los 128 años de la resistencia histórica del pueblo Guaraní en Kuruyuki. Así llegamos a la Capitanía de Ivo, y a partir de ese hito histórico construimos la necesidad de mantener esta memoria histórica y transmitirla a lxs jóvenes. Una serie de actividades organizadas como APG y como pueblo guaraní se desarrollaron para estos fines; nos estaban invitando a ser parte de esta celebración y a trabajar con la comunidad bajo su solicitud y de forma comunitaria.

De manera simultánea, nuevamente nos encontrábamos buscando fondos. Aunque las microrresidencias estaban financiadas, necesitábamos solventar la difusión y los diferentes programas que se desplegarían en //el Contenedor. Es así como Kiosko, galería-espacio de arte contemporáneo y coorganizador de la Bienal, nos ofreció colaborar en esta causa mediante la búsqueda de un financiamiento. De la misma manera, a inicios de la gestión habíamos conseguido otro pequeño fondo con el ahora ex Centro Cultural Simón I. Patiño, en Santa Cruz (su cierre había marcado una fase más de este periodo de precarización que mencioné, que no solo afectaba a lxs artistas sino a las propias instituciones).

Entre ambas gestiones habíamos conseguido lo suficiente para poder reconocer el trabajo de lxs artistas y colectivos, y de las organizaciones y asociaciones involucradas en el proyecto. Con su apoyo se logró organizar la programación de la siguiente estación, además de la logística que implica el traslado, cuidado y mediación en //el Contenedor. Para ese entonces, nosotrxs ya habíamos determinado

el lugar en el cual “incidiríamos”: el Parque El Arenal. Esta decisión había llegado a nosotros mediante una publicación, un trabajo coordinado por la profesora de la materia de Sociología Urbana Anabelle Elisa Saldías Rivera. En esta publicación, realizada con sus estudiantes, *Uso y apropiación social del Parque El Arenal, una mirada sociológica* (2018), explica que este espacio público es un hito en la identidad y la construcción de la cultura cruceña, y comenta los diferentes procesos de transformación de este espacio hasta el 2018. Esta publicación nos había dado un sustento teórico e histórico, pero, sobre todo, en este lugar planteamos un intercambio de conocimientos entre distintas generaciones y culturas porque se trata de un territorio aledaño a un mercado público, denominado zona roja, y por la cantidad de personas que alberga y es uno de los más populosos en el centro de la ciudad. Nuestro interés era hacer notar las problemáticas medioambientales, pero especialmente dar lugar a los procesos de recuperación de la memoria cultural y evidenciar la cualidad transformadora del arte. Cabe decir que era la primera vez que se presentaba en la Bienal de Arte Contemporáneo de Santa Cruz la exposición de una de nuestras naciones originarias; para nosotros esto era muy importante.

Dicho esto, y tras la confirmación de fuentes y fondos, de aplazar tiempos y establecer nuevos plazos, además de reestructurar el proyecto con un calendario 2020 y poder ser parte de los 128 años de resistencia en Kuruyuki, nos quedaba organizar y conformar el equipo de artistas con quienes realizaríamos la residencia en la Capitanía de Ivo, que habíamos empezado con ‘Brujo’. Es así que pensamos en Katherine Zenteno, que colaboraba con el colectivo y cuya principal línea de trabajo era la investigación cerámica y además trabajaba en el Museo de Arte Originario y Popular ArteCampo en Santa Cruz. Sin mayores dudas, y con la grata aceptación de Katherine, pensamos en Alejandra Sánchez, fotógrafa mexicana que acompañaba desde su lente a ARTERias y //el Contenedor. Así armamos el equipo de personas. Además de admirar y confiar en sus trabajos, sabíamos que podrían llegar a vincularse como lo exigían estas microrresidencias. Nos tocaba definir cómo sería cada una de estas.

En 2017 viví una experiencia en Brasil con el programa de residencias y creación colectiva en Arte Electrónica Indígena (AEI) organizado por Sebastian Gerlic, en un formato de residencia, en Bahía. De la convivencia con una familia durante este proceso y de la amistad con Sebastian entendí la importancia de convivir, de sentarse en una misma mesa con las personas del lugar, de compartir un plato de comida, de compenetrarse con la gente del lugar que el artista visita. En muchos casos, y sin ninguna intención de generalizar, las residencias artísticas se vuelven casi como una paquete turístico, donde los artistas están en un lugar y la gente del pueblo o

de la comunidad permanecen en su lugar, lo cual es muy cómodo y seguro, que se agradece también. Sin embargo, la experiencia en Bahía con los pataxó, con la familia de Marlene y Joel Santos, marcó un lazo muy fuerte e interesante ellos, que aún permanece y cuidamos. Ese sentimiento es muy bonito, así que pensé que era necesario repetirlo y saber si funcionaría también en Bolivia.



Figura 2. La señora Catalina Santos Güiramusay con su cerámica (2020). Crédito: Alejandra Sánchez.



Figura 3. Katherine Zenteno con las niñas de Ivo en el taller durante su residencia (2020). Crédito: Alejandra Sánchez.

Nosotros solo pretendemos ser un medio, pero sabíamos que de esta manera se podría sentar un precedente sobre el arte originario de nuestros pueblos en formatos de creación colectiva con la comunidad y en espacio donde confluyen diferentes lenguajes artísticos contemporáneos, en colaboración con instituciones y organizaciones con fines en común. Fue muy emocionante tener a las abuelas el día de la inauguración y escuchar sus palabras en su idioma; sin lugar a duda fue muy gratificante tener a autoridades y representantes de indígenas urbanos en el parque durante la inauguración en febrero de 2020. Afianzamos aún más el compromiso como colectivo, y estas experiencias nos han ayudado a crecer, no solo en forma artística sino como personas. Hay una relación muy especial con la naturaleza como un ser al que se respeta y se le pide permiso, porque de ella venimos y a ella pertenecemos.



Figura 4. Inauguración de la muestra en la XXI Bienal Internacional de Arte Contemporáneo (2020). Créditos: Instagram @el.contenedor.scz

Acerca del extractivismo cultural

Ser recibidos por la familia de la señora Catalina Santos en Ivo, en pleno Chaco, fue una travesía azarosa y muy grata. Tras el permiso de la APG contactamos en la Capitanía de Ivo a sus autoridades, nos presentamos y otra vez nos recalcaron la importancia de pedir permiso en todo momento, al monte, a la naturaleza y a la comunidad; sobre todo nos advirtieron que estaban cansados de que personas vinieran, trabajaran y nunca más volvieran, y no se supiera qué hicieron, dónde están o si se puede consultar el trabajo que vinieron a realizar. Nuevamente no se trata de generalizar, pero las experiencias vividas por las autoridades y la gente del lugar habían generado una desconfianza y marcado una muralla invisible que se podía sentir y tendríamos que mediar durante nuestra estadía. Propusimos hacer una exposición en el antiguo centro de madres de la comunidad de Ivo, al cual pertenece la abuela Catalina, nuestra anfitriona y principal fuente de la memoria de la cerámica del lugar, tiene 72 años y es la fundadora de este lugar con una historia particular que es narrada en el documental *Ñaeü*.⁴ De esa forma, aceptamos el compromiso de presentar primero en la comunidad y luego en la ciudad. Así mismo, el documental es parte del proceso de acompañamiento al trabajo de Katherine Zenteno con las abuelas.⁵ Las mujeres se enteraron del taller y acudieron debido a que la señora Catalina, madre, abuela y bisabuela, compartió sus memorias, y llegaron más abuelas interesadas en compartir sus historias, en transmitir ese conocimiento y esas anécdotas. Las niñas del lugar se acercaban, y Katherine planteó un taller con ellas para enseñarles y ser un canal entre los conocimientos de las abuelas y los suyos propios; fueron a recoger la arcilla, volvieron a recordar los senderos hacia la greda y el interés en Ivo se expandió.

Poco después, Marcelo Arroyo acompañó un proceso de grafiti-mural en la fachada de la Capitanía de Ivo,⁶ que relata la cosmovisión y los pilares en que el pueblo guaraní entiende el orden del mundo. El mural recibió a la marcha juvenil de 2020 en conmemoración de los 128 años, y fue por solicitud de las autoridades que se elaboró en la fachada de la Capitanía de Ivo, en la plaza principal. Alejandra Sánchez, por su parte, planteó establecer vínculos con la feminidad y acompañar el proceso de la chicha, una bebida fermentada que se compartió durante la inauguración del proyecto en la Casa de la Mujer, el 28 de febrero de 2020.⁷

4 Véase el documental *Ñaeü / memoria e identidad Cerámica Guaraní*, en <https://youtu.be/nC3cutq0JEw>

5 Véase *MicroResidencia Cerámica Yangareko*, en <https://youtu.be/rFl7rRMFE8k>

6 Véase *MicroResidencia Graffiti-Mural Yangareko*, en <https://youtu.be/UqQTWv2OMYo>

7 Véase *MicroResidencia Fotografía Yangareko*, en <https://youtu.be/MSJgcab0lxs>



Figura 5. *Exposición Ñaeü, inauguración en la Casa de las Madres en Ivo (2020).*

Crédito: Alejandra Sánchez

Una tarde nos invitaron a tomar mate las mujeres que participaban en el taller de cerámica, que Katherine propuso como forma de devolver a la comunidad la atención y su buen trato con nosotrxs, y como una forma de aprender de la comunidad, de restablecer esa fractura en la memoria sobre el quehacer cultural de la cerámica, para que con la práctica, el conocimiento y la técnica volvieran a la memoria. Las niñas se mostraban tímidas, a veces avergonzadas porque no entendían su propio idioma y, muy curiosas algunas de ellas, habían olvidado cómo sonaba el guaraní.

Eran horas de la noche, pero las mujeres y las niñas trabajaban con la luz de un reflector para terminar sus piezas y exponerlas en la inauguración. La fecha se acercaba los maridos de las abuelas tenían la tarea de recoger brea, un árbol endémico de la zona del Chaco, que, al secarse sirve para hacer leña, para quemar cerámica a cielo abierto. Teníamos que ir a pedir permiso al monte. Las propiedades de la madera la convierten en óptima para cocer la cerámica, debido a sus propiedades de combustión. Durante las charlas entendimos cómo la cultura impuesta había traído la olla de aluminio y el plástico, y, poco a poco, la tradición de la cerámica había ido desapareciendo. También conocimos sobre la fragilidad del ecosistema y cómo el paisaje se va deteriorando por las prácticas de extracción de recursos naturales, y también cómo la lengua se va perdiendo con las generaciones. Nos enseñaron a servir el mate; nos hicimos amígx. Fue una experiencia única cuando las abuelas participaron en la inauguración; fueron muy emocionantes sus palabras frente a un público que asistía a una de las primeras actividades de inauguración en el programa de la Bienal 2020.

Creo que el resultado, y sobre todo el proceso, de alguna manera nos han permitido entender y poner en valor la cultura del pueblo guaraní; quedamos agradecidos por el cariño recibido y los lazos conformados. Esto nos permitió también hacer una crítica desde la acción, y poner a prueba diferentes metodologías y sistemas para investigar con el arte. Actualmente //el Contenedor se encuentra en el Galpón ARTE-rial, sede del colectivo, en donde tras la pandemia se están formulando propuestas para recuperar el espacio público y se prepara una pronta reinauguración de la muestra *Yangareko*. [post\(s\)](#)

Referencias

Andresen, T.

(2018). *La sutil diferencia: Trabajo colectivo y trabajo colaborativo*. <https://www.elcontenedor.org/noticias/2018/5/25/la-sutil-diferencia>

Saldias Rivera, A.E.

(2018). *Uso y apropiación social del Parque El Arenal, una mirada sociológica*. Editorial Universidad Autónoma Gabriel René Moreno.

TRANSCREACIÓN, INTERTEXTUALIDAD Y ETNOPOÉTICA

Ales

Ales, Alessandra Abruzzese, artista visual, docente de la Universidad para el Desarrollo y la Innovación (UDI) y de la Universidad Católica Boliviana (UCB) en Santa Cruz de la Sierra. Correos electrónicos: ales1@hotmail.com, aabruzzo@ucb.edu.bo

- Licenciada en artes visuales de la Escuela Nacional de Arte de Clermont Ferrand (ESACM).
- Máster en expresiones plásticas de la Escuela Nacional de Arte de Clermont Ferrand (ESACM).
- Máster en Acción y Gestión de proyectos culturales de la Université Clermont-Auvergne, Clermont Ferrand.

Resumen

En este ensayo hablo de dos cuerpos de obra localizados en la intersección entre la transcreación y la etnopoética. Entiendo a esos recursos como medios para generar una propuesta que permita crear un nuevo territorio o zona de contacto entre el arte contemporáneo y las culturas indígenas, donde se exploren y formen relaciones dialógicas y participativas entre el arte contemporáneo y los conocimientos ontológicos de nuestras culturas.

Palabras clave

tejido, cultura indígena, transcreación, etnopoética, intertextualidad, arte

Abstract

In this essay I speak of two artworks, that are located at the intersection between transcreation and ethnopoetics. I understand these resources as means to generate a proposal that allows the creation of a new territory or zone of contact between contemporary art and indigenous cultures, where dialogical and participatory relationships between contemporary art and the ontological knowledge of our cultures can be explored.

Keywords

weave, indigenous cultures, transcreation, ethnopoetics, intertextuality, art

Fecha de envío: 23/07/2020

Fecha de aceptación: 27/09/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.1861](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.1861)

Cómo citar: Abruzzese, A. (2020). Transcreación, intertextualidad y etnopoética. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 376-387). Quito: USFQ PRESS.



Los lenguajes y códigos del mundo entero me causan sed. Quiero conocer cada vez más para entenderlos y así entender los nuevos mundos a los cuales nos transportan. A continuación, comparto dos cuerpos de obra a partir de reflexiones sobre la intertextualidad, el tejido como texto y la exploración de sus representaciones dentro de una transcreación poética en forma de códigos que arman un lenguaje inventado escrito. Las exploraciones artísticas que presento en *Los dueños de las figuras* y en *Ideosenhos* hacen parte de una serie más amplia en la que cuestiono el texto desde la estética de la letra misma, la imposibilidad de legibilidad y el lenguaje como algo vivo, códigos desde las tramas dactilografiadas en máquinas de escribir y códigos desde el cuerpo performático.

Mi interés por el lenguaje no es nuevo. Cuando tenía 10 u 11 años inventé un lenguaje para comunicarme con mi padre. En mi adolescencia inventé otro alfabeto, esta vez escrito, para que nadie pudiera leer todos mis más oscuros, románticos y seguramente muy melodramáticos escritos. No dejé de interesarme en idiomas, aprendí francés, inglés, portugués, italiano, ahora quiero aprender guaraní y completar mis estudios de griego y algunos lenguajes de programación como Arduino, Processing y SuperCollider. Tengo una fascinación por los códigos.

Desde 2014, estoy trabajando en un lenguaje al que llamo *Ideosenhos*. Las formas vienen naturalmente, voy trabajándolas y buscándolas en bocetos, pensando cuál sería la sensación que me podrían propiciar esas imágenes para que así, visualmente, transmitan su significado. La triangularidad que tienen los personajes me resulta un misterio. Simbólicamente hay miles de justificaciones: conscientes, ninguna. Tengo la impresión de que muchos de estos momentos de creación de lenguajes fueron posteriores a grandes momentos de “frustración comunicacional”, en los cuales por más de que usaba las palabras correctas y una buena sintaxis y gramática, no lograba traducir o comunicar exactamente lo que quería de la manera que quería.

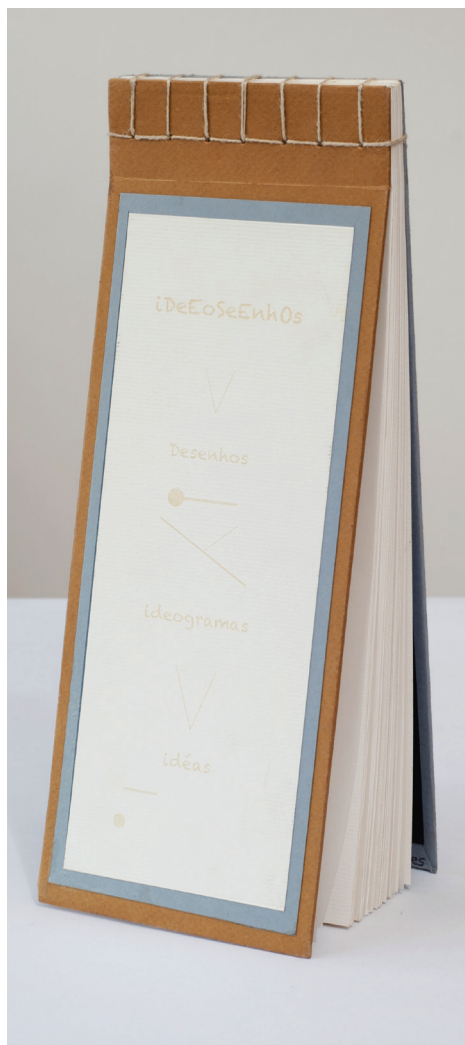
Parte de mi investigación artística ha ido desarrollándose por dos ejes: el primero, *Ideosenhos*, cuestiona la relación texto-imagen (forma-contenido) por medio de un sistema de escritura inventado como medio de interpretación, o de traducción abierta de contenidos. El segundo eje es *Los dueños de las figuras*, donde experimento la presentación, (y no *representación*) de componentes de las culturas indígenas ava-guaraníes desde el arte contemporáneo. Mi interés empezó con la idea de experimentar a través de el arte como un laboratorio de exploración de lenguajes, una escapatoria que me posibilite formas nuevas, no solo de enunciación, sino, también de transposición de la realidad, siempre con un sentir humano y poético.

Intertextualidad: Ideosenhos

Etimológicamente el texto es un tejido (Barthes, 1971, p.77). El tejido como lenguaje visual propone estructuras comunicacionales, ya sean de fijación de información, de representación o de transmisión. El lenguaje de los textiles como todo lenguaje tiene una propia “gramática”, se expresa a través de diferentes formas y sintaxis. Encontramos diseños que forman un enorme conjunto de elementos y configuraciones que los diferentes grupos étnicos eligen, crean y tejen (Patiño, 2016). En estos soportes textiles de representación y de comunicación, encontramos una relación directa con el entendimiento del mundo y de lo que lo compone, el lenguaje de cada pueblo y cultura crea su propia realidad: transpuesta, escrita, traducida en tejido. Los elementos tejidos son extraídos del mundo adyacente, de la naturaleza, del mundo conceptual y del mundo de los sueños, sin olvidar que esta realidad



Ideosenhos, edición única, 2016 Ideas e historias en *Ideosenhos*. Tapa dura, 23 páginas grabadas por láser en papel 180 g, encuadernación japonesa 12,5 cm x 31 cm x 1,5 cm



muta constantemente, es fluida y cambiante. No podemos negar que en el textil tenemos lo textual, el texto es un tejido y viceversa. Así, se nos presenta: texto e imagen, forma y contenido. Sin embargo, los textos no son algo fijo, sino que son un cruce de gestualidades. Un texto son muchos textos, la base misma de la idea de un texto abierto; “lo intertextual en que está comprendido todo texto, dado que el mismo es el entre-texto de otro texto” (Barthes, 1971, p. 78).

En la acción misma de la escritura y del tejido, el *texto* en sentido expandido del término nos refiere a otros textos, narrativas y oralidades. Al escribir o transcribir historias de nuestros ancestros, al contarlas como *Ideosenhos*, performances u otro tipo de obras, hacemos referencias a estos otros textos y a otros cuerpos que han servido para experimentar y para traducir. En la existencia misma de un texto tenemos otros más; la intertextualidad es entonces un componente del *texto* mismo. Exactamente como este escrito que, entre citas, escritura e imágenes, nos refiere a varios otros relatos, ensayos, unos más académicos que otros, unos que vienen de narraciones orales y otros inventados.

No dejo de preguntarme de dónde vienen estas formas que presento en los *Ideosenhos*; las busco en las referencias de lectura, imágenes y símbolos de todos estos libros que he leído. Trato de encontrarlos en las formas de mi cultura, pero no están ahí. A veces me pregunto si vienen del espacio. Es tal vez una condensación de esta intertextualidad en la que me muevo constantemente.

Tanto los *Ideosenhos* como *Los dueños de las figuras*, y obras precedentes como *30x60* o *La Desaparición de la letra*, se entienden en la intertextualidad misma. No por ser más o menos abstractas o más o menos literales, pero por todo aquello a lo que nos refieren. Dentro del análisis teórico son demasiadas las referencias a las cuales podemos atenernos. Sin embargo, la intertextualidad que más nos marca es aquella revelada por el cuerpo subjetivo de la persona que lo ve. La intertextualidad se revela en el cuerpo mental del “espectador” y hasta a veces se corporaliza. En algunos casos esto está presente de una manera explícita y formal, ya que, en los intersticios de las líneas de texto/tramado, los espacios vacíos, cortados en el papel, devienen en aquello que completa la forma:

Cuando hablamos de texto y de escritura entonces estaríamos hablando de tejidos, composiciones y estructuración de artefactos que mezclan estéticamente citas, referentes y lecturas de otros espacios. En el cine, el teatro, la literatura, las artes visuales, la intertextualidad está presente en muchos trabajos estéticos (Monte, 2020, p. 7).

Tejidos: Los dueños de las figuras

Yandereko es el estilo de vida y concepto que define la visión del pueblo av-guarani: “Yandereko es el respeto a los Kaa Iya (dueños del monte), es respetar el agua, respeto a los seres del monte, a los árboles y a las montañas. Todo es Yandereko” (Riester, 1998). En este universo se habla también de Yandereko como algo vivo: “se asemeja al cuerpo humano, tiene un río, tiene un cuerpo y pies para caminar y tiene brazos, el río es como si fuera la sangre para los montes y para nosotros” (Acebey, 1995). A partir de este concepto, investigué sobre los tipos de tejido guaraníes, particularmente de los tejidos producidos en Isoso, departamento



Los Dueños de las Figuras Parte 1, 2019 Grabado láser sobre papel 140 g, incrustado en base de madera 80 cm x 65 cm x 5 cm

ubicado en Santa Cruz, Bolivia. Existen dos grandes estilos de tejido isoseño: el *kara karapepo* y el *moise*. El estilo *kara karapepo* tiene motivos abstractos, que son dictados por *los dueños de las figuras*, que aparecen en los sueños y muestran a las mujeres tejedoras las historias, escenas y situaciones con las figuras que pueden usar para contar en sus tejidos. Hay una cuestión muy tradicional en esto y la mujer al tener su primera menstruación comienza un ciclo de aprendizaje especial. En el estilo *moise* se tejen representaciones más figurativas de la realidad y la geografía circundante al pueblo isoseño: flores, pájaros etc.

El guaraní es una lengua de tradición oral que nunca tuvo un sistema de escritura particular. Los relatos están entonces transcritos al alfabeto español, en ausencia de un sistema de escritura propio. Desde esta perspectiva, lo que me interesaba era crear una situación espacio-temporal, en la cual el destinatario pueda tener acceso al contenido ontológico de la cultura guaraní, hallar algunas bases poéticas del Yandereko y conocer los *secretos* isoseños a partir de esto. La idea era usar el papel como lienzo y fibra, tejer en él estas ideas guaraníes; manipulando el papel como textil sin usar verdaderamente hilos y un telar.

La investigación consistió en la revisión de documentos escritos, audiovisuales, charlas y entrevistas a expertos. La mayoría de *secretos* que utilicé fueron encontrados en *Yembosingaró Guasu, el Gran Fumar* (Riester, 1998), donde también se explican otras nociones importantes de la cultura guaraní como mitos y leyendas, historias y maneras de pensar; en el texto se presenta en guaraní y en español. A lo largo de la investigación noté que con estos *secretos* se podían hacer analogías con los *haikus* isoseños de uso cotidiano: pequeñas frases a veces cantadas, a veces solo onomatopéyicas que de alguna manera invocan al mundo espiritual y, al pronunciarlas, generan una conexión con la esencia del universo del Yandereko.

Empecé a trabajar primero en el papel, en párrafos muy marcados. El texto no está escrito, está perforado, el papel es literalmente atravesado por el texto (*Los Dueños de las Figuras*, Parte 1). El tejido/texto va mutando y toma la forma de un tejido *kara karapepo*, un motivo proveniente de un sueño real, tejido por una mujer isoseña: una mujer soñó que tenía un bolso y ese bolso típico guaraní se transformaba en serpiente. Los *dueños de las figuras* pusieron en su sueño las formas con las cuales ella iba a representar esta historia (*Los dueños de las Figuras*, Parte 2).

La idea no es *representar* la historia del tejido, ni sus formas, sino *presentar* la cultura a través de algo que resuene con el pueblo isoseño (su propio código cultural, a modo de texto cerrado), pero que también *presente* al nuevo lector (a modo

de texto abierto) el espíritu del Yandereko, sus historias y los *secretos* isoseños. El papel atravesado se vuelve un tramado, como la vida misma. Sus secretos se entienden entre líneas, ellos mismos forman las figuras del tejido.

Esta serie de obras, *Los dueños de las Figuras* se compone de dos partes que relacionan lo textil y lo textual. Una pequeña edición en español y guaraní acompaña las dos piezas. En la obra están incluidos *El retrato de Ñanderú* (también conocido como *Ñamandú*) y la historia de *Ñanderú*, el dios principal de la mitología guaraní, transmitida en *ideosenhos* a través del grabado láser sobre madera como la base, y en papel como un formato desplegable vertical. Como el guaraní no tiene escritura propia, y no conocemos el lenguaje original de *Ñanderú*, me pareció atinado proponer este lenguaje personal para presentar su historia:

Ñanderú / Ñamandú el dios creador
 El más grande, el creador. Se creó solo, no tenía ni madre ni padre.
 Ñanderú se sentía solo. Entonces decidió crear, ya que antes no existía nada.
 No había ni árboles ni montañas ni gente, nada.
 Entonces, Nanderú creó primero el lenguaje de los hombres: las palabras.
 Pero para poder hablar este lenguaje tuvo que crear primero a cuatro dioses
 que a su vez iban a tener hijos.

Es en el corazón mismo de la transcreación que encontramos las venas de la intertextualidad, la etnopoética late como fenómeno, y nos acercan el arte contemporáneo con la historia ontológica de nuestras culturas.

Ñanderu, entero, a plano, grabado láser 30 x 60 cm, papel 140 g, 2019



Ideosenhos, etnopoética y transcreación

Los *Ideosenhos* constituyen un sistema de escritura de mi creación, no quería apropiarme un fonema, quería que este sistema de escritura no tenga una pronunciación específica, más bien que pueda interpretarse, verse y comunicarse en toda lengua oral ya existente en nuestro planeta. Decidí partir desde el grabado, como gran medio histórico del dibujo y de la imprenta, pero abordarlo desde un medio más actual. Después de dibujarlo a mano alzada lo vectoricé y lo grabé sobre papel con una cortadora láser.

El grabado sería una obra autónoma desde lo visual, pero el contenido narrativo necesitaba una base de datos que complete su comprensión, entonces elaboré un diccionario en forma de pieza editorial. Las primeras ediciones tenían las “traducciones” de los *Ideosenhos* en varios idiomas mezclados, ya que existen palabras que no son traducibles en francés, español, inglés y portugués, los idiomas que manejo.

Las historias de los *Ideosenhos* tienen una estructura narrativa, y un sentido de lectura. Se leen de abajo hacia arriba, de izquierda a derecha. Al inicio se presenta el cuadro espacio-temporal, después los personajes, acciones o situaciones y desenlace o abertura, siguiendo casi una estructura narrativa clásica y simple. En el caso de ideas o pensamientos se puede obviar esta sucesión. Algunas veces se desarrollan historias paralelas. Muy seguido esta obra ha sido compartida con una lectura casi performativa del contenido. Con el tiempo, algunos personajes han salido del papel volviéndose tridimensionales. Esta obra sigue en trabajo e investigación, tratando de reinventarse y mutar con el tiempo cambiante. El diccionario continúa creciendo a la par de los desafíos.

Para mí, *Ideosenhos* no es solo un modo experimental de escritura o de dibujo, lo veo como un índice etnopoético anclado en una forma de *transcreación* (Gell, 2013, p.44) Ahondando en lo que es poesía investigativa y textos experimentales, en la teoría de Haroldo de Campos, se explica que la poesía investigativa evidencia que la obra resultante es una traducción que reinventa el texto, no es una “creación” en el sentido romántico del término, pero más bien es una “transcreación”.

Con esto me refiero a la traducción de un código cultural, en este caso de un lenguaje no oral, imaginado, hacia una forma nueva de existencia. Si los lenguajes existen por medio de culturas o pueblos que los representan, los *Ideosenhos* representarían esta realidad imaginada por una cultura inexistente, sin nombre, ni lugar. Esta existe solo mediante el lenguaje mismo, y su hábitat reside en sus formas

y formatos. Su contenido poético es intangible ya que nos evocan pensamientos, ideas, historias, vivencias o situaciones particulares, y su comprensión es subjetiva.

La forma inicial en la que los *Ideosenhos* se despliegan sobre papel poco a poco va cobrando vida en volumetrías diversas, desplegándose en el espacio, encaminando nuevos retos de presentación artística. Desde esta perspectiva, la transcreación es para mí un campo de experimentación vivida y de traducción, en el cual la poética de las formas con relación a su contenido es el punto esencial de partida y de presentación de un “texto abierto”, activo y experimental, en el cual el paso de un sistema-lengua-estructura-código a otro se transforma y gana una exploración poética.

Podríamos considerar la transcreación y la *etnopoética*, como medios de investigación-creación para generar una propuesta que vaya más allá de una plataforma, o de una forma de enunciación, que permita un nuevo territorio o zona de contacto entre el arte contemporáneo y culturas originarias (andinas e indígenas en nuestro caso) donde se explore y forme una relación entre arte contemporáneo, la producción artística indígena y los conocimientos ontológicos de nuestras culturas. De manera, no solo se genera una visibilización de lo mencionado antes, sino, que el público se las apropie, y así resignifique las obras para darles una nueva vida. La participación como parte del proceso total de la obra, desde una perspectiva práctica, sería una posibilidad dialógica intercultural e interdisciplinaria. **post(s)**

Referencias

- Acebey, D.
(1995). *Yagua, Relatos cuentos y mitos de los ava-guarani*. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia
- Barthes, R.
(1971). De la obra al texto. *Revue d'Esthetique N° 3 France*. pgs. 77, 78
- Gell, A.
(2013). *Arte y agencia, Una teoría antropológica*. Editorial SB, Serie Arte, estética e imagen. Buenos Aires, Argentina.
- Le Breton, A.
(2009). *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*. Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina.
- Luna, S. M.
(2012). La antropología, el arte y la vida de las cosas,. *AIBR, Revista de antropología iberoamericana*, 27.
- Mario Javier Bogarin Heriberto Martinez, A. E.
(2016, enero-abril). Ciertos métodos de la investigación-(trans)creación: La (etno)poética de Jerome Rothenberg. *Societarts, Revista de artes Facultad de artes UABC*, p. 11.
- Monte, F. d.
(2020). Escritura performativa e intertextualidad. *Diplomado de Antropología del Arte, LATIR, MX* .
- Nancy, J. L.
(2003). *Au fond des images* . Galilee.
- Riester, J.
(1998). *Yemboingarú Guasu: El Gran Fumar. Literatura sagrada y profana guaraní*. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. Embajada de Suecia. Cooperación para el desarrollo.
- Trovar, P. (2019). Etnografía dialógica y etnografía artística. *Diplomado de Antropología del Arte, LATIR, MX*, 6 pg.
- VV.AA.
(2016). *Lenguajes Gráficos de Bolivia, Tomo 1*. La Paz, Bolivia: Fundación Simón I. Patiño.

LA DENSIDAD ANDINA, EL UNIVERSO KHIPUNK

José Luis Jácome Guerrero

José Luis Jácome Guerrero, artista, investigador y curador, Correo electrónico:
joseluisjacomeguerrero@gmail.com

- Licenciado en Artes Visuales, Universidad de las Artes, UArtes, Guayaquil.

Llevo mucho tiempo trabajando en una idea que junta varias de mis obsesiones; los khipus, la ciencia ficción y el místico escritor vanguardista ecuatoriano César Dávila Andrade. En la Densidad Andina la ciencia ficción de hoy es la ciencia del mañana en Latinoamérica, que cree en un devenir científico en el Sur, inicia con narraciones mágico-fantásticas en los Andes del siglo XXI. Esta idea virus ha activado todos los roles que desempeño en el mundo de la creación; como artista visual, *performer*, músico y diseñador me encargo de la elaboración de los afiches, las tipografías, la dirección de arte, la narrativa, las publicaciones y la investigación. Como co-creador y curador, junto con Noé Mayora Ortiz construí el concepto Khipunk en formato expositivo. Estos textos son una bitácora de varias presentaciones realizadas en diversos lugares y tiempos. Son la aproximación de un hombre que mira y escribe sobre vidrio para intentar espiar y trascender en los cielos.

Fecha de envío: 26/07/2020

Fecha de aceptación: 10/09/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.1895](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.1895)

Cómo citar: Jácome, J.L. (2020). La Densidad Andina, el universo Khipunk. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 388-407). Quito: USFQ PRESS.



¡A Ti, señora Viracochoa,
 ama y señora de todo lo creado,
 te suplicamos que aumentes nuestras cosechas,
 que protejas nuestros sembrados,
 y que des calor, comida y abrigo
 al pueblo que tú elegiste como Tuyo!

Bitácora de la densidad andina Lxs homocosmicusfungí y otros parlamentos tecnoxhamanicos

La gnoseología andina no es representativa-conceptual, sino simbólica-ritual densificada, las hierofanías y teofanías se revelan comprimidas y densas para los nuevos runas; la mujer y el hombre andino viven dentro de la ritualidad y la simbología, como una forma de conocimiento (*gnosis yachai*); este conocimiento en la Densidad Andina, es el código ancestro futurista, no es una retórica ni una melodía, ¿acaso un breve intervalo literal? Una especie de saludo sonoro.

El syn-balliein tecnoxhamanico de la Densidad Andina significa unirse, armonizarse y fusionarse con la Pachamama. Es tal, porque simboliza y no porque es interpretada en su contenido, no es simplemente objetiva ni puramente subjetiva, sino que “es constitutivamente una relación, la misma realidad no rota aún en la dicotomía sujeto/objeto”, como dijo Panikkar en su libro *Mito, Símbolo y Culto*. El ritual simbólico denso-andino posibilita la mediación entre los mundos; divino, terrenal, digital, análogo, conjugados, eliminados todos en el vapor.

En la Densidad Andina, lo ritual es lo habitual y el ruido remite directamente al día a día. Rompe con la condición divina del oído occidental y la subjetividad del intérprete, rescatando la pertenencia de las experiencias sono-simbólicas a la vida cotidiana en un manto sonoro que se expresa y se extiende desde nuestros cuerpos y su ruido interior amplificado al entorno.

“lo que la realidad es, es su símbolo; él es, es el símbolo de lo real”

Raimon Panikkar

Este es el lenguaje de los descendientes directos de los Arnautas, los Vaporunas los Vaporkamayocs, Vaporyachais del siglo XXI, porque la vida es vapor.

Se despedazan las guitarras de los Huracanes,
como pleamares de Oro...
La vida es vapor. Se ha hecho el vacío
en mi cerebro. La noche gotea rotundamente
en las antenas de los cirios apagados...
Mi corazón es el as de oros
en el vértice de la Torre Eiffel.
Los espejos desvisten a la noche en los Palacios viejos.
Me persiguen los péndulos desorientados,
a flor de insomnio. He perdido la noción
de los Puntos Cardinales. Una bandada de pianos negros
me está devorando los pulmones...
Oigo cantar a las pirámides, unas canciones góticas...
Me estoy ahogando en un cacharro ilógico.
El universo se ha vuelto loco... En el Bosque
de los insomnios, soy una hélice desorientada...

César Dávila Andrade

Las exploraciones ruidonáuticas en Tungurahua el ruidoso

TCNXMNSM

Suspiros compartidos situacionismos al estilo punk, chamanismos transversalizados-sincréticos, antropofagias socio-culturales, el ruido-xhamanico, la alquimia andina, la instauración de la sci-fi andina, Arnautas resucitados en procesos discontinuos; el tecnoxhamanismo.

TCNXMNSM. Casa Dogma, Ambato – Ecuador, 2015. Video: <https://vimeo.com/139169307>



Neo ritual, gifs, mashups y sci-fi andino

La fantasía es lo imposible hecho probable.

La ciencia ficción es lo improbable hecho posible.

Isaac Asimov

El génesis, una pieza audiovisual, que conjuga varias técnicas de edición de vídeo en directo, teniendo como formato central al gif animado, un paseo por el significante de los símbolos, la estética de la cultura B.

La máquina, el espacio exterior y los neo xhamanismos, el tele transporte, la ingeniería genética de seres humanos, la comunicación con entidades extraterrestres, la construcción de robots inteligentes o de realidades simuladas, los viajes en el tiempo, estructuran ya nuestra realidad y se fusionan, al mezclar las cosas, frágiles e inciertas con las certezas académicas universales. Tal cual la evolución biológica, un bricolaje de núcleos rituales, imágenes, ficciones, que no corresponden a ninguna pureza o perfección, su naturaleza es el ERROR sin que se observe una traza lineal que relacione la causa con el efecto, sino más bien un fluir, para intentar comprendernos a nosotros y al mundo que nos rodea, para conocer algo más acerca de nuestras contradicciones, anhelos y filosofías.

¿Qué es lo que nos hace humanos? Como dice Jacques Attali: “Hay que aprender a juzgar a una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas, más que por sus estadísticas” (1995).

Neoritual. XII Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea, Quito – Ecuador, 2016.

Video: <https://vimeo.com/157974201>



Las crisálidas agaves

Las *khrysallis*, que puede traducirse como “oro”, fueron el estado de imago del Sprul-pa Nuna Mihsky, el mensajero. Que a su vez es el Proto-khi-punker, una metáfora de la sociedad con respecto a las dueñas del ser. Sí, una fase de transición hacia lo que sería conocido como metamorfosis social del mensajero vegetal alquímico andino, aún hay que luchar y trabajar mucho para poder conseguir que lxs *homocosmicustugi* lleguen a alcanzar la igualdad que ansían entre los hombres y las mujeres, en distintos niveles, donde se apuesta porque todo aquello que vaya en contra de lo hegemónico, lo raro o espeluznante; hay que destruirlo.

Crisálidas Agaves. Festival Protoboard III, Festival de Noise en Ambato – Ecuador, 2015. Video: <https://vimeo.com/147272710>

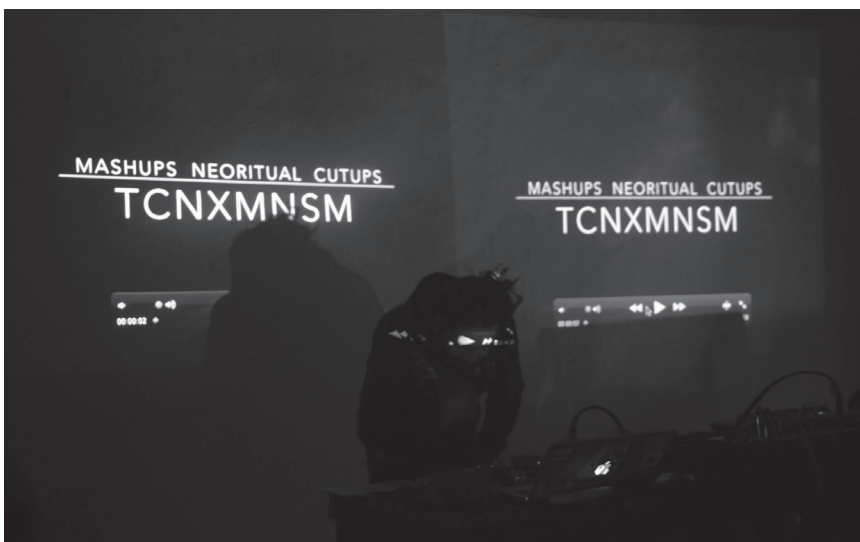


Frecuencias rurales en 60 hz

Las arquitecturas invisibles, un detonador de las Crisálidas Agave en tierras hondas, la incubadora sónica crisol de las eventualidades ritualistas, los 60 hz funcionan como invocaciones a la todopoderosa Apu Kon Tiki Vira Cocha, creadora de cuanto nos rodea.

La alta sustentadora con grandes muestras de simpatía y amistad, forjaba la savia en carne y el humus en espíritu, soñaba ella el mundo y lo hacía realidad en frecuencias rurales, cual encuentro cercano del tercer tipo.

Frecuencias rurales. Residencia de artistas Pujinostro Cotopaxi – Ecuador, 2016. Video: <https://vimeo.com/165151451>



Neo ritual andino en Cuzco, la iniciación Quero

Para comprender la Densidad Andina, debemos comprender la gran conectividad con la colmena humana, ¿cómo hace una brizna de hierba para convertir la luz en vida? La fotosíntesis de pensamiento es la llave que abre las puertas del universo.

Entonces el viaje fue a cuatro tiempos y cuatro estados:

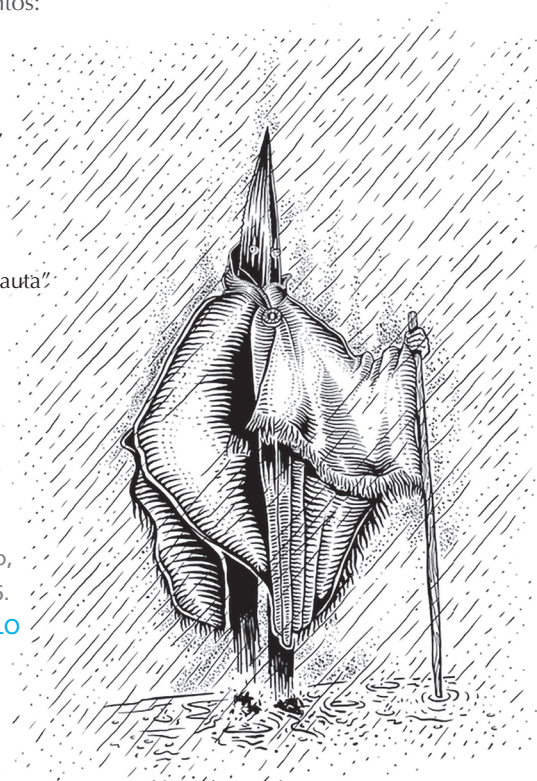
- Identificación --- las serpientes de metal.
- Diferenciación --- el aliento de jaguar.
- Integración --- el vuelo de colibrí.
- Trascendencia --- la visión del águila.

Concebidos como ciudadanxs del mundo, traducimos la lealtad local de la carne a una lealtad planetaria del espíritu integrando y construyendo sistemas, pariendo al mensajero Sprul-pa Nuna Mihsy el inicio de las comunicaciones del mensajero por la *wood wide web* —el internet de los árboles— dictó la consigna desde el Cuzco, gritando a los cuatro vientos:

“Yo ya no soy esa persona”

“Seré nuveva carne de Arnauta”

Neoritual andino. XII Encuentro Iberoamericano de Video y Sonido, realizado en el Cuzco – Perú, 2016. Información: <https://bit.ly/3eXUaLO>



Atiymio frontal episteme sonora andino mística

Todo lo que una persona puede imaginar, otros pueden hacerlo realidad

Julio Verne

La episteme sonora andino mística Densidad Andina se expresa en un sinfín de relatos y prácticas sónicas mutadas en un universo infrasonoro espiritual oculto en este mundo material.

Es como una simultaneidad del tiempo sonoro, por el hecho de que esa materialidad antigua es también materialidad nueva, de un pasado que se traslada al aquí y ahora.

En estos tres ATIYSONOROS fragmentos del entorno auditivo comunicacional del ser mensajero Sprul-pa Nuna Mihsy nos invita a percibir el sonido, como una materia tangible, transportada al universo personal, un conductor que se suspende en el abismo, que cruza entre mundos, un trampolín que nos eleva, como relámpagos y que, a la vez, nos mantiene conectadxs con la totalidad.



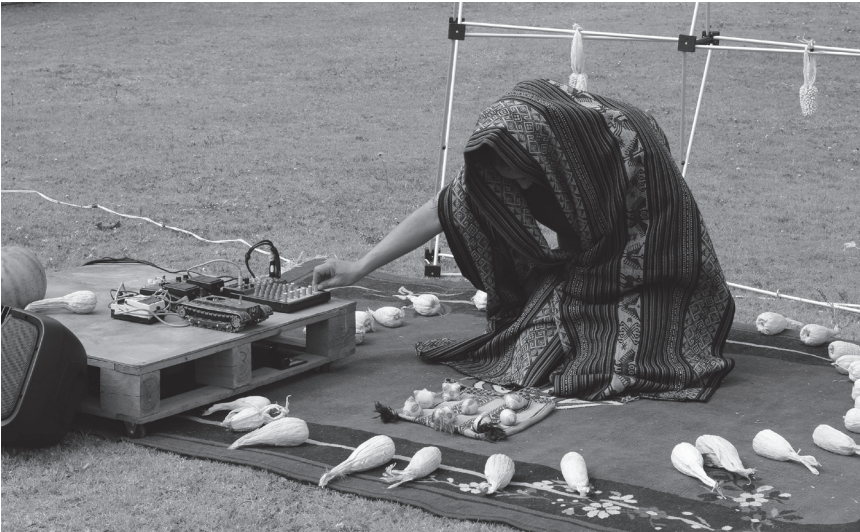
Atiymio. Edición Física de Encuentros Sonoros, 2017. Audios: <https://bit.ly/2lwag2N>

La invocación del nuna mishky por el vaporkamayoc

Sigue tus propias huellas.
Aprende de los ríos, los árboles, las rocas.
Honra a tus hermanos,
honra a la Madre Tierra,
honra al Gran Espíritu.
Hónrate a ti mismo y a toda la Creación.
Mira con los ojos de tu Alma y comprométete con lo esencial.

El Vaporkamayoc interviene en la acción ficcionada rural con su alquimia andina, él dice que definir lo que es real es un acto de PODER. Ser capaz de reinventar la realidad es un acto de libertad.

La difusión y la reapropiación de todas las tecnologías, cosmogonías, teosofías, teorías y prácticas que pueden ser utilizadas para REINVENTAR la realidad con libertad y autonomía, son magia mediante los *cut-ups*. La reinvención la recontextualización y audiologías, las herramientas para la configuración sistemática de la realidad en el TCNXMNSM; una causalidad al “Devenir Khipunk”.



La invocación. Residencia Artística Pujinostro Festival de Videocreación VFFF Pujilí - Ecuador, 2017. Video: <https://vimeo.com/221198181>

La materialización del sprul-pa nuna mihsky

El mensajero Sprul-pa Nuna Mihsky es una construcción mental, el Gólem andino, un ente místico anarcolitúrgico creado por los Vaporyachais y Vaporcamayocs; como un acto, resultado de la voluntad y la meditación, un fenómeno dotado de consistencia física, que es capaz incluso de emitir sabores, olores y sonidos.

Según los Vaporyachais, esta materialización espontánea es posible, porque para este el mundo el universo entero es un flujo de conciencia y, por lo tanto, no hay ningún fenómeno que exista fuera de esta conciencia. Así el Gólem andino se materializa como hijo de la Crisálida Agave, hermano de los Apus, encargado de transmitir el mensaje de lxs post punks xhamanes.



La materialización. 2nResidencia artística Pujinostro – Ecuador, 2017. Enlace: <http://densidadandina.blogspot.com/2017/06/la-dulce-razon-de-la-amistad-sprul-pa.html>

El inicio del viaje inter dimensional del sprul-pa nuna mihsy - la hauntología de los andes

Las intervenciones rurales en 60 Hz engendraron una frecuencia incitadora al viaje inter dimensional danzando con nudos, el mensajero Sprul-pa Nuna Mihsy o KHI-60HZ dispositivo acústico sensorial. Se dice que no podemos trascender nuestras limitaciones o nuestra dependencia de otros seres. Solo podemos vivir con ellos.

Así, el Sprul-pa Nuna Mihsy, mensajero Khipunk, inicia su viaje de predica.

Vengo desde mi propio centro, oh errantes días.
Desde la infinita soledad de un dios perdido.
Desde mi última noche en la sangre.

Cesar Dávila Andrade

—Los fantasmas llegan del pasado y aparecen en el presente. Sin embargo, el fantasma no puede decirse que pertenece al pasado— ¿Entonces la persona “histórica” que se identifica con el fantasma pertenece debidamente al presente? Seguramente no, ya que la idea de un retorno de la muerte frustra todas las concepciones tradicionales de la temporalidad—

La temporalidad a la que está sujeto el fantasma es por lo tanto, paradójica, al mismo tiempo que "regresan" y hacen su debut aparente. Jacques Derrida se ha complacido en llamar a este movimiento dual de retorno e inauguración una “hauntología”, una acuñación que sugiere un no-origen diferido espectralmente dentro de términos metafísicos fundamentales como la historia y la identidad.

El mensajero Sprul-pa Nuna Mihsy y su khipu es nuestra hauntología andina, el viajero atemporal en prédica por el territorio de los pueblos protoindoeuropeos. En este mundo año del señor 2017, en el Universo Khipunk el tiempo de la todopoderosa Apu Kon Tiki Viracocha 3020.

El inicio del viaje. Arca de Noé, Ambato – Ecuador, 2017. Enlace: <https://bit.ly/2liT15D>



Cohete eva toea fantasma y gorilas preparando la nave

Acción protoritual parte del “Devenir Khipunk”, conjuro de alquimia andina para los paraísos terrenales artificiales y las ficciones especulativas ecuatoriales. El “Ser”, la nave, la voluntad, es una cosa ambigua, lo componen incontables ingredientes, como los que hacen de ti un individuo único, un entendimiento del 100% es imposible. Sí, tenemos una voz y una cara para distinguirnos de los demás, pero tus pensamientos y tus recuerdos no son tuyos, no tenemos el sentido de nuestro propio destino. Entonces la gente se esfuerza en entenderse a sí misma y a los otros, todo eso se funde en una mezcla que nos da vida, origen y existencia, eso es lo que hace al vivir interesante, solo puedes expandirte y hacer tu voluntad.

Live act preparando la nave: composición para TOEA, Mushu, Wave Drum, Tunderhand, *Cut-ups* Kenji Kawai tema del anime *Ghost in the Shell*.



Toea Eva. Video: <https://vimeo.com/224278273>

El primer encuentro público - la prédica primigenia: la identificación – las serpientes de metal

El mensajero Sprul-pa Nuna Mihsy escogió las pautas sonoras para llevar su mensaje al mundo, al igual que los encuentros cercanos del tercer tipo, traduciendo khipus mágicos no descifrados, el lenguaje universal sería el sonido.

“Devenir Khipunk” se pauta como un *liveset* tomando los esquemas del estudio sobre el *Quipu #2* de Carlo Radicati, el mensajero los utiliza como sistema de partitura para generar una composición a 4 canales, los sonidos son aleatorios y totalmente interpretativos, basados en una secuencia extra numeral, utiliza un bajo eléctrico y un multipistas análogo en 4 canales, cada canal asignado a los datos de las líneas subsidiarias del khipu que interpreta nudos, colores, longitud y son manipulables en directo. La primigenia predica parlamentaba: el Ayllu, a humano.

El movimiento Vaporyachai, ancestro futurista, cibernámico, tecnoxhamánico, Khipunk, como lo llama el mensajero Sprul-pa Nuna Mihsy; se develará en forma de una ucronía y ficción especulativa, en tendencia a incorporar elementos fantásticos y de ciencia ficción desde los Andes, Sur América precolombina, sus tramas, van a partir de naves de bambú líquido, el metal viviente, bio-redes, la cura a la muerte, magnetismo, la telepatía, ordenadores ecológicos que se denominan Muyu-Khipus, empatía, hauntonlogías, teología femenina, amazonas en la montaña, a humanismo, la no conquista del Abya Yala y las posibilidades cuánticas neoindianas en otra dimensión, donde la toda poderosa Apu Kon Tiki Viracocha, reina por los siglos de los siglos, amén.

El primer encuentro público. Centro de Arte Contemporáneo, Quito – Ecuador, 2017.

Video: <https://vimeo.com/233702345>



La segunda prédica: El “devenir khipunk” cdmx La diferenciación - el aliento de jaguar ¿Cómo decir nosotrxs?

Todo hombre y toda mujer es una estrella en un universo, esto implica la ampliación de la conciencia, para abarcar a todas las demás conciencias, el amor bajo la voluntad parece ser el código, lo pasivo y lo activo del ser manifestado en el ahora, de esa forma decimos nosotrxs; haciendo, ficcionando, narrando la contemporaneidad futura andina.



Ciudad de México es densidad en esencia, un crisol para el universo Khipunk, un portal para el Vaporkamayoc, éste se abrió en el Festival Transitiomx a través de las ondas de Radio Parlamento y los códigos de la publicación *Khipunk*. Todos los números son infinitos, todos son él mismo. En esta versión del Festival Transitiomx, “Cómo decir Nosotrxs” se generó una correspondencia extraordinaria entre comunidad, magia, arte y tecnología.

El “Devenir Khipunk” como un espíritu virus, energía inspiradora, idea que hoy danza de mente en mente, evolucionando en un camino de iluminaciones alquímico andinas, que se evaporan en un eterno canto andino de poesía divina.

Alzamos el Cádiz de sangre de sábila y brindamos por las ideas nuevas que son vida nueva, en este universo somos todxs estrellas, en la Mesoamérica del siglo XXI, una constelación de Arnautas se reunió e hicieron resonar sus voluntades al infinito y más allá.

La tercera predica khipunk Rituales con la madera que escucha Integración - el vuelo de colibrí

Rituales con la madera viva que escucha, a la luz de la luna llena en días de muertos, remedios mágicos de reflexiones filosófico-místicas en ellas, solemos ver lo que realmente está frente a nosotros, y los árboles se transforman en el bosque cuántico, de sus entrañas convenimos cavar en lo profundo y sacar a la luz lo que está debajo, llevándola a la superficie, y fertilizar luego ese suelo para las nuevas semillas, la *wood wide web* ha hablado y en sus palabras; “hongos, vegetales y animales somos uno; *lxs homocosmicusfungi*”.

El Universo siempre nos está ofreciendo guías, señales y mensajeros, el Sprul-pa Nuna Mihsy, mensajero del Khipunk, dice: “sus cuerpos están procesando muchísima información hacia un salto a humano, los sueños que dan forma a sus creencias y prácticas colectivas, serán construidos, narrados y ficcionados desde las montañas, las selvas, los mares de sur, las raíces fluorescentes son ese derecho a ser y reconocerse monstruos a partir de la imaginación, la Densidad Andina, la ficción y la ciencia en narraciones contemporáneas de mestizos neo andinos, raros y espeluznantes”.



Tercera Prédica. Quinta de Juan Montalvo, Ambato – Ecuador, 2017. Enlace:

<http://densidadandina.blogspot.com/2017/11/khipunk-rituales-con-la-madera-que.html>

Revelaciones aleatorias - divagaciones del mensajero La madre ira y los ultracuerpos

El cuerpo que parece no haber estado jamás con vida, un cuerpo intacto, esperando por el habitante virus animal, vegetal, espacial, el alienígena sustituto del ser, en el cuerpo virgen, hay un futuro en el pasado hoy.



Revelaciones aleatorias. Edición sonora para web capítulos del desafío a Linneo. Audios:

<https://soundcloud.com/jose-luis-jacome-guerrero/sets/la-madre-ira-y-los-ultracuerpos>

Nunca grabaciones, la despedida del mensajero En la ciudad de York Trascendencia - la visión del águila

Se descifró el código khipu, música en todos y cada uno de los elementos que configuran nuestra realidad, el mensajero ha transmutado, el código que será suplantado por la idea alien del virus palabra.

En el mundo Khipunk, la Densidad Andina es el “conocimiento nuevo”, somos y estamos permanentemente en intercambio e interdependencia con todo lo creado, y estamos influenciados por las energías cósmico-telúricas de la vida.

La posición cenital del Ecuador: “equilibrador del mundo” que une y no separa, fue el territorio elegido por el mensajero, porque somos luz y sombra en ponderación.

—Arriba las CHACANAS, mis runas, es momento.

Desde las interdimensiones el mensajero nos susurra —todo pasa, el virus es la palabra y la terapia es la meditación.

Como un poeta, un loco, un visionario de las relaciones sociales y culturales, su visión abstracta de la hermandad, la vida y el arte se conjugaron en esta hermosa posibilidad de formar parte de una familia universal Humano Cósmica Fungí, su llamado a la esperanza, un oasis para la humanidad que vive su día a día en la adversidad y el encuentro, unidas por los surcos que noche a noche soñamos, un universo paralelo se abre donde la conquista del Abya Yala jamás ocurrió.

Estos surcos han servido para la siembra de una nueva idea semilla; la de la comprensión, el amor, la empatía y qué mejor agua para regarla que el ruido, la especulación científica-ritualista y el espíritu de cientos de nuevos runas que están arando en el porvenir donde la todopoderosa Apu Kon Tiki Viracocha reina por los siglos de los siglos, amén.



Nunca grabaciones. La Densidad Andina en el BAM, Nueva York, 2020. Enlace: <http://levyarchive.bam.org/Detail/occurrences/17833>

Notas

***Hierofanía** / es el acto de manifestación de lo sagrado, conocido también entre los hinduistas y budistas con la palabra de la lengua sánscrita *darśana*, y, en la forma más concreta de manifestación de un dios, deidad o numen, se denomina teofanía.

***TCNXMNSM** / “producción de imaginarios”-, los piratas e indios pelean por mantener sus territorios virtuales o físicos, sufren una persecución implacable y tienen un enemigo en común: los dueños del mundo.

***sprul pa'i sku** / Alternativamente conocido como el Cuerpo de Creación, Cuerpo Creativo, Manifiesto, Cuerpo de Manifestación, etc. La forma corta es *sprul sku*.

***Khipunk** / Este concepto plantea una filosofía y arte retrofuturista, que basa sus preceptos en la narrativa especulativa y la cosmovivencia andina, mezclados con la estética del *steampunk*.

post(s)

Referencias

- Attali, J.
(1995) *Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo xxi editores, s.a. de c.v.
- Ayala, R. R.
(2011). *Mitos y Leyendas de los Incas*. Barcelona: Ediciones Brontes S.L.
- Burroughs, W. S.
(2013). *La revolución electrónica*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.
- Cage, J.
(2002). *Silencio conferencias y escritos*. Los Ángeles: Ardora Ediciones.
- Campana, C.
(2015). *Iconografía del pensamiento andino*. Trujillo: Universidad Privada Antenor Orrego Upao.
- Dávila Vásquez, J.
(2007). *César Dávila Andrade: Obra poética*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Dell, C.
(2016). *Ciencias ocultas, hechicería y magia: Una historia ilustrada*. Barcelona: BLUME.
- Estermann, J.
(2015). *Filosofía andina : estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Abya Yala
- Fisher, M.
(2018). *Lo raro y espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Panikkar R.
(2008) *Mito, Símbolo, Culto . Vol.IX, Tomo 1*. Milano: Jaca Book
- Powell, J.
(2004). *Derrida para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente.
- Villoldo, A.
(2006). *Las cuatro revelaciones*. Málaga: Editorial Sirio.
- Yungan, R.
(2009). *Kuri Mallku Ñucanchi Kichwa Shimita Yachashunchik, Gramática y Diccionario Kichwa*. Ambato: Dirección Provincial de Cultura de Tungurahua del MCYP.

POEMS

Sonia Guiñansaca

Sonia Guiñansaca, international award winning queer migrant poet, cultural organizer and social justice activist. Correo electrónico: soniagbooking@gmail.com
• Hunter College, BA in Africana Puerto Rican Latino Studies, and Women & Gender Studies.

Calling Cards

I.

Across Oceans

And land

Working to connect

One phone line

With another

Like an umbilical cord

These \$5, \$10, \$20

Square cards are more than plastic

 These calling cards

 Have heartbeats

Fecha de envío: 02/12/2020

Fecha de aceptación: 04/12/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2112](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2112)

Cómo citar: Guiñansaca, S. (2020). Poems. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 408-417). Quito: USFQ PRESS.



II.

We survive through phone lines
A cycle of dialing
Numbers

On the other line waited abuela
On the other line waited memories
On the other line waited birthday wishes

That should have been given in person
While eating guava cake

But we	were here
And you	were there
On the other line	we waited
By payphones	we waited
For your voice	we waited
That is all we had	
My dad waited	for you
	he still does

III.

How do you dial a loved one
When your fingers have work out
From weaving too many memories
When you voice has changed
Since the last time you saw them in person

Your bones have broken from their absence
Your lips have withered
Your face is the only clue left
Of what they might look like now

Perhaps it's best to not look into the mirror
Perhaps you are too ashamed of holding on to old memories

IV.

I can still hear Abuelita Alegria's voice

Abuelita, cómo está Ecuador...

Si, Abuelita, prometo que regreso...

And then

A long pause

You hear her shuffling the phone

Trying to remember which side to talk from

She is not familiar with this technology

I call it old school

Some call it poverty

Abuelita's gentle voice

Rocks me back to memories of when

She carried me as a baby

My face lays flat on her back

She hangs up and I lay gripping on to her words

Trying not to let go

Never enough minutes

V.

Calling cards

Don't have

Heartbeats

Anymore

They just hang

In the store

Teasing you

Now, dad stops at the bodega

For other reasons

His mouth curls up around the rim of the bottle

Longing for one more conversation

I think he believes that with every beer

He gets closer to heaven

Closer to her Closer to home

(and secretly I wish that was true)

IV.

The phone goes unused
 (like the passport in my wallet)
No more dialing

In his palms rests spaces where my grandma is buried
And even then the lines on his hands create borders
Restricting him from getting too close

Dad wants to hold my hand
But mostly we look at each other hoping to find comfort
 He says that I look like Abuela

America Runs on Immigrants

My mother works on the 23rd floor of a glass building in the middle of Times Square as a server of a catering company / My father rides the train home from work, in his backpack he carries a pair of Timbs with blotches of oil / Neither of them have eaten/ The thing about America is that migrant workers go days without properly eating so that America can function / My mother who goes by Maggy will stand for 8 hours straight bouncing on the balls of her feet to catch any demands by white professionals that for some reason know how to work a google drive but have no idea how to make their own coffee / My father who goes by Segundo ironically is always first to cook, first to burn his hands, first to serve, first to deliver so that men in suits can get their rush lunch order / My mother & father never get days off or paid holidays or bonuses or a 401k or healthcare / My mother & father depend on the power of Vicks, hot tea, and prayers to *la Virgen* / Sometimes my father and mother do not feel like mine - they feel like they belong to this country / My mother does not see father / My father does not see his brother / My siblings don't see mom or dad / America sees them at all times / America sees our parents more often than we do at 4am, at 7pm, at 11pm, and midnight / My 9 year old brother clasps his tiny brown hands to pray *Diosito please take care of mom* / My father carries our old school photos in his wallet, folded gently not to crease our faces, this is how he looks after us, this is how he holds on to us / My mother carries a large purse with all our documents because *just in case* / They both accommodate America's routine by moving around birthdays and bautismos and weddings / America is a spoiled brat wanting more and more and more / America screams *Go Back To Your Country, Stop Stealing Our Jobs* and simultaneously whines *Where is my lunch?*

Glory

Mi mama se levanta
A las 7 de la mañana, se baña
Sus pies bendecidos en agua
Es divina

Después, empieza con su maquillaje
Her brown hands
Gently holding the black eyeliner
(for a migrant woman these are lines she welcomes)

She places her dark brown hair in a bun
Carefully placing bobby pins
Like carefully placing lipstick
Like carefully placing hope on this land

Mami's knowledge teaches me that my wings
Are meant to be thick
Meant to take up space
(these are rituals I grew up with)

So I repeat

Every morning creating self into existence
Between lipstick and softness
Between borders and belonging
(these are ways I survive)

So, I repeat
Arching my eyebrows
Jewelry over my neck
Red nails pointy enough to hold homes
Homes I am building
(homes I left)

So, I repeat

Adorning all my genders
(like the gospels never sung at my church)

This becomes biblical
Let this be an ode to femmes of color
Whose celestial eye shadows crack the heavens
Whose thick thighs resurrect possibilities

So, I repeat

What glory we incite
What glory we create
What glory we are!

Sonia Guiñansaca is an international acclaimed poet, cultural organizer, and social justice activist. As a writer and performer, they create narrative poems and essays on migration, queerness, feminism, climate change, and nostalgia. Often collaborating with filmmakers and visual artists. Born in Ecuador (proud Kichwa-Kañari), at the age of 5 they migrated to the United States to reunite with their parents in NY. In 2007, Guiñansaca came out publicly as an undocumented immigrant. They emerged as a national leader in the migrant artistic and political communities where they coordinated and participated in groundbreaking civil disobedience actions. Guiñansaca co-founded some of the largest undocumented organizations in the U.S, including some of the first artistic projects by and for undocumented writers and artists. Since then, Sonia has worked for over a decade in both policy and cultural efforts building equitable infrastructures for migrant artists. They have been awarded residencies and fellowships from Voices of Our Nation Arts Foundation, Poetry Foundation, British Council, and the Hemispheric Institute for Performance & Politics. Guiñansaca has performed at the Met, the NYC Public Theater, Lehmann Maupin Gallery, El Museo Del Barrio, Brooklyn Museum, Galeria De la Raza, The Nuyorican Poets Café, La Mama Gallery, toured campuses across the country, and has been featured on PEN American, Interview Magazine, Latina Magazine, Ms. Magazine, Teen Vogue, Diva Magazine UK, CNN, NBC, and PBS to name a few. Their migration and cultural equity work have also taken them to London and Mexico City to advise on migrant policy and arts programming. They are now a consultant to national cultural institutions, philanthropic foundations, and multi-media organizations on cultural activations, artist development, and content production. They serve as the national advisory Board Member of the Laundromat Project in NYC. Guiñansaca self-published their debut chapbook *Nostalgia and Borders* in 2016. They are the co-editor of the forthcoming anthology *Somewhere We Are Human* (Fall 2021 HarperCollins). Guiñansaca is launching Alegria Press, a publishing house for Queer, Trans, Non- binary, and migrant undocumented writers in Spring 2021. [post\(s\)](#)



PROCESO EDITORIAL

Sobre la revista

post(s) solicita y publica artículos tanto de investigación empírica y teórica, como de reflexión conceptual sobre prácticas profesionales y creativas. Cada edición propone un eje temático, cuya relevancia en la sociedad contemporánea permite que pueda ser abordado desde la escritura académica formal, como a través de las actividades creativas y artísticas; es un puente entre teoría y práctica.

Secciones

- **Akademios:** investigaciones académicas sobre los temas propuestos por el editor invitado. En ocasiones se incluyen traducciones de textos que no circulen en español. Esta sección pasa por un proceso arbitrado de revisión de pares (*blind peer review*).
- **Radar:** investigaciones que funcionan como un termómetro de transformaciones o comportamientos sociales que se producen en relación al tema central de la serie. Esta sección pasa por un proceso arbitrado de revisión de pares (*blind peer review*).
- **Link:** reflexión teoría-práctica sobre el tema del volumen escrita por los editores. Esta conversación no es arbitrada.
- **Videre:** presentación de un ensayo o proyecto visual realizado por artistas o seleccionado por curadores. Esta sección no es arbitrada y se realiza por invitación del editor.
- **Praxis:** ensayos y reflexiones sobre la práctica artística escritos en formatos experimentales, entrevistas o testimonios en primera persona. Estos ensayos no son arbitrados y se publican a criterio de los editores de post(s).

Instrucciones

- Todos los artículos deben ser originales, inéditos y no haber sido presentados en otra publicación ni estar evaluados en otra publicación simultáneamente.
- Se reciben artículos entre enero y junio de cada año.
- La convocatoria de cada edición está disponible en la página de la revista
- La revista se publica una vez al año, en el mes de diciembre.
- Se enviarán los artículos a la plataforma OJS de post(s). No se reciben artículos por otros canales.
- Se aceptan artículos en español o inglés enviados en Word.
- La escritura debe seguir la normativa APA.
- Las imágenes deben tener 300 dpi de resolución y tamaño A4. post(s) se reserva el derecho de diagramación y selección de imágenes.
- Los cuadros o gráficos deben estar incluidos en el texto en el orden correspondiente, con título y número de secuencia y fuentes.
- La primera página del artículo debe incluir:
 - Título (85 caracteres incluidos espacios en inglés y español)
 - Datos del autor, grado académico, afiliación institucional, email
 - Resumen/abstract (inglés y español) de máximo 500 caracteres incluidos espacios
 - De cinco a seis palabras clave/keywords (en inglés y español)
 - Texto (no evidencia de identidades ni afiliaciones institucionales)

PUBLISHING PROCESS

About the journal

post(s) asks for and publishes articles on empirical and theoretical research, as well as conceptual reflections about professional and creative practices. Each edition proposes a thematic axis whose relevance in contemporary society allows an approach from formal academic writing as well as through creative and artistic activities, it's a bridge between theory and praxis.

Sections

- **Akademoss:** academic research about issues proposed by the guest editor. In some occasions, translations of texts that do not circulate in Spanish are included. This section is subject to a blind peer review arbitration process.
- **Radar:** research that acts as a thermometer for transformations or social behavior produced in relation to the main theme of the series. This section is subject to a blind peer review arbitration process.
- **Link:** theoretical-practical reflection about the theme of the particular volume written by the editors. This conversation is not subject to arbitration.
- **Videre:** presentation of an essay or visual project done by artists or picked by curators. This section is not subject to arbitration and is done by invitation of the editor.
- **Praxis:** essays and reflections about artistic praxis written in experimental formats, interviews or first person accounts. These essays are not subject to arbitration and are published by the editors of **post(s)** discretionally.

Guidelines

- All articles must be original, unpublished and must not appear on any other publication. Likewise they must not be evaluated simultaneously in other publications.
- Articles are received between January and June of each year.
- The call for papers is published in the magazine's webpage.
- The magazine is published once a year in December.
- Articles will be sent to the OJS platform.
- Articles in Spanish or English in Word are accepted.
- Writings must observe APA style norms.
- Images must have 300 dpi resolution, size A4. **post(s)** reserves the right to set layout design and select images.
- Charts or graphics must be included in the text in adequate order with title, sequence number and source.
- The first page of the article must include:
 - Title (85 characters including spaces in English and Spanish)
 - Author information, academic degree, institutional affiliation, e-mail.
 - A 500 characters (included spaces) abstract in English and Spanish.
 - Five to six keywords (in English and Spanish).
 - Text (without evidence of identity or institutional affiliations).

post(s)

post(s) es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Su propósito es reflexionar sobre las discusiones y debates que tienen lugar dentro de y entre los campos comunicacionales y artísticos, tanto a nivel local como regional e internacional.

Los ejes temáticos de **post(s)** se construyen en conjunto entre los integrantes del Comité Editorial y los editores invitados a colaborar con la publicación. Cada edición pone énfasis en la praxis profesional, artística y académica –la creación es un eje aglutinante de esta publicación. **post(s)** publica textos de investigación académica, creando también espacios para formas experimentales y performativas de escritura y producción de conocimiento.

Los artículos de **post(s)** se publican en inglés y/o en español. Además, en cada número se traducen al español textos relevantes para el tema de la edición que circulan únicamente en inglés y que el Comité considera fundamental poner a circular en un contexto hispanohablante.

La publicación tiene como público principal a las comunidades académicas vinculadas a la investigación post disciplinar, y a un público más amplio interesado en comprender las transformaciones de la sociedad contemporánea, vistas desde una perspectiva vinculada a las teorías críticas, los estudios culturales, el criticismo cultural.

post(s) is an annual publication by the College of Communication and Contemporary Arts of the Universidad San Francisco de Quito USFQ. It reflects on discussions and debates that take place within and between the communicational and artistic fields, both locally, regionally and internationally.

The thematic interests of **post(s)** are developed amongst the members of the Editorial Committee and guest editors, whom are invited to collaborate with the publication. Each edition emphasizes on professional, artistic and academic praxis –creation is an agglutinating axis of this publication. **post(s)** publishes more traditional academic texts, along with experimental and performative forms of writing and knowledge production.

The articles are published in Spanish and/or English. In addition, each issue includes translations of seminal texts that circulate only in English. Translations are chosen by the Editorial Committee which takes into account both the relevance of the text to the issue's theme, and the importance of sharing influential texts within a Spanish-speaking context.

The main audience of the publication are academics interested in post disciplinary research, and a wider public interested in understanding the transformations of contemporary society, from a critical and cultural studies perspective.

ISSN: 1390-9797
ISBN: 978-9978-68-174-9

