

Pablo Lafuente
Desde otras palabras
EDITORIAL / PÁG. 02

**Umusī Pārōkumu
(Firmiano Arantes Lana)
y Tōrāmū Kēhīri
(Luiz Gomes Lana)**
*Antes el mundo no existía.
Mitología de los antiguos
Desana Kēhīripōrā*
TRADUCCIÓN / PÁG. 04

Sandra Benites
*Algunas perspectivas
hacia el arte desde
una visión Guaraní*
CONTEXTO / PÁG. 14

**Luiza Proença
y Elvira Espejo**
Por una conversa mutua
INTERCAMBIO/ PÁG. 30

Denilson Baniwa
*Hydrargyrum 80 /
¿Qué comes?*
INSERTO / PÁG. 42

Sallisa Rosa
Sabiendo ser
CARPETA / PÁG. 44

Jaider Esbell
Meu Avô Makunaima
CARPETA / PÁG. 56

Clarissa Diniz
Dejarse ir
MATERIALES / PÁG. 69

Fernando Palma
*Escritura Logo-Silábica
Náhuatl*
MATERIALES / PÁG. 76

**María Berríos
y Francisco Huichaqueo**
*El instinto espiritual antes
que la razón*
INTERCAMBIO/ PÁG. 88

**María Íñigo
y Benvenuto Ixtelelá**
*Por miedo a que
las piedras hablen*
MATERIALES / PÁG. 106

Gleyce Kelly Heitor
*¿Todo seguirá siendo como
hasta ahora? El papel de
la mediación en los museos
en el contexto de la pandemia*
ENTREACTO / PÁG. 112

Akari Waura
*Preparándose para
la música*
CÚMULO / PÁG. 118



Dirección editorial:
Laura Vallés Vilchez

Editor invitado:
Pablo Lafuente

Asistente editorial:
Jorge Van den Eynde

Equipo asesor 2020:
Victor del Río
Pedro G. Romero
Laurence Rassel
Enric Mira

Responsable de desarrollo:
Pep Benlloch

Distribución y publicidad:
Ester Pegueroles

Diseño y maquetación:
Jaume Marco

Imagen portada:
Jaider Esbell, *Meu Avô Makunaima*, 2018
Cortesía del artista

Traducciones:
Josefina Cicconetti
Dejarse ir
(Clarissa Diniz)
¿Todo seguirá siendo como hasta ahora? El papel de la mediación en los museos en el contexto de la pandemia
(Gleyce Kelly Heitor)

Pablo Lafuente
Antes el mundo no existía. Mitología de los antiguos Desana Kehiripōrā
(Umusi Pārōkumu (Firmiano Arantes Lana) y Tōrāmā Kehiri (Luiz Gomes Lana))
Algunas perspectivas hacia el arte desde una visión Guarani
(Sandra Benites)

Fotomecánica:
Sichet, S.L.



Editorial Concreta
info@editorialconcreta.org

www.editorialconcreta.org
www.facebook.com/EditorialConcreta
www.twitter.com/EdConcreta

Con la colaboración de:



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte



www.masterfotografia.es

Depósito Legal: CS699-2016
ISSN: 2254-9757

**CON
CRE
TA**

Desde otras palabras

Pablo Lafuente

Para los Kaingang, *synuin* es algo bonito, es decir, algo que puede percibirse como bonito por la persona que lo recibe. *Dzeeka* en Baniwa se refiere a saber hacer, a algo que alguien puede hacer como resultado de una evolución de saber, aprendido de los más ancianos y que solo puede ser hecho por humanos. *Ziapohaw*, para los Guajajara, identifica el acto de hacer, provocar, crear, resolver. *Mevi-revosh-showima-awe* en Marubo es un trabajo hecho con la punta de los dedos. *Yaimyxop*, para los Tikmu'um o Maxakali, es un esfuerzo estético que produce eventos espirituales, constituidos por música y cantos, y con la presencia de personas-espíritu. *Tembiapo*, en Guaraní, es una práctica de hacer conectada con el arte y la memoria.

A veces no hay palabras para una práctica, porque esa práctica no existe, o no lo hace del mismo modo. Puede materializarse de modos similares a otra con ese nombre, hasta puede parecer que, por un momento, es la misma práctica. Sin embargo, si la acompañamos durante el tiempo suficiente, o la consideramos en su complejidad, en su alcance e implicaciones, ese encuentro puede parecer apenas una coincidencia o, simplemente, irrelevante. Pero aún así, insistimos...

La palabra *arte* es persistente, sorprendentemente efectiva en su habilidad de atraer la atención, afectar procesos y motivar agencias. También en provocar irritación y hastío, principalmente por su obcecada voluntad de expansión, su espíritu colonial de crecimiento e incorporación.

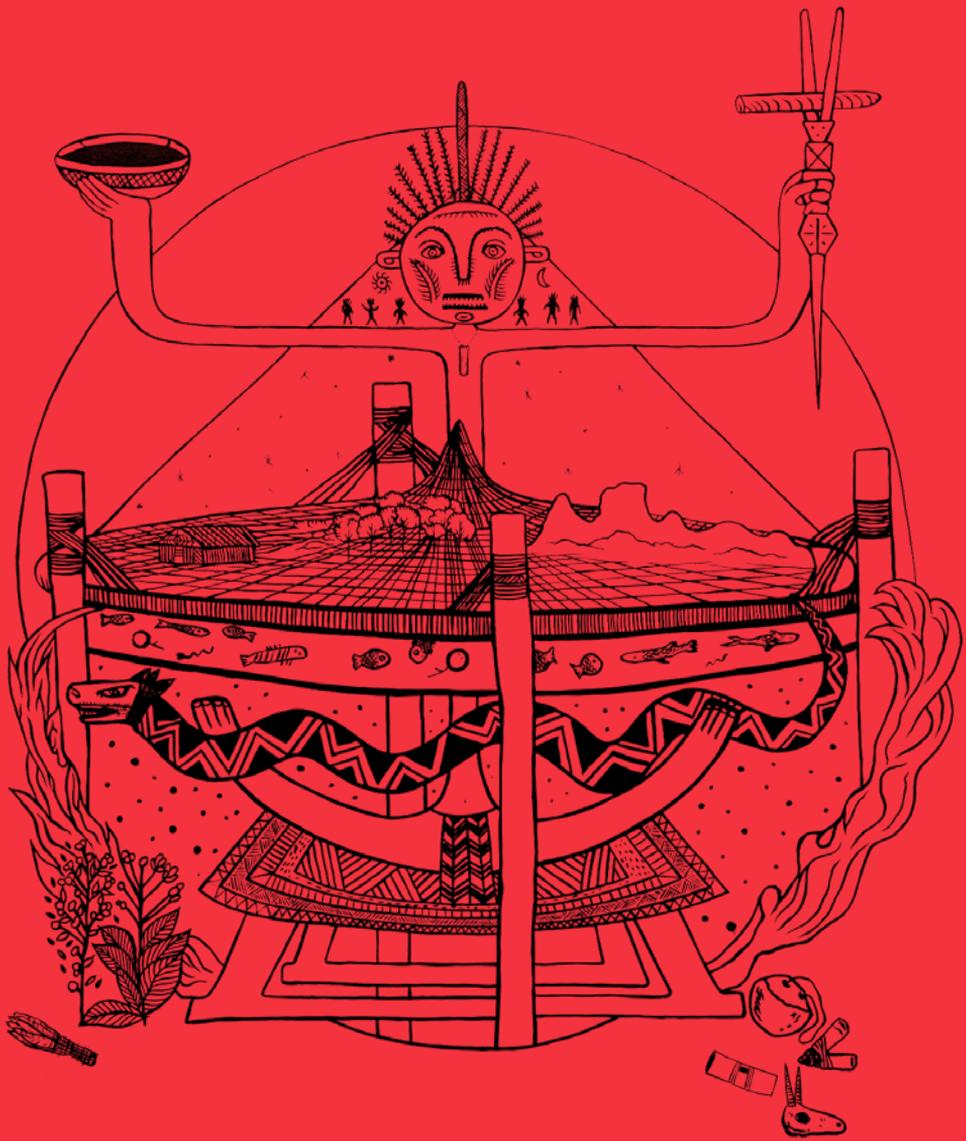
En tiempos recientes, el arte y su sistema en Brasil volvieron su atención a los pueblos indígenas y sus producciones. No tanto a sus realidades o preocupaciones, sus demandas o comodidades, sino a los objetos e imágenes que algunos de ellos producen, así como a ciertas narrativas y valores que su presencia evoca e invoca. «Arte indígena» se convirtió en un asunto, seguido, lentamente al comienzo, por «artistas indígenas» y, aún hoy incipientemente, «curadores indígenas». Ocupaciones y preocupaciones necesarias, deseadas e inevitables, que

revelan un encuentro que puede ser celebrado, pero que no debe ser tomado como resuelto o definitivo.

Este número de *Concreta* intenta acercarse a algunos puntos de ese encuentro y, aún con mayor énfasis, caminar hacia otros lugares en los que las trayectorias se bifurcan y apuntan a un exceso: un exceso que es tan, o más relevante, que los encuentros. Para traer aquí esos acercamientos, invitamos a personas que los realizan profesional y vitalmente en diferentes territorios de América Latina y España. La mayoría en Brasil, el territorio en el que vivo hace aproximadamente ocho años, pero también en Bolivia, Chile, México y Guatemala: países en los que un proceso colonial de más de quinientos años no consiguió eliminar impulsos y prácticas de creación y recreación tan o más persistentes que esa palabra con la que comenzamos.

Desde plataformas institucionales o de gestión autónoma, desde posiciones colectivas o aproximaciones individuales alimentadas por la tradición, indígenas y no indígenas, las personas que contribuyen a este número muestran en su trabajo y vida voluntad de contacto, sin necesidad de suponer una autonomía que salvaguarde la práctica. Es difícil ofrecer una síntesis, tal vez porque no se trata de llegar a un común sino a una abertura. Tal vez el único común posible aquí sea una pregunta que sirva de comienzo, que fuerce un ejercicio, que demande una reflexión con consecuencias sobre las estructuras: para que ese contacto acontezca de una manera que el arte y sus sistemas no subsuman, agoten o desanimen las prácticas que procura encontrar. ¿Qué debería cambiar en ese sistema? ¿Qué métodos, palabras, suposiciones, actitudes y deseos precisan mudar para que el encuentro no sea, de nuevo, abusivo y violento, para que no sirva solo a una parte?

Las historias, imágenes, narraciones y perspectivas que siguen no son instrucciones. Sin embargo, contienen herramientas y ejemplos, impulsos y visiones que nos apuntan hacia algunas respuestas.



Antes el mundo no existía.

Mitología de los antiguos Desana Kēhíripōrā

Umusī Pārōkumu (Firmiano Arantes Lana) y Tōrāmū Kēhíri (Luiz Gomes Lana)

Primera parte: Origen del mundo

El mundo no existía

Al principio el mundo no existía. La oscuridad lo cubría todo. Cuando no había nada, una mujer apareció por sí misma. Eso sucedió en medio de la oscuridad. Apareció apoyada en un banco de cuarzo blanco. Mientras aparecía, se cubría con sus adornos y se hacía un cuarto. Este cuarto se llama ʔhtāboho taribu, o Cuarto de Cuarzo Blanco. Ella se llamaba Yebá Būrō, o Abuela del Mundo, o también Abuela de la Tierra.

Este relato presenta el comienzo de las narrativas de origen según los Desana, desde la creación del mundo hasta la llegada de los humanos en la serpiente-canoa.

Cómo apareció

Había cosas misteriosas que crió por sí misma. Seis cosas misteriosas: un banco de cuarzo blanco, una horquilla para apoyar un cigarro, un cuenco de ipadu¹, el soporte de este cuenco de ipadu, un cuenco de harina de mandioca y el soporte de este cuenco.

1 *Ahpī* en Desana: Arbusto (*Erythroxylum coca* var, ipadu) cuyas hojas se tuestan y machacan en un majadero especial (*ahpīdeariru*). Se mezclan con las cenizas de una especie de embaúba (*ahpīmoa*, o «sal de ipadu»). El polvo resultante se mastica y se engulle.

Fue sobre estas cosas misteriosas cómo se transformó a sí misma. Por eso se llama la «No Creada».

Fue ella quien pensó sobre el mundo futuro, sobre los seres futuros. Después de aparecer, comenzó a pensar en cómo debería ser el mundo. En su Cuarto de Cuarzo Blanco comió ipadu, fumó un cigarro y se puso a pensar en cómo debería ser el mundo.

La creación del Universo

Mientras estaba pensando en su Cuarto de Cuarzo Blanco, comenzó a levantarse algo, como si fuera un globo, encima del cual apareció una especie de torre. Eso pasó con su pensamiento. El globo, mientras se levantaba, envolvió a la oscuridad, de modo que quedó en su interior. El globo era el mundo. La luz no existía todavía. Solo había luz en su cuarto, el Cuarto de Cuarzo Blanco. Después de hacer esto, llamó al globo ʔmukowi'i, o Maloca del Universo². Lo denominó como si fuese una gran maloca. Todavía hoy es el nombre más usado en las ceremonias.

2 Una maloca es una gran choza que sirve de habitación para un grupo de personas.

Los cinco Truenos

Después, pensó en poner personas en esta gran Maloca del Universo. Masticó ipadu de nuevo y fumó un cigarro. Todas esas cosas eran especiales, no estaban hechas como las de hoy. Entonces sacó el ipadu de la boca, y lo hizo transformarse en hombres, los Abuelos del Mundo (ʘmũkōnehkũsuma). Eran los Truenos. Esos Truenos en su conjunto se llamaban ʘhtābohowerimahsā, que quiere decir Hombres de Cuarzo Blanco, porque son eternos, no son como nosotros. Hizo eso en el Cuarto de Cuarzo Blanco, en el lugar donde apareció. En seguida estudió a los hombres criados por ella, y los llamó de Umukosurā, o Hermanos del Mundo. Es decir, les saludó como si fuesen sus hermanos. Ellos respondieron llamándole ʘmũkosurānehkō, o Tatarabuela del Mundo, queriendo comunicar que era la abuela de todo ser que existe en el mundo.

Hecho esto, dio a cada uno de ellos un cuarto en la gran maloca que es la Maloca del Mundo. Los Truenos eran cinco. Nosotros les llamamos los Abuelos del Mundo. El primero, como primogénito, recibió el cuarto de jefe. El segundo recibió el cuarto de la derecha, encima del primero. El tercero recibió el cuarto sobre el «palenque de la tortuga», lugar donde se guardaba el caparazón de la tortuga que se tocaba los días especiales de danza. Así sucedía también en la Maloca del Mundo. El cuarto Trueno recibió el cuarto de la izquierda, encima del primero y frente al segundo. Finalmente, el quinto recibió el cuarto en la entrada, próximo a la puerta, donde duermen los huéspedes.

Como dije antes, el mundo terminaba en forma de torre. En el extremo de la torre había un sexto cuarto, donde había un murciélago enorme que parecía un gran gavián. El lugar donde se encontraba se llamaba Embudo del Alto (Umũsĩdoro), que quiere decir Fin (los confines) del Mundo.

Cada uno de ellos recibió así su cuarto en esta gran Maloca del Mundo. Esos mismos cuartos se convirtieron en malocas, que se llaman ʘmũkowi'iri, o Malocas del Mundo. Cada Trueno se quedó a vivir en su propia maloca. Todavía no existía la luz en el mundo. Solo en esas malocas había luz, al igual que en la maloca de Yebá Bũrō. En el resto del mundo todavía estaba todo oscuro.

Segunda parte: Origen de la humanidad

Cómo hicieron la humanidad

Yebá Bũrō dijo a los Truenos:

—«Os crié para que creaseis el mundo. Pensad ahora cómo hacer la luz, los ríos y la futura humanidad». Ellos respondieron que así harían. ¡Pero no hicieron nada! Cada cual se quedó en su propia maloca y ni recordaron lo que la Abuela del Mundo les había pedido.

Las malocas de los cinco Truenos tenían nombres. La del primero se llama Diáahpikōwi'i, Maloca de Leche, y se encuentra al sur. La del segundo se llama Diágahsiruuhtāmũwi'i, Maloca de la Cascada de la Cáscara, y está al este, en la cascada de Tunui, en el río Içana. La maloca del tercero se llama ʘmũsĩwi'i, Maloca de Encima, y está en lo alto. Esta tenía riquezas, adornos diversos usados en las danzas rituales. Todas estas cosas eran especiales, «mágicas». Todo ello daría forma a la humanidad futura. La Abuela del Mundo dio todas esas riquezas al tercer Trueno, así como el poder de guardarlas. La maloca del cuarto Trueno se llama Diápasarowi'i³, y está al oeste, en el río Apaporis, en Colombia. La del quinto se llama Diádihpamahawi'i, Maloca de la Cabecera, y está al norte. El Trueno de esta maloca era el

3 Palabra no traducible al portugués o español.

último, y se llamaba Abepōwehkt, Tapir del Pendiente de Sol. Brillaba por sí mismo.

El mundo todavía estaba oscuro. Viendo que no cumplirían sus órdenes, la Abuela del Mundo dijo:

—«¡No os mandé que os quedaseis parados! Os mandé hacer la luz, los ríos y la futura humanidad, y no hicisteis nada».

Ellos ya habían creado los ríos. Solo les faltaba hacer la luz y la futura humanidad. Al escucharle, los Truenos se resolvieron a crear la futura humanidad. Realizaron entonces un gran dabururi⁴ con las frutas de la palmera miriti⁵, con participación de Yebá Būrō. Eso sucedió en la Maloca de Leche. La Abuela del Mundo, viendo lo que iban a hacer, fue a ayudarles. Pero la bebida que se sirvió, el caapi⁶, era demasiado fuerte, y aún con la ayuda de Yebá Būrō, los Truenos no consiguieron crear la humanidad. Uno de ellos salió de la maloca para intentarlo. Pero ya estaba tonto a causa de la bebida y no aguantó. Salió vomitando por el oeste. Allí mismo se endureció y se transformó en una gran montaña con todos sus adornos.

Al ver que no estaba resultando, la Abuela del Mundo dijo:

—«No hay manera, no saben hacerlo». Retornó a su lugar, la Maloca de Cuarzo Blanco, que también se llamaba Diámomesuriwi'i, Maloca de los Paneles de Miel.

Cómo apareció otro ser

Retornando a su lugar, la Abuela del Mundo dijo:

—«No está funcionando».

Pensó entonces crear otro ser que pudiese seguir sus órdenes. Tomo ipadu, fumó un cigarro y pensó cómo debería ser. Mientras pensaba, del humo se formó un ser misterioso que no tenía cuerpo. Era un ser que no podía ser tocado ni visto. Yebá Būrō cogió su pari⁷ de defensa (*wereimikaru*) y en ella lo envolvió. Actuaba como las mujeres cuando dan a luz. Después de haberlo atrapado con su pari, le saludó, diciendo ʘmukosurāpanami, Bisnieto del Mundo, a lo cual él respondió ʘmukosurāñehkō, Tatarabuela del Mundo. Así lo hizo ella en el Cuarto de Cuarzo Blanco.

Su nombre era Yebá Gōāmū, que quiere decir Demiurgo de la Terra (o del Mundo). La Abuela del Mundo le dijo:

—«Mandé a los Truenos del Mundo hacer las camas de las tierras, hacer la futura humanidad, pero no supieron hacerlo. Hazlo tú. Yo te guiaré».

Él respondió que lo haría. Aceptó la orden de Yebá Būrō. Desde allí mismo, el Cuarto de Cuarzo Blanco, donde había aparecido, levantó su bastón ceremonial, que en Desana se llama *yewāiḡōā*, o «hueso de pajé»⁸, y lo hizo subir hasta el ápice de la Torre del Mundo. Era su fuerza la que subía. Y allí paró.

La creación del Sol

La Abuela del Mundo, viendo que el bastón estaba erguido, cumplió su palabra de guiar al bisnieto. Adornó la punta del bastón con un haz de plumas, adornos propios de este bastón, masculinos y femeninos, y el adorno resultó brillante en varios colores: blanco,

4 *Dabuburi* es una ceremonia de los pueblos del Alto Río Negro, que lleva acompañada comida, danza e intercambio de objetos.

5 *Ne* en Desana (Mauritia flexuosa Mart.).

6 *Caapi* es una bebida alucinógena preparada a partir de cipó *Banisteriopsis* sp., plantado antiguamente en los campos de cultivo. El cipó era golpeado en un mortero propio (*gahpipamōrō*) y el polvo resultante disuelto en agua, colado en una cumatá (tamiz fino) que en Desana se llama *siruriye*, y servido en un cuenco o camuti (*gahpisoro*).

7 *Pari* es una estera de fibra vegetal utilizada, entre otros, como trampa para pescar.

8 *Pajé* es la persona que cuida de los trabajos espirituales y medicinales en las comunidades indígenas.

azul, verde, amarillo. Lo adornó también con un tipo de pendientes o colgantes, de carácter masculino y femenino. Hizo eso en el ápice de la Torre del Mundo. Con esos adornos, la punta del bastón quedó brillante. Así se transformó, asumiendo un rostro humano. Y llevó luz a donde había oscuridad hasta los confines del mundo. Era Abe, el Sol, que acababa de ser creado. Así apareció el Sol. El Sol gira sobre sí mismo. En la astronomía de los Antiguos ya sabían que el Sol giraba sobre sí mismo. Esa fue la creación del Sol. Hecho esto, Yebá Būrō cubrió el Sol con una capa de plumas de guacamayo (*mahāweayusū*).

La creación de la Tierra

Viendo el trabajo del Bisnieto del Mundo, los Truenos sintieron envidia, y comentaron entre ellos:

—«¡Nosotros que somos Hombres de Cuarzo Blanco, nosotros que fuimos los primeros en ser creados, no conseguimos hacer eso! ¿Cómo que este aparecido, este espíritu sin cuerpo, cómo consigue hacer eso? ¡Haremos que no lo consiga!».

Por envidia, querían destruir su trabajo. Solo Ūmukoñehkū no tenía envidia del trabajo del Bisnieto del Mundo, es decir, el tercer Trueno. Calmó a sus hermanos con su alimento, que era ipadu y un cigarro. ¡Vivían solo de eso! Comiendo ipadu, fumando un cigarro, se calmaron, no tenían ya envidia y no incomodaron más el trabajo del Bisnieto del Mundo.

El bastón no era como el de nuestros días: era especial, invisible. Todas las cosas en esta época eran invisibles: las personas no podían verlas ni tocarlas. Desde el principio de esta historia, todos los materiales eran invisibles: el ipadu, el cigarro, el bastón ceremonial y todas las otras cosas que mencioné eran invisibles.

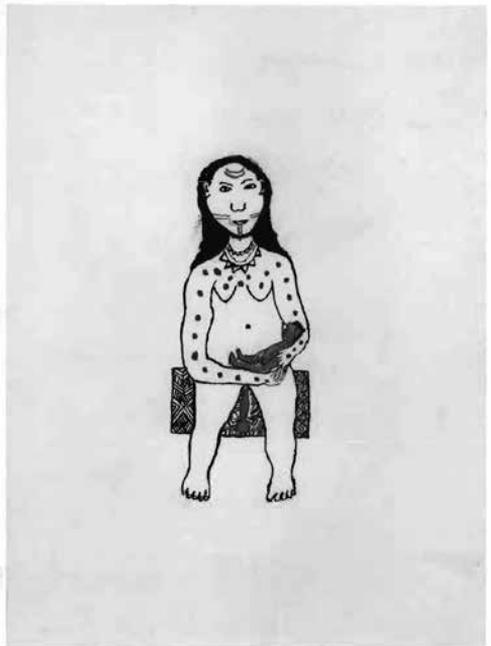
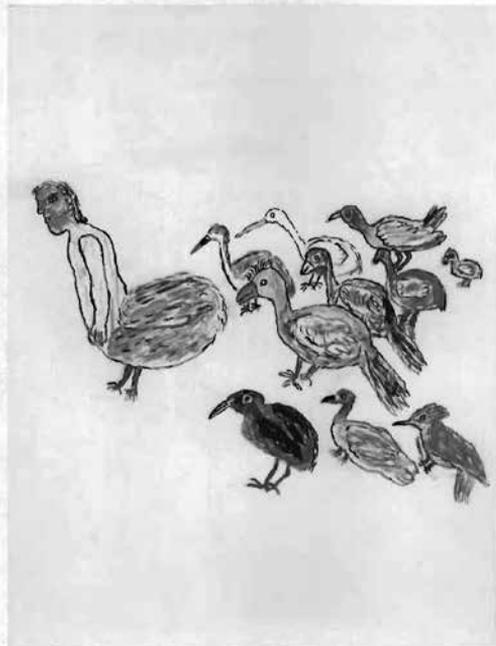
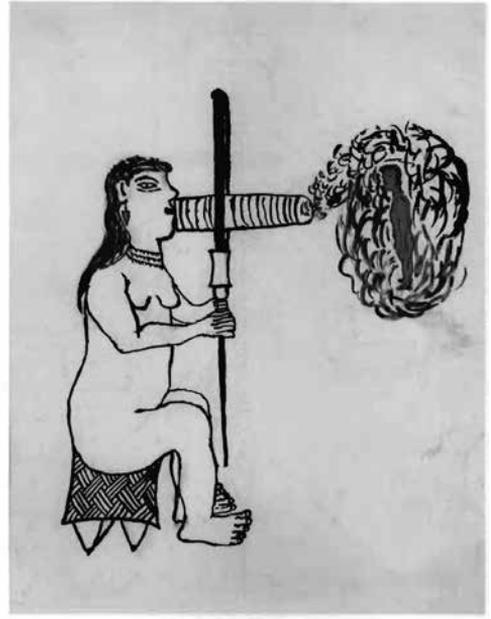
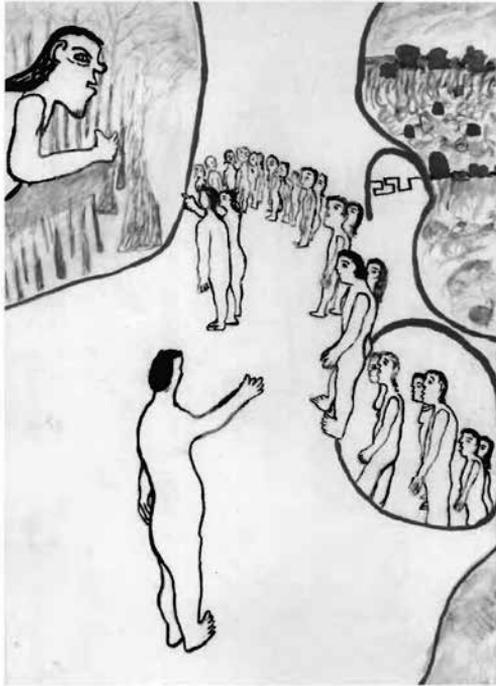
En este bastón, llamado «hueso de pajé», subió hasta la maloca del tercer Trueno. Pero antes de subir creó varios pari: el pari del

urucu de miriti (*nemohsāimikaru*), el pari de frutas pequeñas de miriti (*nemuhtārīimikaru*), el pari de miriti medio amarillo (*nebohoimikaru*), el pari de tallos de caraná (*ñapūduhkaimikaru*).

Al mismo tiempo, Yebá Būrō sacó del seno izquierdo simientes de tabaco, en granos minúsculos, y los esparció por encima de los pari. Después sacó leche, también del seno izquierdo, y la derramó por encima de esas esteras. La simiente de tabaco era para formar la tierra, y la leche para fertilizarla.

El Bisnieto del Mundo estaba subiendo a la Maloca de Encima, cortando y dividiendo el espacio en varias capas. El mundo fue así dividido en pisos (o niveles) superpuestos, como el nido de avispa está dividido en varios niveles. El Sol que hicieron ya iluminaba todos esos niveles. Estaba encima, bien en lo alto. ¡Si estuviese próximo a nosotros, nos quemaría a todos! Por tanto, el mundo quedó dividido en niveles, en pisos superpuestos como dije antes. El cuarto de la Abuela del Mundo quedó debajo de todos esos niveles: es el primer cuarto o Cuarto de Cuarzo Blanco (Ūhtābohotaribu). El segundo cuarto, encima del primero, se llama Cuarto de las Piedras Viejas (Uhtābuhutaribu). No se sabe exactamente lo que existe en él. El tercer piso se llama Cuarto de Tabatinga Amarilha⁹ (Bahsibohotaribu). En ese nivel vivimos, así como toda la humanidad. El cuarto piso se llama Firmamento, o Piso de los Pendientes de Sol (Abepōtaribu). Este nivel es el que los Antiguos llamaban Nivel de los Santos, o también Nivel de los Demiurgos. Es la historia de los Antiguos. Los viejos de ese tiempo, haciendo comparaciones con la religión católica, dicen que el Bisnieto del Mundo debe estar allí ahora. Criado por Yebá Būrō en el

⁹ *Tabatinga* es un término de origen Tupi que se refiere a una arcilla generalmente blanca, creada por sedimentación.



Dibujos realizados por los propios autores.

Cuarto de Cuarzo Blanco, no tenía cuerpo. Era espíritu. La religión católica dice que Dios es un espíritu que no tiene cuerpo. En esta parte, mi padre, que está narrando, compara las historias de los Antiguos con la religión católica. Dicen que en este nivel debe estar ʘmũkoñehkũ, el Bisnieto del Mundo, nuestro Demiurgo eterno. Encima de este nivel está la Maloca de encima, la del tercer Trueno. Este es el guardián de los adornos de plumas y los diversos adornos que los Antiguos usaban en las danzas. El Bisnieto del Mundo, creando las capas de tierra, estaba subiendo por el espacio, dirigiéndose a la maloca del tercer Trueno, porque la Abuela del Mundo le había dado la orden de ir allí para pedir los adornos de plumas que se convertirían en la humanidad futura.

Cuando llegó a la maloca del tercer Trueno, la encontró cerrada. La maloca era toda de cuarzo blanco, inclusive la puerta, y nadie podía entrar. Al llegar, ʘmũkoñehkũ comenzó a calmarlo todo y solo entonces abrió la puerta. Si no lo hubiese hecho así, habría muerto. En el momento en que abrió la puerta, apareció ʘmũkomahsũ Boreka, el jefe de los Desana. Boreka era como el hermano del Bisnieto del Mundo. Entraron juntos en la maloca. Al entrar, el Bisnieto del Mundo exclamó: «¡Sów!». Es un saludo de quien llega al dueño de la maloca. Y continuó diciendo:

—«ʘmũkoñehkũrē mahsakarimahsũ», es decir, «Soy el hombre que vino a visitar al Abuelo del Mundo».

El tercer Trueno respondió:

—«¡Sí, Bisnieto del Mundo!».

Respondió desde el fondo de la maloca, no vino a la puerta para saludarles. En primer lugar llegó su cigarro, seguido por el ipadu, y en tercer lugar el ipadu hecho con la tapioca. Esas cosas llegaron por sí mismas para saludar al Bisnieto del Mundo. Llegaron una a una, llegaron a su presencia, pararon un poco y regresaron al cuarto del Trueno.

Cómo apareció la humanidad

Después de que volvieran el cigarro y el ipadu, ʘmũkosurāpanami se quedó mirando. Vio muchas riquezas: plumas y diversos adornos de los Antiguos. ¡La maloca del Trueno le pareció como un museo! Cuando estaba mirando, el Trueno fue a saludarle. El Bisnieto del Mundo le dijo en ese momento:

—«Vine aquí porque Yebá Bũró me mandó pedirle sus riquezas, la Abuela del Mundo. ¡Por eso vine aquí!».

El Trueno respondió:

—«¡Muy bien, mi Bisnieto! ¡Tengo las riquezas que quieres!».

Dicho esto, descendió a su cuarto, cogió un pari usado como defensa del cuarto de jefe y volvió al lado del Bisnieto del Mundo. Extendió el pari en el suelo, con la mano, apretó su barriga, y salieron de su boca diversas riquezas que cayeron en el pari. Eran acangataras¹⁰ y otros adornos de plumas, collares con piedra de cuarzo, collares de dientes de jaguar, placas pectorales, horquillas para sustentar el cigarro. Hizo eso a la vista del Bisnieto del Mundo. Cuando acabó de derramar todo, el Trueno dijo:

—«¡Aquí están las riquezas, mi Bisnieto! ¡Cuando regreses, harás del mismo modo!».

Y le enseñó los ritos que debía realizar.

En ese mismo instante, todas las riquezas se transformaron en gente. Eran hombres y mujeres que llenaron la maloca del tercer Trueno. Dieron una vuelta dentro de la maloca y volvieron a transformarse en riquezas. Esas riquezas serían la futura humanidad. El Trueno dijo entonces:

—«Proceded de esa forma cuando vayáis a hacer que las Malocas de Transformación creen la futura humanidad».

Y colocó todas las riquezas en la mano del Bisnieto del Mundo. En el patio de la maloca

¹⁰ *Acangataras* es una especie de diadema con plumas usada en momentos solemnes.

del tercer Trueno había un árbol de ipadu. El Trueno dijo, apuntando hacia él:

—«Hay ahí un árbol de ipadu. Tirad cada uno una hoja nueva y tragadla. Cuando sintáis dolor de barriga, encended vuestro turi¹¹, dejad caer las cenizas del turi en un cuenco de agua y, después, bebed este agua. Y tratad de vomitar en un único agujero en el río».

Cogieron entonces la hoja de ipadu y la tragaron. Cuando comenzaron a sentir dolor de barriga, hicieron como les habían dicho. Al vomitar, allí mismo, aparecieron dos mujeres. Su vómito era como un parto, y de él surgieron las primeras mujeres. El Bisnieto del Mundo dijo a su hermano Boreka:

—«¡Tíralas fuera del agua!».

ʘmʘkosurāpanami agarró a las dos mujeres por la mano y las tiró fuera del agua, llamándoles «¡mis hijas!». Les llevaron a la maloca del tercer Trueno para mostrarlas. El Abuelo del Mundo dijo:

—«¡Muy bien! ¡Haced así!».

Vio que hicieron las cosas bien. El tercer Trueno le dijo a ʘmʘkosurāpanami:

—«Yo también voy con vosotros para llevar mis riquezas».

Prometió ir con ellos para ayudar a dar forma a la futura humanidad. Una vez hecho, el bisnieto del Mundo volvió al Cuarto de Cuarzo Blanco, donde había aparecido, con todas las riquezas que había encontrado en lo alto y que el tercer Trueno le dio.

Después subió a la superficie de la tierra para dar forma a la humanidad. Se levantó un gran lago llamado Diáahpikōdihtaru, es decir, Lago de Leche, que debe ser el Océano. Mientras subía, el tercer Trueno descendió en este gran lago tomando forma de una boa gigante. La cabeza de la serpiente se parecía a la proa de una lancha. Para ellos, parecía un gran navío a vapor que se llamaba Pamūrīgahsiru,

es decir, Canoa de la Futura Humanidad, o Canoa de la Transformación.

ʘmʘkosurāpanami y ʘmʘkomahsū Boreka, el jefe de los Desana, subieron como comandantes de esta serpiente-canoa. Llegaron a la maloca del primer Trueno, en el Lago de Leche. Entraron y actuaron siguiendo las instrucciones de ʘmʘkoñehkū. Allí repitió lo que había sucedido en la Maloca de Encima: los adornos se convirtieron en personas que hicieron un desfile. Dieron una vuelta dentro de la maloca y después se convirtieron de nuevo en adornos.

Esta Maloca de Leche está al lado de un gran lago que se llama Lago de Leche, es decir, el lago de donde surgió la humanidad futura. Las malocas en la vera del Río de Leche (Diáahpikō) fueron colocadas allí por el Bisnieto del Mundo junto con Boreka. Esas malocas se llaman Pamūrīwi'ri, Malocas de Transformación.

Al frente de este gran lago, delante de la Maloca de Leche, a su lado derecho, hay otra maloca que se llama Wihōwi'i, o Maloca de Paricá¹². Esta maloca fue hecha por ʘmʘkomahsū Boreka al surgir con su hermano en ese gran lago. Fue él quien pensó en crear esa gran maloca. Esa maloca es de paricá. Boreka iba a convertirse en un gran pajé, por eso que la crió, aún viniendo con su hermano. Por esa razón la Maloca de Paricá es suya.

Como dije antes, al entrar en la Maloca de Leche hizo como el Abuelo del Mundo le había enseñado en la Maloca de Encima. Al salir de esta maloca, el Bisnieto del Mundo

¹¹ *Muhpūrimihi* en Desana (Licania sp.).

¹² *Paricá*, en lengua general o Nheengatu, es una especie de rapé extraído de la corteza de un árbol llamado *gahsiriwihōgu*, que es raspada, cocida y tras ser decantada, se seca al sol. A estas rasas se añade el polvo rojo del caraiuru (*gūriyā* en Desana). Colocado en pequeños cuencos o en el hueco de la nuez de tucum, ese polvo era inhalado durante las ceremonias de los pagés. En el día en que hablábamos paricá, los pajés tomaban un caapi o raíz especial, llamado «caapi de pez».

embarcó de nuevo con las riquezas en la gran embarcación. Esta gran embarcación era el tercer Trueno, que traía las riquezas que se convertirían en la futura humanidad.

Ūmūkōsurāpanami venía a pie, en la proa de la embarcación, con su bastón ceremonial. Ūmūkomahsū Boreka estaba en el centro, dentro de la embarcación. Los dos eran jefes de esa gran Canoa de la Transformación, trayendo las riquezas. Subieron por el lado izquierdo del lago, creando Malocas de Transformación. Al llegar a una maloca, se detenían, salían de la embarcación llevando las riquezas y hacían sus ceremonias.

Y en cada maloca sucedía lo mismo: las riquezas se transformaban en personas, con el cuerpo humano y crecían.

Las primeras malocas están en la vera del Lago de Leche, encima de la Maloca de Leche. Las otras malocas están localizadas en el gran río que es el Río de Leche (Ahpikōmatu), otras están en las costas de Brasil, en el río Amazonas, el río Negro, el río Uaupés, y por fin en el río Tiquié. Desde un cierto punto bajaron de nuevo, y continuaron subiendo por el río Uaupés hasta la salida por tierra en Ipanoré.

Subiendo encima de la Maloca de Leche, la Canoa de Transformación llegó a la maloca que se llama Diásorowi'i, o Maloca de Remolino. Allí, ella se detuvo y los dos hicieron una ceremonia con las riquezas. Esta maloca fue creada por Ūmūkōsurāpanami y por Ūmūkomahsū Boreka. Subiendo encima de esta maloca, colocaron una maloca que se llama Diábarirawi'i, o Maloca de los que Andan a Gatas. La futura humanidad se convertía en gente y crecía de maloca en maloca, así como los niños pequeños crecen de un año a otro. Así sucedía con ellos.

La embarcación venía por debajo del agua, como un submarino. Las malocas también están debajo de las aguas. Tanto es así que la humanidad vino como Waimahsā, o Gente

Pez. Llamamos hoy en día Waimahsā a aquellos que se quedaron en estas malocas. Subiendo hacia arriba, colocaron la maloca que se llama Diámahinawi'i, Maloca de Mirar para Atrás. Allí hicieron ceremonias como de costumbre. Estas cuatro malocas están en la vera del Lago de Leche, a su lado izquierdo. Desde allí subieron el río de Leche y llegaron a la maloca que se llama Diátauwi'i, Maloca de la Presa. Desde allí subieron y llegaron a la sexta maloca, que se llama Diáimikawi'i¹³, Maloca de los Pari. Desde allí subieron y llegaron a la octava maloca, que se llama Diámairiwi'i. Desde allí subieron y llegaron a la novena maloca, que se llama Diákabukērāwi'i, Maloca del Burbujeo en el Agua. Desde allí subieron a la décima maloca, que se llama Diáimipawi'i, Maloca de Arena. Desde allí subieron y llegaron a la onceava maloca, que se llama Diáwabewi'i, Maloca de los Escudos. Los viejos cuentan que esta maloca está en la costa de Brasil. Desde allí subieron y llegaron a la doceava maloca, que se llama Diánihkūwi'i, Maloca de la Tierra. Ella también está en la costa de Brasil. Continuando con la subida, entraron en el río Amazonas. Llegaron a la decimotercera maloca, que se llama Diápirōwi'i, Maloca de la Serpiente. Los viejos dicen que esta maloca se encuentra donde Manaus está hoy. Desde allí entraron al río Negro y llegaron a la decimocuarta maloca, llamada Diáborerawi'i, o Maloca del Blanqueamiento. Desde allí subieron y llegaron a la quinceava maloca, que se llama Diabaraceruwi'i, Maloca de Baracelu, es decir, Barcelos. Desde allí subieron y llegaron a la decimosexta maloca, que se llama Diámiñapōrāwi'i, Maloca de las Flautas Sagradas. Desde allí subieron a la decimoséptima maloca, que se llama Diádariwi'i, Maloca de la Frutas Uira pixuna. Desde allí,

13 Palabra no traducible al portugués o español.

subieron y llegaron a la decimooctava maloca, que se llama Diámariwawi'i¹⁴. Desde allí subieron y llegaron a la decimonovena, que se llama Diábehkawi'i, Maloca de los Tapurus. Los viejos cuentan que esta maloca es Tapuruquara. Desde allí subieron y llegaron a la vigésima maloca, que se llama Diábopitawi'i¹⁵. Desde allí subieron y llegaron a la vigesimoprimera maloca, que se llama Diámokakuwi'i, Maloca del Semen. Desde allí subieron y llegaron a la vigesimosegunda maloca, que se llama Diáwairowi'i, Maloca del Cacuri¹⁶. Desde allí subieron y llegaron a la vigesimotercera maloca, que se llama Diánahsikapagūwi'i, Maloca del Gran Camarón. Estas malocas, la vigesimoprimera, vigesimosegunda y vigesimotercera, están en São Gabriel da Cachoeira. Desde allí continuaron subiendo y llegaron a la vigesimocuarta maloca, que se llama Diágoriwi'i, Maloca de las Flores. Es la actual Isla de las Flores, en el río Negro. Desde allí continuaron subiendo y llegaron a la vigesimoquinta maloca, llamada Diánekapagārāwi'i, Maloca de las Grandes Estrellas. Desde allí subieron y llegaron a la vigesimosexta maloca, que se llama Diáhtāgohowi'i, Maloca de los Diseños Rupestres. Está en Itapinima, ya en el río Uaupés. Desde allí subieron y llegaron a la vigesimoséptima maloca, llamada Diámiñapōrāwi'i, Maloca de las Flautas Sagradas. Desde allí subieron y llegaron a la vigesimooctava maloca, que se llama Diáñrīsatārowii, o Maloca del Brote de Pupuña¹⁷. Desde allí subieron y llegaron a la vigesimonovena maloca, que se llama Diásewi'i, Maloca de los Bancos.

14 Palabra no traducible al portugués o español.

15 Palabra no traducible al portugués o español.

16 *Cacuri* es un instrumento de pesca.

17 *Pupuña* o palmera *Bactris gasipaes*.

La humanidad ya estaba formada. Vimos que pasó por muchas malocas, entrando en ellas, transformándose. Por eso ya eran grandes. Desde allí subieron y llegaron a la trigésima maloca, llamada Diábayabawi'i, Maloca de los Cantos. Esta maloca es la principal. Antes de llegar a esa maloca, ʘm̄tkosurāpanami dijo:

—«La humanidad ya está formada. Estamos en la mitad del viaje, es momento de hacerla hablar».



Nota: Esta traducción es un fragmento procedente de la segunda edición de la publicación homónima editada por São João Batista do Rio Tiquié y São Gabriel da Cachoeira: União das Nações Indígenas do Rio Tuquié (UNIRT) y Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN), 1995.

TEMPO DA USURPAÇÃO

Política colonial

As legislações do período colonial refletiam a tensão em torno do controle da mão de obra indígena. Se, por um lado, os jesuítas reivindicavam poder sobre suas almas e seus corpos, por outro, os colonos reclamavam que os missionários monopolizavam a força de trabalho indígena em benefício próprio. A coroa, por sua vez, medava a relação entre ambos com políticas que ora limitavam a escravização indígena (como na Carta Régia de 1718), ora ampliavam seu raio de ação, como no caso de "correria justa" e resgate. De forma geral, o que prevaleceu foi uma carga de trabalho exaustiva, predatória, sem qualquer preocupação com a reprodução da força de trabalho.



1763
1769
1775
12 de maio de 1808
1815
1822



Diretório dos Índios

O Diretório dos Índios no Brasil foi um sistema implementado pelo governador de Bahia de Todos os Santos, Marquês de Pombal, com o objetivo de reorganizar o trabalho compulsório dos índios em novas bases, já como "nação da Coroa", e "modernizar" sua produção e hierarquia de seus antigos costumes". Trata-se de impor a língua portuguesa em detrimento da língua geral, e retirar dos missionários, especialmente os jesuítas, o controle do índio. Contribuiu para acelerar a presença e o desenvolvimento dos povos indígenas, impulsionando a criação do Diretório dos Índios, instituído no Rio de Janeiro, transformando as aldeias em vilas, retirando-se os seus nomes locais, proibindo as línguas indígenas e certidões a sobrevivência das línguas portuguesas com a índia e a vida compartilhada com várias famílias em uma mesma maloca, que foram substituídas por casas isoladas, proibida a fuga de índios, proibido por anos a suborno português, tentativas de escravização indígena e a presença de não indígenas nas aldeias.



1763
1769
1775

Algunas perspectivas hacia el arte desde una visión Guaraní

Sandra Benites

O rígenes

Mi formación es de profesora. Estudié Magisterio y más tarde Licenciatura Intercultural en la Universidade Federal de Santa Catarina, un curso para profesores indígenas. Trabajé durante ocho años como profesora en la aldea Guaraní Três Palmeiras, en el municipio de Aracruz, en Espírito Santo, con niños Guaraní en edad de educación fundamental. Mis inquietudes tenían siempre origen en el desencuentro entre la educación Guaraní y la educación escolar indígena, un formato que viene de fuera. La monografía que escribí en mi graduación está dedicada a ese desencuentro, a las diferencias en perspectiva de vida entre esa enseñanza escolar y la educación

Guaraní. Siempre busco construir puentes entre las dos visiones, equilibrar las dos miradas.

Mi relación con el arte comenzó en 2016, cuando me invitaron a participar como cocuradora de la exposición *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena* en el Museu de Arte do Rio junto a otros tres curadores: Clarissa Diniz, José

Pensando en algunas actividades y prácticas de los Guaraní, la autora, Guaraní Nhandeva, apunta a algunos elementos esenciales para su cultura: el respeto a lo diferente y la capacidad de lidiar con elementos externos.

Bessa y Pablo Lafuente¹. El proceso de trabajo tomó forma de encuentro, de conversación, de compartir experiencia... lo que me permitió elaborar mi contribución². Yo no sabía nada sobre lo que occidente entiende como arte. Sabía cómo la sociedad occidental entiende el arte indígena, porque había entrado en contacto con algunas cosas.

1 *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena*, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, 16 de mayo de 2017 a 25 de marzo de 2018. La exposición fue el resultado de colaboraciones con pueblos indígenas del estado de Rio de Janeiro, incluyendo Guaraní, Pataxó, Purí e indígenas en contexto urbano. En línea en: <http://museudeartedorio.org.br/programacao/dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena/> [Última consulta realizada el 31 de octubre de 2020].

2 Sobre el proceso de trabajo, véase el siguiente vídeo que abre la exposición. En línea en: [https://www.youtube.com/watch?v=H\]cxYBLiDUE](https://www.youtube.com/watch?v=H]cxYBLiDUE) [Última consulta realizada el 31 de octubre de 2020].

Pero no tenía una idea clara de lo que el «arte» es para los no indígenas. A partir de esa invitación y de las discusiones que dieron forma a la exposición, comencé a observar mejor cómo los *djuruá*³ piensan su relación con el arte, y cómo nosotros, los indígenas, lidiamos con lo que los *djuruá* llaman arte.

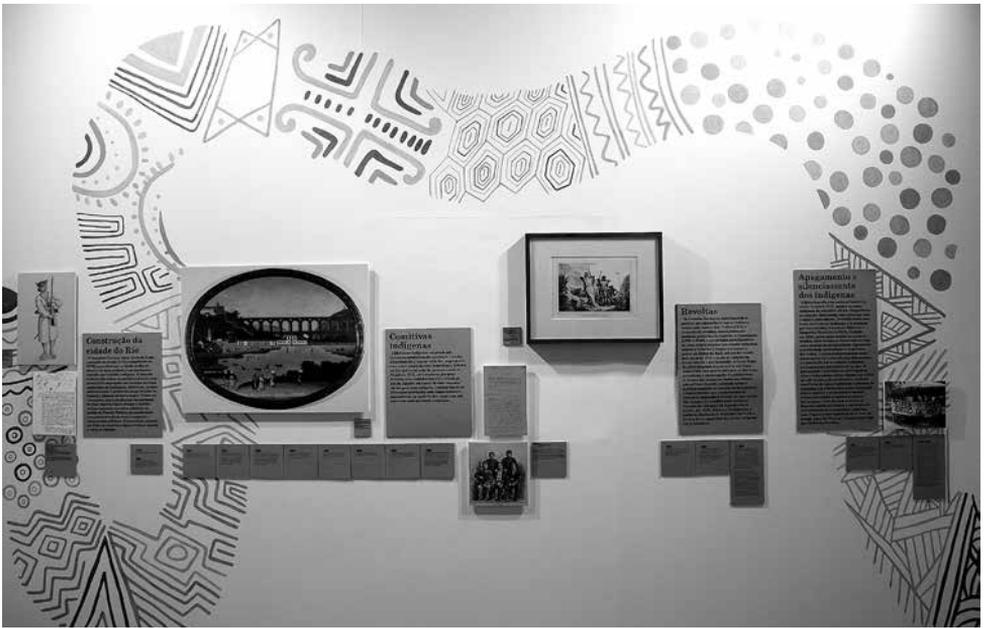
Incorporando prácticas

Las prácticas que los *djuruá* llaman «arte» están hoy presentes en las aldeas Guaraní, pero sus dinámicas siempre están asociadas a la manera de ser Guaraní. Los Guaraní acostumbran a adaptarse a las cosas, y no responden con mucho extrañamiento a lo que viene de fuera. Actúan de modo que lo que llega fortalezca su modo de ser Guaraní, y por eso cualquier práctica se piensa desde ese modo de ser. En relación al «arte», una clave para entender cómo es incorporado está en el desarrollo de habilidades para saber interactuar, tanto entre las personas que viven en las aldeas como con los *djuruá*.

Voy a intentar hablar de esas habilidades aquí, por ejemplo, las que son practicadas en el fútbol, la música, o en el uso de equipamientos audiovisuales para registrar la propia realidad, y para divulgar y fortalecer costumbres, creencias y lengua. Esas acciones se practican desde habilidades Guaraní, a partir de esa óptica, como acostumbro a decir, «Guaranizando» algo que viene de fuera al interior de la aldea.

En el municipio de Aracruz, en el estado de Espírito Santo, acontece anualmente un campeonato de fútbol en la arena, en la playa Barra do Sahy, organizado por el ayuntamiento en el verano, entre enero y febrero, cuando hay en la región muchos turistas de varios lugares. A los indígenas de la aldea, Guaraní y Tupiniquim, se les invita a participar. Mientras asistí a uno de esos eventos me di cuenta de una cosa: los Guaraní nunca han ganado el campeonato, y aún así nunca han dejado de participar. Siempre son muy disciplinados, y casi la totalidad de la aldea va a apoyarles. A veces pierden por diez a cero, pero en ninguna ocasión pierden la esencia calma Guaraní; al contrario que los blancos, que cuando lo hacen usan insultos, se pelean entre ellos, crean un escándalo, nosotros regresamos a casa con la alegría de participar. No lo hacemos con el objetivo de ganar; lo importante es divertirse, participar en el evento sin ser competitivo. La danza Guaraní para hombres *ywyra idja* les enseña a tolerar y tener paciencia como compañeros, y participar de modo que su colaboración contribuya al grupo. La danza es muy rápida, y requiere agilidad y atención con el otro. Cuando alguien está muy cansado se deja caer al suelo, y el resto de los danzantes debe estar atento para no pisarle. Cuando alguien pisa accidentalmente a la persona que

3 *Djuruá*, en Guaraní, se refiere a aquellos que no son indígenas.





está en el suelo, desde ese momento, debe danzar por los dos, como si estuviese llevándole a cuestras, y así continúa hasta ser el último en salir de la danza. Parte de la idea es aprender a no abandonar al compañero en ninguna situación. A tener paciencia, un cuerpo tolerante y una mirada atenta. A saber pisar sin hacer daño.

Hoy en día, cuando los Guaraní se encuentran para celebrar el fin de año, además de fútbol escuchan música no indígena, como forró. Cada fin de año las comunidades se organizan para hacer una excursión a otra aldea, incluso en otro estado. Hasta tiempos recientes, para esos encuentros las comunidades llamaban una banda de forró de fuera de las aldeas, pero ahora ya existen bandas de forró Guaraní, así como músicos de hip hop, cineastas y escritores: artes que llegaron a los Guaraní desde el exterior.

Así, pude entender que los Guaraní se liberan para dar lugar a otros modos posibles de organizarse sin dejar de lado sus esencias. Creo que cuando las dos culturas se encuentran hay una posibilidad de libertad. No me refiero a una libertad de hacer lo que se quiera, o de convertirse en otra cosa, sino por el contrario de absorber elementos que ayuden a convivir con la diversidad del *tekó*, o manera de ser propia de cada uno.

El cuidado de las mujeres

Las mujeres también tienen su equipo en las aldeas, con una especificidad: no hay selección por edad, forman el equipo sin preocuparse por la edad que cada una tiene, sea trece o cuarenta y cinco años. A donde quiera que vayan a jugar, les acompañan como público sus hijos, sus maridos y a veces toda la familia. Las que no tienen hijos llevan a sus padres y madres, introduciendo así comportamientos que antes no formaban parte de la cultura Guaraní. Generalmente, a diferencia de los hombres, las mujeres discuten entre ellas en el campo.

Entre los Guaraní, cuando la mujer está menstruando no puede correr, no puede exponerse al sol fuerte, u otros factores que puedan perjudicar su salud. La salud de la mujer está relacionada con la sangre, y por eso el período en el que sangra requiere rígido resguardo, incluso en relación a la alimentación: no puede comer cosas muy dulces o muy saladas, con mucha grasa o muy frías.

Mi abuela solía decir que si castigaba mucho mi cuerpo, con 30 años ya estaría muy vieja: para nosotros, Guaraní, una edad avanzada no implica necesariamente que la persona sea vieja. Un cuerpo con problemas de salud es lo que identifica a una persona vieja. Mi abuela era una mujer activa, no había un mal momento con ella. Era tranquila, le gustaba plantar, a pesar de que cuando estamos menstruando no podemos cargar peso, ni ir a la huerta, no podemos caminar entre las plantas o subir a los árboles. Ella decía



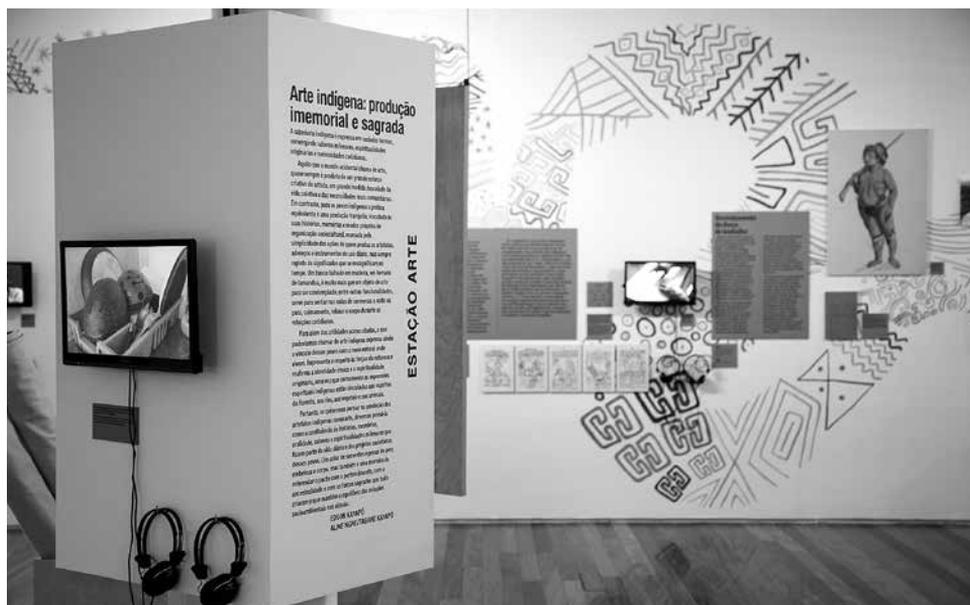




que cuando paramos de menstruar tenemos más libertad para hacer lo que queramos, de hacer como los hombres. Por eso entiendo que el criterio para fortalecer nuestro cuerpo es no dañarlo y respetar el período menstrual. El cuerpo de la mujer requiere un cuidado más suave que el del hombre, la vida de la mujer precisa ser respetada con un ritmo de suavidad: muchos lugares no son construidos de acuerdo con nuestro cuerpo. La danza de las mujeres, *tangara*, en contraste con el *ywya idja* de los hombres, es una danza suave.

Aprendiendo en equilibrio

Actualmente reflexiono sobre la importancia del diálogo entre artes como una resistencia de la belleza. Su existencia exige que su espacio sea respetado de la misma forma que ella. A la mayoría de los Guaraní les interesan músicas con ritmo forró, el hip hop y el fútbol. A las danzas que llegan de fuera se les llama *djeroky*, porque nuestra danza también se llama así. El fútbol no tiene nombre en Guaraní, pero el concepto de jugar con un balón es diferente al de los *djuruá*. *Nhewanga*, la palabra Guaraní, sugiere un juego entre los jóvenes, los niños y las mujeres. Existen varias maneras de jugar, relacionadas con las costumbres Guaraní. Hoy en día toda la comunidad, incluso los líderes de las aldeas, se organizan para realizar estos encuentros. La presencia de cada una de las prácticas depende mucho de cada aldea: hay aldeas que incluyen elementos que vienen de fuera, pero intentan equilibrarlas, para que no haya un exceso de esas prácticas. En nuestra concepción, el exceso genera problemas: la palabra *wai* quiere decir malo o feo, y *waipa* significa mucho. Por eso es que todos somos responsables de controlar las de prácticas y actividades



culturales que no son de origen Guaraní: desde los más ancianos y ancianas de la aldea, junto con los padres y madres y líderes, para controlar el movimiento, para que no haya exceso de lo que entra del exterior. El proceso de aprendizaje es diario, en convivencia dentro de la comunidad, porque el proceso de enseñanza y aprendizaje es colectivo.

Nosotros, los Guaraní, aprendemos escuchando, observando, practicando, acompañando a los mayores, sean *kyringue*, los ancianos, o nuestros padres, abuelos o tíos. El niño tiene que escuchar, oír y observar a través de la experimentación, desde pequeño. Practican poco a poco, según la edad. Así aprendemos, y alcanzamos *arandu*, o saber, conocimiento, que es transmitido en diversos lugares y momentos. Para aprender nuestro modo de hacer arte, es necesario convivir con otros en el trabajo de *kokue* o cultivo, en los campos. Así aprendemos a cazar, a pescar, a construir objetos sagrados o regalos. También aprendemos de personas diferentes. Nuestra manera de transmitir saberes y enseñarlos es especial para nosotros. Está conectada a nuestro modo de ser Guaraní, a nuestro modo de educar a los niños, con una pedagogía basada en la oralidad. Tenemos procesos propios de enseñar y aprender; son poco conocidos por los no indígenas, y muchas veces sufrimos discriminación y prejuicios debido a la falta de conocimiento por parte de los colonizadores.

En la relación entre el colectivo y el individuo, es fundamental desarrollar la escucha, *oendu*. Como Guaraní, pensamos que todos somos educadores, con capacidad de enseñarnos unos a otros directa o indirectamente. El bienestar de todos depende de la individualidad, y por eso es importante comprender y reconocer tanto la

individualidad como la colectividad. No saber escuchar resultará siempre en conflictos, enfrentamientos y violencia.

La educación Guaraní es una educación de calidad, y si no practicamos nuestras costumbres y nuestros ritos de pasaje, no existirá el *teko porā rā*, o bienestar futuro.

Individuo y colectivo

Los adultos y los jóvenes nos levantamos bien temprano; solo los niños pueden despertar más tarde. Iniciamos el día tomando cimarrón, haciendo nuestra primera comida sentados en torno al fuego y conversando sobre nuestros sueños. Los más ancianos siempre nos dan consejos y tareas, y nos enseñan constantemente. Y así continuamos.

Durante el día cumplimos con nuestros quehaceres, y al atardecer nos preparamos para ir a la casa de rezos, *opy*, el lugar más importante de la aldea, donde acontecen los encuentros de conversación y de saber. Es necesario agradecer a Nhandecy Eté y a Nhanderu Eté por otro día de vida y salud. Es necesario también pedir consejos, rezar, cantar, y escuchar *aywu porā*, nuestras palabras buenas. La noche es el momento en el que los niños están con sus padres y madres, alrededor del fuego, y allí les enseñamos y contamos historias hasta que se duermen.

El colectivo respeta la individualidad, y por eso hay cosas que son realizadas por el grupo y otras que son individuales, para que cada cual pueda expresar su creatividad y habilidad. La producción de arte depende de la creatividad de cada persona. Cada individuo produce el objeto en asociación con la historia de Nhanderu Eté e Nhandecy Eté: su visión del mundo, o cómo surgió el mundo para nosotros. La persona que produce una obra de arte, por ejemplo, un objeto esculpido en madera para otra persona o para que los niños jueguen, demuestra una habilidad y creatividad, independientemente de que el objeto sea o no sagrado. El hecho de ser sagrado del objeto dependerá de la persona que lo recibe, para qué contexto está pensado y por quién fue realizado.

La producción de arte está inspirada en la cosmología Guaraní. La palabra Guaraní para arte es *tembiapo*, o resultado del trabajo de alguien. Por eso tengo costumbre de decir que el arte en sí es creatividad individual, hacer objetos como cestos, animales de madera, collares de simientes, arco y flecha, cerámica, *akā regua* o cinta para la cabeza, pintura corporal, danza y canto... son saberes referentes al conocimiento colectivo, transformados en objetos a través de la mano de obra individual.

Las actividades desarrolladas por las comunidades son actividades que benefician al colectivo. Todos están invitados a participar de las





actividades del *tekoha* o aldea, siempre de acuerdo con sus capacidades. Los niños participan en los trabajos en grupo, plantando cultivos, o aprendiendo a cortar leña durante los rituales de pasaje. Siempre trabajan con los ancianos, que son responsables por la transmisión de conocimientos. Los ancianos les enseñan cómo hacer las cosas y los jóvenes comienzan a practicar tales saberes, haciendo cosas y, al mismo tiempo, escuchando las historias de vida de los mayores, escuchando consejos sobre diferentes asuntos, aprendiendo, por ejemplo, cómo tratar a las mujeres.

Las enseñanzas de los ancianos siempre comienzan con historias del origen del mundo, narrando los mitos sagrados, las narrativas tradicionales. Los consejos y los conocimientos son transmitidos de esa forma, pero los aprenden practicando y trabajando. La idea de transformación constante está basada en el origen ancestral.



Dos exposiciones

Dja Guata Porā fue una exposición que conseguimos desenvolver conjuntamente, indígenas y *djuruá*, aun teniendo miradas diferentes, gracias a la escucha y el diálogo entre comunidades y los equipos del museo. Fue mi primera experiencia como curadora o, para usar palabras con las que me siento más cómoda, como mediadora entre indígenas, el equipo del proyecto y la institución. Fue un proceso diferente, armonioso, que requería de escucha y diálogo entre todos los que estaban envueltos directa e indirectamente. Una de las cosas que pude constatar es que la forma según la cual la exposición aconteció fue la producción colectiva, tanto por parte de los indígenas como de los equipos de no indígenas. Fue una producción en proceso, diferente de la manera como generalmente se realizan exposiciones con objetos antiguos en museos. Cuando iniciamos el proyecto, lo

hicimos por medio de un proceso que nos ayudase a pensar lo que iríamos a tratar y mostrar, y los desafíos que podríamos encontrar en el camino para materializar esos pensamientos. Aquí fue fundamental el registro hecho por los *djuruá* de la memoria indígena y los modos indígenas de contar historias, que resultó reflejado en la gran serpiente diseñada por el artista indígena Denilson Baniwa. En esas negociaciones, fue fundamental tener sensibilidad para permitir que el otro continuase siendo otro, no abrazarle porque piensa de la misma forma. Porque eso significaría continuar con la colonización. Es necesario equilibrar los pensamientos, incluyendo siempre a todos, y aceptando la sensación de extrañamiento que pueda resultar. Un extrañamiento que es fundamental para entender e incluir las diversas maneras de pensar.

Un proceso similar tuvo lugar con *Sawé: Liderança indígena e a luta pelo território*⁴, un proyecto que estoy desarrollando para Sesc Ipiranga en São Paulo como curadora, junto con Naiara Tukano, Maurício Fonseca y Pablo Lafuente. El proyecto comenzó como investigación en 2018, y la exposición estaba prevista para julio de 2020, pero debido a la pandemia de la Covid-19 fue aplazada, y todavía no tiene fecha definitiva. La exposición, al igual que *Dja Guata Porã* pero con una escala aún mayor, responde a la urgencia de comunicar cómo los pueblos indígenas entienden la naturaleza. Esa urgencia solo aumentó en tiempos recientes, porque algunos líderes que contribuyeron con sus conocimientos al proceso de investigación para la exposición fallecieron por la Covid-19, lo que tornó aún más raro el valor histórico y cultural de los materiales recolectados como patrimonio. A lo largo del proceso resultó evidente que los indígenas luchan por una causa mayor, por la colectividad y por los saberes ancestrales. Todos contribuyeron con sus relatos, con ideas basadas en su visión del mundo, que son del colectivo para el colectivo. Esa visión del mundo se traducirá en la exposición en fotografías, dibujos, cantos, vídeos, bancos de madera y otros objetos: una transformación que solo algunas personas consiguen realizar. Personas que, según mi entendimiento, son los artistas.

4 *Sawé: Liderança indígena e a luta pelo território* se centra en la relación de los pueblos indígenas del territorio brasileño con el territorio e incluye proyectos desarrollados por comunidades del sur, sudeste, nordeste, centro-oeste y norte de Brasil. Comenzó en 2018 con una serie de viajes y acciones públicas en São Paulo, en Sesc Ipiranga. En línea en: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/12500_PROJETO+SAWE+DISCUTE+O+PAPEL+DAS+LIDERANCAS+POLITICAS+INDIGENAS+NA+LUTA+PELA+DEFESA+DE+SEUS+TERRITORIOS [Última consulta realizada el 31 de octubre de 2020].





Por una conversa mutua

Luiza Proença en diálogo con Elvira Espejo

Luiza Proença: Elvira, desde que nos conocimos, has provocado cambios fundamentales en mi mirada sobre la vida y estoy muy agradecida por todas nuestras conversaciones¹. Me gustaría empezar con la historia que siempre cuentas, sobre cuando regresas a tu comunidad después de estudiar en la universidad. En ese momento te preguntaron qué aprendiste en la universidad y cómo podrías compartir esta educación con la comunidad. Estas pregun-

En esta conversación, Luiza Proença pregunta a Elvira Espejo sobre el trabajo que desarrolló como directora del MUSEF en La Paz, desde los conceptos de cadena operatoria hasta el cuidado mutuo.

tas se volvieron cruciales para que pensaras no solo en el papel de la universidad, sino también de los museos e instituciones artísticas. Tu preocupación es acercarlas a los pueblos tradicionales del territorio boliviana-

1 Esta conversación tuvo lugar en varios momentos a lo largo de 2020 por correo electrónico. Una parte de esta conversación será publicada parcialmente en inglés y alemán en un libro sobre el futuro de los museos con título por determinar, coeditado por Luiza Proença, Latika Gupta y Memory Biwa.

no y que el conocimiento esté vivo, presente en ellas. Y, tal vez lo que es más importante, te reconoces a ti misma como parte de la comunidad y estableces un compromiso social con ella, algo que, en mi opinión, le falta a muchos curadores en este mundo desterritorializado.

Elvira Espejo: Mi retorno de lo urbano a la comunidad fue muy preocupante por la posibilidad de regresar con las manos vacías, de no poder compartir con la familia algo de comer o beber como normalmente se hace. Igualmente, no poder explicar con mayor detalle acerca de la razón de mi retorno me dejó de hojas vacías. La comunidad estaba muy inquieta, con muchas expectativas, con comentarios y murmullo de que hice un esfuerzo inadecuado de estudiar para tener un mejor trabajo, pero que al final regresé sin nada. En ese momento me sentí como una gran perdedora, derrotada por mis propios caprichos.

Así me sentí por un tiempo, pero poco a poco logré integrarme como en el pasado; volvimos a mirarnos y a conversarnos. Fue cuando se dio lugar a las preguntas mayores: ¿qué aprendiste en la universidad?, ¿qué nos puedes compartir? Estas preguntas fueron como un autocuestionamiento para mí misma. Yo pensaba en cómo hallar las

palabras para explicar qué es el arte, pero a mi mente venía algo muy lejano como la cronología, la teoría del color por Newton, la teoría de la estética, los estilos... Porque en la universidad solo había absorbido el desarrollo del arte europeo y norteamericano. Por otro lado, pensé en algo muy cercano a mis orígenes, como la bibliografía sobre los textiles de la región andina entre los años 1960 y 1980. Entonces comencé con la traducción de esa bibliografía a la lengua aymara y luego a la lengua quechua, para que pudieran entender. En la primera reunión, comenzamos con muy pocas personas, pero al ver que el tema era tan importante, el grupo comenzó a crecer y las charlas llegaron a grupos de cincuenta, cien y hasta novecientos participantes de distintas comunidades y regiones de los Andes.

Es así que se da inicio a una reflexión colectiva pensando desde nosotros mismos, una reflexión muy conmovedora de cómo se usan ciertas terminologías específicas en la lengua. Así buscamos entender el contenido, el significado de toda la cadena operatoria de las cosas, de cómo se procede a la crianza mutua de las materias primas, pasos fundamentales para poder entender el manejo de la tierra, de las semillas y el cuidado de los rebaños y las plantas, una crianza mutua de vidas.

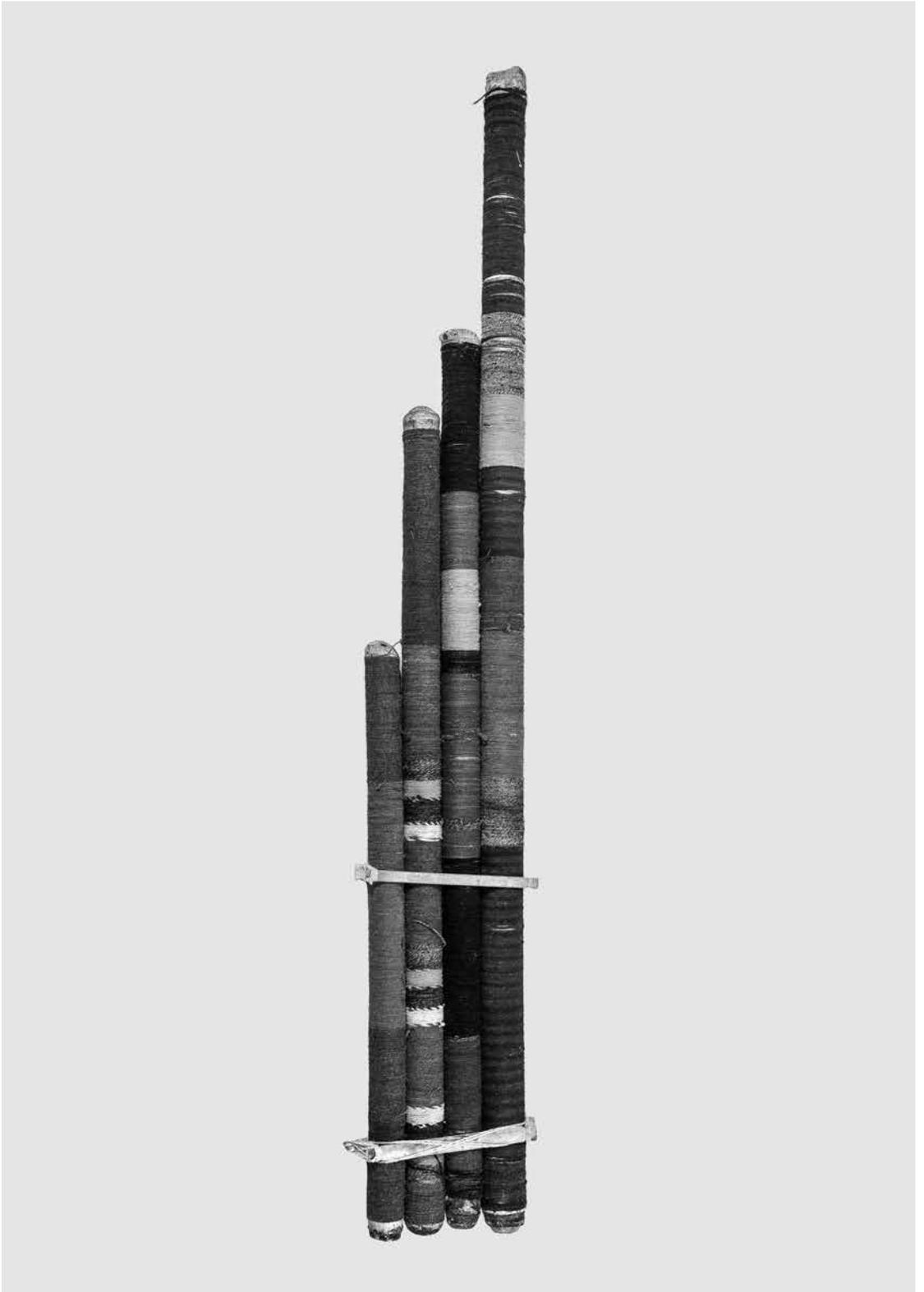
LP: ¿Qué es la crianza mutua? ¿Cuán importante fue este término para la reorganización de la colección del Museo Nacional de Etnografía y Folklore en La Paz (MUSEF) donde fuiste directora?

EE: Crianza mutua, o *uywaña* en aymara, quiere decir cuidado mutuo con las plantas, los animales, la tierra, los cerros y el agua. Cuando hablamos de la crianza mutua de los animales nos referimos al cuidado máximo de los animales como, por ejemplo, velar por el bienestar del territorio de los rebaños para su mejor alimentación y crecimiento.

De la misma manera sucede con las plantas: el cuidar, alimentar, y tratar del lado más afectivo para que nos comparta de la mejor manera las capacidades distintas de los diversos seres. Aquí es donde se construye la gramática de la sociabilidad en un respeto mutuo de la vida compartida con los distintos seres. Este entendimiento de la etimología nos lleva a un despliegue de cómo entendemos las materias primas que se transforman en un objeto, que también es un sujeto en los Andes.

Gracias a ese entendimiento, la colección del MUSEF se repensó a partir de una nueva base de datos desde la terminología y la etimología, para entender el contenido de la información que guarda la colección, en el sentido de cómo los artistas y artesanos de las comunidades lo ven. Así cambia por completo la mirada formal de los museos que organizan las colecciones en un sentido cronológico, mientras los artistas y artesanos de las comunidades buscan esta crianza mutua, según la cual se gesta la vida del objeto-sujeto.

El término aymara *jaqichaña* significa reunir las materias primas y las herramientas para gestar la vida del objeto-sujeto. La gestación o construcción del objeto-sujeto pasa por varios campos de fuerza, desde reunir las materias primas hasta tener los instrumentos de transformación y pensamientos sobre cómo se desarrollará. El hacer de las cosas en aymara, *luraña*, es donde se mide este campo de fuerza para hacer llegar un nuevo objeto-sujeto, y su rol en la vida social. Esta mirada abre muchos campos para entender la etimología y taxonomía de quienes construyeron el objeto-sujeto y el rol que cumplió en el pasado y en la actualidad. Estas preguntas nos llevaron a las cadenas operatorias, que muestran cómo se gestó el objeto-sujeto en todas las colecciones del MUSEF: una nueva dinámica de entender y contribuir a la educación con mayor claridad.







LP: Me llamó la atención la palabra *luraña*. ¿Tiene algo que ver con la escucha?

EE: *Luraña* significa hacer, acción, o mediación del campo de fuerza entre la materia prima, el instrumento y la persona, para una integración de fuerzas unidas. También tiene que ver con la educación sonora de escuchar al universo y pronosticar según sus acciones. Escuchar tiene que ver con la palabra *ist'aña*. Esta palabra nos lleva a escuchar, pero a escuchar con los dedos. *Luk'anat ist'aña*: escuchar con los dedos. Viene de una educación de sentir con las manos, de distinguir las texturas por sensaciones. Escucharte a ti misma a través de los sentidos es una forma de educación muy avanzada. Toda esta educación comunitaria de los pueblos fue decapitada con una educación universal, que pretende blanquearnos y nos hace seguir las pirámides del consumo capitalista sin responsabilidad.

LP: Una de tus primeras acciones como directora del MUSEF fue organizar el ciclo de exposiciones *La rebelión de los objetos*, que presentó los objetos del museo desde el rescate de todo su saber-hacer, por medio del lenguaje de las comunidades de artesanos y artistas locales y no desde la gramática eurocéntrica de la historia del arte, aunque no dejaste de operar en la forma de exposición tradicional. Diste un giro epistemológico.

EE: El primer paso en MUSEF fue conocer todas las colecciones de los bienes culturales y documentales en términos de preservación, conservación, catalogación e investigación, para después llegar a una museología y museografía. Así me di cuenta de que los bienes culturales se estaban rebelando según mi noción de pensar, gritando: «soy identidad, soy cultura, soy ciencia, soy tecnología, soy economía, soy lenguas y todo un ser». Es como nosotros, personas de las comunidades, los vemos: como personas completas que guardan memorias. Llamamos el evento de *La rebelión de los objetos*, como una mane-

ra de pensar el tema críticamente desde la perspectiva del lenguaje mitológico de los pueblos en todas las Américas.

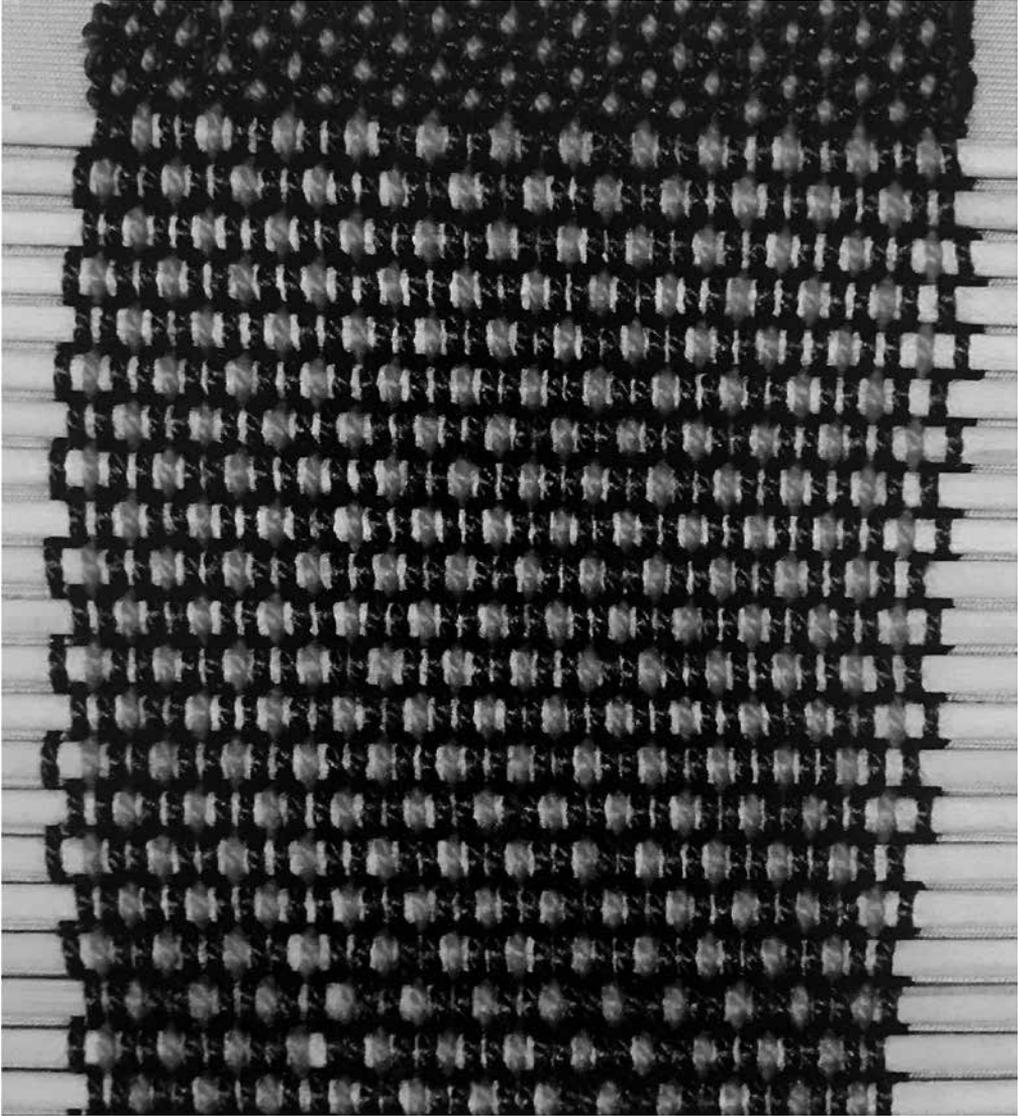
La obtención de las materias primas, el tratamiento y la elaboración es fundamental para entender el proceso y procedimiento de toda la cadena operatoria de los objetos-sujetos. Gracias a esa producción sistemática podemos llegar a la museología, una reorganización de las exposiciones, y por fin la museografía, la distribución de espacios y la forma de mostrar los objetos-sujetos. Esta discusión fue la más complicada. En una visita al museo, las tejedoras encontraron una dificultad para leer la estructura y técnica del textil, porque estaban pegados en un bastidor y colgados contra la pared, como si fueran cuadros. Entonces, según la complejidad del textil, trabajamos con paneles de vidrio con vista de anverso y reverso para así facilitar esta lectura completa, que es muy importante. Con todos los objetos hicimos la lectura tridimensional, siguiendo la visión compleja de los productores y no la simplificada por los curadores. Hay que trabajar con el productor de las obras y el especialista museógrafo en un equilibrio íntegro, para no reducir con lenguajes inadecuados. Esta dinámica muestra la debilidad de los especialistas universitarios, que solo se dedican a la lectura bibliográfica y no al proceso y procedimiento de hacer y sentir de la cultura material en lenguajes mutuas con nuestros grandes maestros de la vida. Necesitamos unir el puente entre la práctica y la teoría para una mejor integración, para poder comunicar en un lenguaje más amplio y educativo para la sociedad.

LP: ¿Podrías describir, como ejemplo, el ciclo de producción y de vida de uno de los objetos-sujetos de la colección del MUSEF como se muestra hoy en el museo?

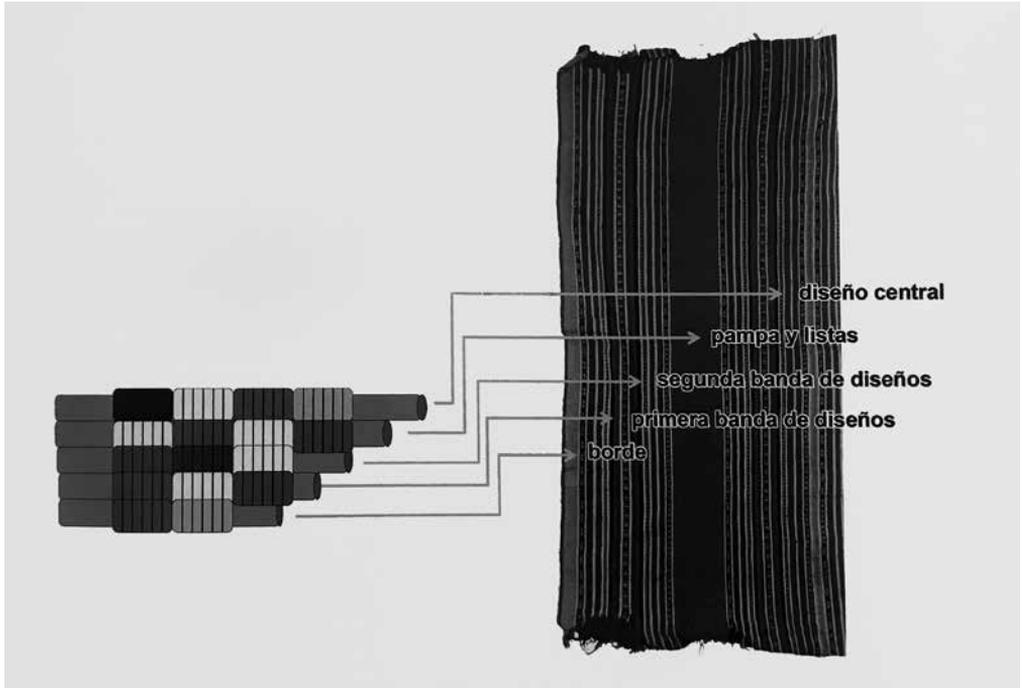
EE: El hilo conductor de todas las exposiciones fue el textil. En la muestra se trabajó



El extremo de una *musa waraña* con napa de algodón blanco en un extremo, de la Costa central del Perú. Colección del Museo Británico de Londres.



Maqueta de la técnica de piececillo con color intercalado y jaspeado (*ch'ixch'i k'uthu*) elaborada por Elvira Espejo. Colección ILCA.



Correspondencia de una *musa waraña* de múltiples palos con la mitad de un ahuyao.
Elaboración del MUSEF en base a un ahuyao del Museo Británico de Londres.

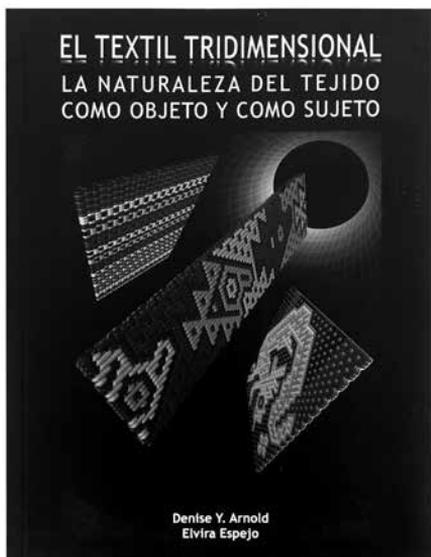
con las comunidades en las que existe la práctica textil, se visitó varias comunidades productoras para poder completar nuestra colección, ya que generalmente los curadores de las muestras solo se basan en la colección existente de una época centrándose en el objeto más bello. En la gestación de la nueva muestra tuve que trabajar con todo el equipo, entrenándole sobre las cadenas operatorias para reforzar la exposición: en qué consiste y cómo se documentan. Entonces comenzamos desde la crianza mutua de los textiles: cómo se obtienen las materias primas, cuáles son los tratamientos, las estructuras y técnicas del textil, qué instrumentos se utilizan para la elaboración, cómo intervienen los instrumentos, cuáles son las formas y maneras de construir el tejido... Todo este despliegue de conocimientos lleva a una formación múltiple desde varios puntos de vista, términos

lingüísticos, históricos, sociológicos, antropológicos, arqueológicos y artísticos. En ese abordaje se muestra que un objeto-sujeto tiene todo ese contenido de múltiples acciones, desde la transformación de las materias primas, la intervención de los instrumentos, la elaboración y la vida social del objeto-sujeto, o el rol que cumple en la sociedad. La exposición en MUSEF se centró en toda esa dinámica, en las cadenas operatorias, la cronología y la vida social del objeto-sujeto. LP: Sobre esa vida social del objeto-sujeto, en tanto que cuerpo: ¿cómo se relacionan afectivamente con los humanos y otros seres? ¿Cómo son percibidos?

EE: La relación entre el objeto y la persona es mutua, de cuidados mutuos, de ambos lados.

LP: ¿Cómo son percibidos?

EE: Son percibidos de manera afectiva.



Portada del catálogo producido por la Fundación Xavier Albó y publicado en 2013.

LP: ¿Despiertan curiosidad o alegría?

EE: Ninguna de las dos. Despierta algo lindo, hermoso: la palabra *k'acha*. Es algo bonito, con un valor positivo ya que resulta agradable, útil, satisfactorio o importante. De un cuidado mutuo.

LP: ¿Se quedan enfermos?

EE: Aún no lo sé.

LP: ¿Están dispuestos a ser tratados de varias formas, aparecer en diferentes contextos, viajar, pasar de mano en mano?

EE: Sí, cuando son intercambiados con algo y desde que haya cuidados mutuos de la vida, respeto de ambos lados.

LP: ¿Consigues apuntar rápidamente una diferencia entre los textiles precolombinos del museo, los textiles que siguen algunas técnicas de la cultura ancestral en las comunidades y los que son producidos de acuerdo con el gusto contemporáneo (por ejemplo, para turismo en las tiendas)?

EE: Los textiles que se tejen para los turistas siempre se centran en la lectura de la

iconografía, lo visual, y no en la estructura. En la comunidad el aprecio está en las estructuras complejas y la iconografía. Son dos lecturas completamente distintas.

LP: El color es una de las grandes diferencias de perspectiva entre el arte europeo, sobre el que aprendiste en la universidad y que se impone sobre el resto de las prácticas, y lo que se produce en las tierras andinas, que aprendiste en tu comunidad como conocimiento ancestral. Has mencionado que en la universidad aprendiste la teoría de color de Newton, basada en la descomposición de la luz, mientras que en la cultura aymara, el color se obtiene por medio del agua, al mismo tiempo que las paletas se organizan sobre el principio de la *musa waraña*. ¿Podrías hablar un poco de estas diferencias en relación al color y de lo que significa la *musa waraña*?

EE: La *musa waraña* es el planificador del color, que ordena las paletas de color del tejido de distintas regiones según la dinámica comunitaria. Las paletas del color universal occidental se ordenan de lo más claro a lo más oscuro, y en relación a los colores primarios, secundarios, terciarios y cuaternarios... Gracias a esa paleta los artistas harán su propia composición del color para su obra. Mientras tanto, la *musa waraña* se centra en una manera distinta de cómo los colores se ordenan, según paletas y minerales. Por ejemplo, la cochinilla sin mordiente es de color violeta media; para los tintoreros este es el color primario. Cuando se agrega cítrico al tinte de la cochinilla como mordiente, el color secundario será rojo. Agregando más cítrico se llegará al color naranja. Cuando se cambia de mordiente al tinte de cochinilla, con los taninos fermentados, el color se saturará y se llegará a un violeta oscuro casi azul.

Esta dinámica de entender el color desde sus materias primas y mordiente —la paleta del color cambia por inmersión en el agua—

es como lo manejamos en los Andes. Nos lleva a nuestras propias paletas, cada una ordenada en un palo entorchando el color de los hilos deseados para la prenda. Esta planificación de la paleta refleja también la proporción de la composición de color de la prenda; la cantidad de color del hilo entorchado tendrá una equivalencia en la urdimbre del tejido. Esta equivalencia también varía según la medida de la prenda; es decir, si es pequeño, mediano o grande. Cuando la prenda es pequeña, la equivalencia será una vuelta al entorchado, tendrá la equivalencia de un par de urdimbres *ma chinu*. Cuando la prenda es mediana, una vuelta del entorchado tendrá la equivalencia de doce urdimbres, *suxta chinu*. Cuando la prenda es grande, una vuelta del entorchado equivaldrá a una decena de chinós, que son veinte urdimbres... Así, sucesivamente, el patrón del color se ordenará según la prenda.

LP: Una de tus herramientas más utilizadas de investigación es el lenguaje, la memoria oral y los cantos, como por ejemplo los Alientos. ¿Cómo ves el lugar de la oralidad en la investigación artística?

EE: Para mí la lengua es primordial para poder entender la dinámica estructural del lugar, según su noción del ser como pueblo, como el contenido de pensamientos de las epistemologías profundas del lugar y no así de cómo nos miran desde afuera con lecturas superficiales. Es en este sentido que es muy importante tener la lectura oral como fuente dinámica de la vida real, la que hay que entender desde las estructuras dinámicas, desde la lingüística según su desarrollo, que poco se ha implementado en las instituciones.

LP: ¿Podríamos terminar con un Aliento para dar fuerza a la conversación?

EE: El canto a Pucara, según mi abuela, fue uno de los más importantes de la región, era un agradecimiento con todo el aliento al gran guardián de la comunidad. En este

canto todo el pueblo se preparaba para subir al cerro cantando.

Según la narración de mi abuela, las autoridades organizaban esta ceremonia comunal, donde las mujeres llevaban veles *micha chuwas* en la mano y los varones llevaban en una cerámica el fuego *niña k ara*: el fuego envuelto en cenizas para que no se apagara y una fuente de cerámica para el ritual. Los niños y las niñas llevaban agua en cántaros y algunas hojas verdes y flores. Subían al cerro cantando.

Al llegar al cerro todos trabajaban preparando la ceremonia, la fuente de cerámica se llenaba de agua donde se depositaban los pétalos de las flores sagradas y las hojas verdes. También preparaban el fuego para hacer la ofrenda al cerro guardián de las almas del pueblo. Así cuenta mi abuela los cantos de aquellos tiempos y que hoy han desaparecido.

Sami sami - Alientos

Inti sami

Phaxsi sami

Wara wara sami

Wayra sami

Uraq sami

Phaqar sami

Jumas naya layku

Nayasay jumas layku

Mapitay irpasiñani

Sami sami sami

Aliento del sol

Aliento de la luna

Aliento de las estrellas

Aliento del viento

Aliento de la tierra

Aliento de las flores

Ustedes por mí

Y yo por ustedes

Nos sobrellevaremos

Alientos, alientos, alientos

La comida de los indígenas del Amazonas tiene la selva como un gran «supermercado natural», donde todo se une para la existencia de la vida. El pescado es una de las principales proteínas que mantienen a los cuerpos indígenas con energía para vivir sus culturas e identidades. Es esencial que las aguas estén protegidas para que la vida continúe en el bosque.

Aunque existe una contaminación natural por mercurio en el Río Negro, no ocurre lo mismo en otros ríos amazónicos. La contaminación de los peces por metales pesados como el mercurio, el cobre, el arsénico, el plomo y el selenio es el resultado de la acción humana. Los garimpos, los vertederos irregulares, los vertidos de residuos tóxicos de las fábricas o de la agroindustria corren por los ríos, impregnan los peces y terminan en los estómagos de miles de indígenas.

Este envenenamiento está alcanzando niveles cada vez más alarmantes, y si no hacemos nada llegaremos a un camino sin retorno. Según estudios de la Universidad Federal de Amazonas (UFAM), veintisiete de las especies de peces más consumidas por las poblaciones amazónicas están contaminadas, y entre las enfermedades causadas por su ingestión se encuentran el cáncer, los problemas neurológicos, las disfunciones intestinales, la pérdida de la vista y la muerte. Los peces depredadores como el tucunaré, el bagre, las trayras y las pirañas están contaminados con mercurio en niveles superiores a 0,5 partes por millón, o veinte veces más que lo aceptable para el consumo humano. Aunque es urgente, solo ahora se están llevando a cabo estudios, y las propuestas de soluciones siguen estando mal diseñadas. A diferencia de la Guayana Francesa, que en 2006 prohibió el uso del mercurio, Brasil parece alentar la minería ilegal, y el uso del mercurio solo aumenta. Así, los peces de los ríos que alimentan a las poblaciones de Pará, Amapá, Roraima, Amazonas y Acre corren cada vez más riesgo de envenenamiento.

Este trabajo es un llamado a reflexionar sobre lo desprotegidos que están los pueblos indígenas en sus comunidades y tierras demarcadas si no se trabaja para proteger todo el bioma y prohibir los garimpos y la explotación ilegal de minerales y agrotóxicos en el país. La pregunta que debemos hacernos es: «¿lo que comemos es alimento o veneno?». Eso incluye a los que no son indígenas, ya que muchos pescados amazónicos llegan a la mesa de los no indígenas, y a las grandes ciudades brasileñas.

Poema 01 Mandi
Serie *Hydrargyrum 80 / ¿Qué comes?*
Poemas Jaguar, 297x420mm
Niterói, cuarentena de 2020

Poema 02 Piraña
Serie *Hydrargyrum 80 / ¿Qué comes?*
Poemas Jaguar, 297x420mm
Niterói, cuarentena de 2020

Poema 03 Tucunare
Serie *Hydrargyrum 80 / ¿Qué comes?*
Poemas Jaguar, 297x420mm
Niterói, cuarentena de 2020

Poema 04 Protectores de la vida
Serie *Hydrargyrum 80 / ¿Qué comes?*
Poemas Jaguar, 297x420mm
Niterói, cuarentena de 2020

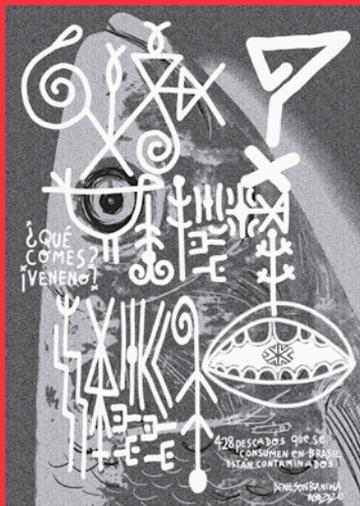
Poema 05 Protectores de los bosques
Serie *Hydrargyrum 80 / ¿Qué comes?*
Poemas Jaguar, 297x420mm
Niterói, cuarentena de 2020

Poema 06 ¿Qué comes tú?
Serie *Hydrargyrum 80 / ¿Qué comes?*
Poemas Jaguar, 297x420mm
Niterói, cuarentena de 2020

Poema 07 Território ancestral
Serie *Hydrargyrum 80 / ¿Qué comes?*
Poemas Jaguar, 297x420mm
Niterói, cuarentena de 2020



¡TIGRE! ¡TIGRE!
FUEGO QUE ARDES
EN LOS BOSQUES
DE LA NOCHE



¿QUÉ
COMES?
¡VENENO!

478 PESCADOS QUE SE
CONVIERTEN EN BRANCO
PESCADOS CONTANDO DOS



Sabiendo ser

Sallisa Rosa



















sabiendo ser

sabiendo ser es un concepto inventado
un prontuario para decir que:
no tener nombre no significa no existir
a veces no hay palabras para lo invisible.

sabiendo ser es un modo de vida
es una manera de interactuar con los
elementos, los animales y las gentes.

el arte es un *sabiendo ser*
que tiene la intuición como soporte
el camino como tecnología
la jornada como metodología
y la obra de arte soy yo.

sabendo ser

sabendo ser é um conceito inventado,
um prontuário para dizer que:
ter um nome não significa que não existe,
as vezes não há palavras para o invisível.

o *sabendo ser* é um modo de vida,
é uma maneira de como interagimos com os
elementos, bichos e gentes.

a arte é um *sabendo ser*,
que tem a intuição como suporte,
o caminho como tecnologia,
a jornada como metodologia,
e a obra de arte sou eu.









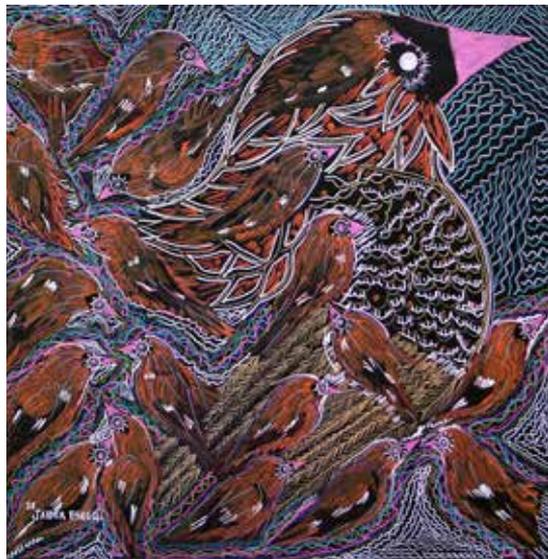
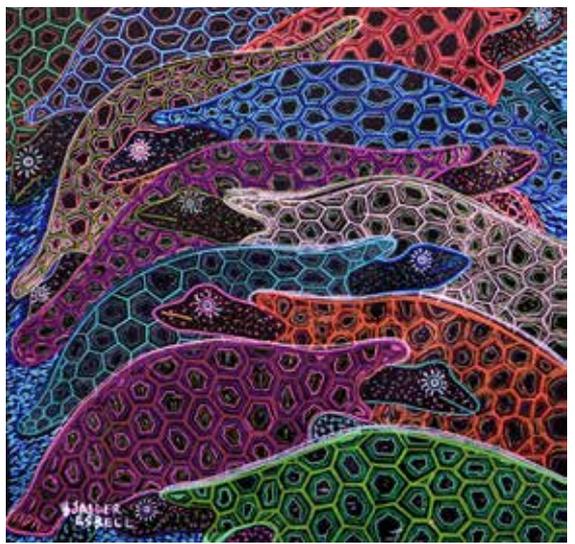
18

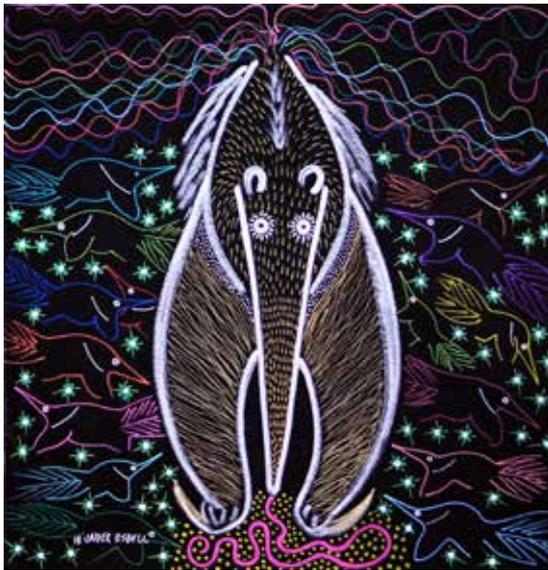
JAIDER ESBELL



49 JAIDER ESBELL

















Selección de obras de la serie *Meu Avô Makunaima* incluidas en la exposición *TRANSMAKUNAIMA o buraco é mais embaixo*, Casa Das Artes, Manaus, Amazonas, Brasil, 2018.

Dejarse ir

Clarissa Diniz

No es infrecuente que determinados textos combinen referencias tan diversas que resulte difícil e improductivo restringirlos a una disciplina o enfoque específico. Entre otras fortalezas, esos textos desdibujan el impulso de separabilidad que en vano ha buscado diferenciar ficción y documento, historia y literatura, ciencia y mito. No es de extrañar que en una biblio-

En este texto, la autora pasa de Macunaíma como personaje moderno a Makunaíma como entidad sagrada para exponer la dominación colonial y aproximarse a la agencia de los pueblos indígenas.

teca, los libros de esa naturaleza se imanten con obras literarias, textos sociológicos, narraciones históricas u obras antropológicas.

Brasil, por ejemplo, está repleto de textos capaces de realizar ese desbordamiento. Muchos de ellos, elaborados en las primeras décadas del siglo XX, ostentan ese poder porque se han dedicado a sistematizar efectivamente, en un mismo gesto, una historia y un imaginario para el país.

En la década en que Brasil alcanzó un siglo de su independencia política [sic], declarada en 1822 por Don Pedro (el propio hijo del emperador de la metrópoli que, a

través de un golpe, se convirtió en el rey de nuestra naciente monarquía constitucional), surgió dentro del movimiento modernista de São Paulo (ciudad que luego se convirtió en el centro económico del país) el libro *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* [Macunaíma, el héroe sin ningún carácter]. Publicado en 1928, su autor, Mário de Andrade, lo consideró una rapsodia, ya que fue elaborado por el entrelazamiento de ideas, narraciones, imágenes y citas de las más diversas, en su mayoría pertenecientes a otros autores, idiomas y culturas.

En las décadas siguientes, la novela se convertiría en uno de los iconos centrales no solo de la literatura brasileña, sino también, más tarde, de las narrativas identitarias de la nación. Su héroe, Macunaíma, entendido como un *trickster*, o tramposo, a los ojos de la tradición literaria occidental, ha sido históricamente considerado como «representación del brasileño»: un cuerpo mestizo (en la rapsodia, Macunaíma es un indígena nacido negro que luego se convierte en blanco), travieso, indolente y sexualmente insaciable, entre otras características que revelan racismos, fetiches y otras fantasías primitivistas.

Para entrar en la complejidad de las contradicciones y ambivalencias que

conforman *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, podemos hacer un ejercicio aparentemente ortográfico que demuestra cómo una letra puede encarnar encuentros y desencuentros entre mundos. Propongo que cambiemos la letra *c* de Macunaíma por una *k*, escribiendo en cualquier buscador de internet el nombre del personaje como Makunaima.

Los resultados probablemente revelarán lo que la omnipresente presencia del infame «héroe sin ningún carácter» había obliterado. La transformación de la *c* en *k* nos lleva a otro territorio lingüístico y cosmológico, que evoca no solo al personaje del escritor paulista sino también a la entidad indígena que habita en el Monte Roraima, situado en el norte de Brasil, en la región Amazónica.

Irreducible a un marco de tiempo, Makunaima pone a Macunaíma en perspectiva, resaltando las distancias entre ambos. Al hacerlo, nos invita a reflexionar sobre las operaciones que alguna vez los unieron hasta el punto de que hoy en día se los considere uno.

Incontables veces repetidas en espacios tan diversos como libros, aulas o programas de televisión, las primeras palabras de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* —«en el fondo de la floresta virgen nació Macunaíma, el héroe de nuestro pueblo»¹— hacen explícita una de sus estrategias vertebrales: la producción de distancia.

Desarrollado en proximidad con las prácticas antropológicas; por un lado, con la investigación de «gabinete», o reproducción de historias y relatos recogidos

por Mário de Andrade de diversas fuentes etnográficas, en particular, el libro del etnógrafo alemán Theodor Köch-Grünberg², que estuvo en Brasil y publicó en *De Roraima ao Orinoco* (1916) mitos sobre la entidad indígena que habita en el Monte Roraima. Por otro una breve incursión en el «campo», con un viaje al nordeste y norte de Brasil que el autor hizo meses antes de terminar su rapsodia: el texto a la vez ficcionaliza y documenta, en un espacio-tiempo distante, la historia de la entidad indígena Makunaima o Makunaimî, escrita como «Macunaíma».

Si al principio de la novela Mário de Andrade sitúa geográficamente a Macunaíma lejos del punto de vista del narrador, en el transcurso del texto el tiempo también se da como distancia, como demuestra el poco citado final: «Todo se lo dijo [el loro] al hombre y luego abrió sus alas hacia Lisboa. Y el hombre soy yo, mi gente, y me quedé para contarles la historia. Por eso vine aquí. [...] No hay más»³.

Como se puede leer, con la muerte de Macunaíma un loro comienza a representarlo, reproduciendo historias de las aventuras

2 Las narrativas de los alemanes Hans Staden y Theodor Koch-Grünberg en sus viajes por Brasil se han convertido en algunos de los pilares de los principales autores del arte moderno brasileño: Monteiro Lobato, Mário de Andrade y Oswald de Andrade. Mientras Lobato publicó *Hans Staden* (1925) y *As aventuras de Hans Staden* (1927) al ilustrar y reescribir los originales del viajero alemán, a su vez Mário de Andrade escribió *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* basado en los relatos de Koch-Grünberg, etnógrafo alemán que estuvo en Brasil cuatro veces a principios del siglo XX y que publicó, en *De Roraima ao Orinoco* (1916), relatos sobre Makunaimî a partir de un extenso trabajo de recopilación de mitos e historias con los Wapichana y Makuxi, interpretándolo, como ya lo habían hecho los misioneros jesuitas, como Dios, debido a las equivalencias necesariamente establecidas entre las cosmologías amerindia y cristiana a lo largo de la colonización. Mário de Andrade se apropió de la entidad indígena que habita en el Monte Roraima, Makunaimî, para crear su rapsodia sin mencionar a Koch-Grünberg a lo largo del texto ni en su prefacio.

3 *Ibidem*, p. 126.

1 ANDRADE, MÁRIO DE: *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, Villa Rica, Belo Horizonte/Rio de Janeiro, 1976, p. 9.

del héroe que había memorizado en cuanto este aún estaba con vida y, solitario, se jactaba frente al animal al contar lo que había vivido en su trayecto entre el río Uraricoera (Roraima) y São Paulo. Con la curiosa partida del loro a Lisboa, el narrador-autor pasa a representar a Macunaíma.

Al emerger como la perspectiva del libro («soy yo») al final de la rapsodia, el autor-narrador Mário de Andrade también engendra una inflexión temporal en la narrativa, que se revela como enteramente escrita en el pasado. El categórico «no hay más» que concluye *Macunaíma* ancla el texto en un presente que es tanto el del lector como el del autor. Presentarse semánticamente lo suficientemente elástico para actualizarse siempre como «aquí y ahora» y así continuar produciendo la distancia espacio-tiempo que sostiene la «autoridad de representación»⁴ de lo que allí se dijo: una forma de representación que hace que «la ausencia del Otro de nuestro Tiempo» se convierta en «su forma de presencia en nuestro discurso», es decir, su representación como «objeto y víctima»⁵.

Como explica Johannes Fabian, la afirmación de «la diferencia como *distancia*»⁶, al «identificar sus referentes en un Tiempo que no es el presente del productor de discurso»⁷, niega persistentemente la coetaneidad y se convierte así en una importante contribución «a la justificación intelectual de la iniciativa colonial»⁸, en la medida en que atribuye «a las poblaciones conquistadas

una época diferente»⁹, confiriendo a partir de esta temporalización significados para su presunto distanciamiento espacial. Es, como subraya Johannes Fabian, una alianza entre geopolítica y cronopolítica¹⁰.

Más adelante, esa negación de la coetaneidad sustenta ética y políticamente las llamadas «alegorías del rescate»¹¹: narraciones que se presentan como versiones «escritas y «rescatadas»¹² de «verdades perdidas». Es el caso de Makunaima, declarado muerto en el libro de Mário de Andrade, supuestamente se salva del olvido exactamente por el mismo texto que lo tomó por extinguido, de modo que Macunaíma comienza a reemplazar a Makunaima.

El drama de esta pérdida tan deducida como inventada puede ser atestiguado cuando, en la narración, Macunaíma regresa a Uraricoera y no encuentra su conciencia, que había dejado en la isla de Marapatá, «en la punta de un *mandacaru* [cactus] de diez metros, para no ser comido por las *saúvas* [hormigas]»¹³, antes de partir de viaje a São Paulo: «¿Jacaré lo encontró? Tampoco. Entonces el héroe tomó la conciencia de un hispanoamericano, se la puso en la cabeza y le salió bien de la misma forma»¹⁴. A pesar de que había tomado medidas para salvaguardar su conciencia —por lo tanto, su identidad, su memoria, su racionalidad— en la alegoría del rescate de Andrade, Macunaíma no tuvo éxito en la tarea y por lo tanto terminó sustituyendo su conciencia indígena por otra, étnica y socialmente atravesada por la colonización.

4 CLIFFORD, JAMES: «On ethnographic allegory», en: J. CLIFFORD & G. E. MARCUS, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, 1986, p. 154.

5 FABIAN, JOHANNES: *O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Vozes, Petrópolis, 2013, p. 170.

6 *Ibidem*, p. 52

7 *Ibidem*, p. 67.

8 *Ibidem*, p. 53.

9 *Ibidem*, p. 65.

10 *Ibidem*, p. 161.

11 CLIFFORD, JAMES: *Óp. cit.*, p. 170.

12 *Ibidem*, p. 171.

13 ANDRADE, MÁRIO DE: *Óp. cit.*, p. 28.

14 *Ibidem*, p. 110.

Perdidos en el tiempo, sueltos en el espacio, incapaces de preservar sus propias conciencias y, finalmente, muertos, en *Makunaima, o herói sem nenhum caráter* los amerindios y sus sabidurías son representados como reemplazables en nombre de las «mejores intenciones civilizatorias»: para que sean salvados de sí mismos. «Complicidad moral, política y cognitiva»¹⁵ con la actividad colonial, que ciertamente engendra una violencia incomparable.

Por eso, como expresa Ailton Krenak, al matar a Makunaima y comenzar a hablar por él, «Mário de Andrade realizó con éxito el secuestro relámpago de Makunaima. Y hasta el día de hoy, todo lo que se reproduce todavía proviene de allí. Parece que hizo algo irreversible, y por eso es interesante la voluntad de volver para un *street fight* [pelea callejera] con Mário de Andrade. [...] La apropiación de un huevo del nido ajeno es una batalla monumental que merece ser afrontada. Es necesario denunciar el arte moderno»¹⁶.

Sin embargo, aunque fue declarado muerto y reemplazado, Makunaima resurgió. Es así como, a principios de la tercera década del siglo XXI, sus nietas y nietos vienen de todas partes no solo para corregir las lecturas erróneas de los invasores que llevan mucho tiempo empeñados en su captura —«sería un riesgo si estuviésemos luchando por comprensión»¹⁷—, sino para afirmar el carácter inagotable de las transformaciones

de Makunaima, la imposibilidad de reducir las o capturarlas y, por lo tanto, de disfrutar del poder de ser parte indisoluble de ese movimiento de vida y creación: «tanto mi abuelo Makunaima como yo, parte directa suya, somos artistas de la transformación»¹⁸.

La publicación de *Makunaima, o meu avô em mim* [Makunaima, mi abuelo en mí] (2018), del artista, escritor y activista Macuxi Jaider Esbell, es en este sentido un hito. El texto propone, entre otras cosas, denunciar los «secuestros seculares y cotidianos que no cesan nunca»¹⁹, «eliminar Makunaima de la sección de folclore»²⁰, identificar los «caminos hacia la descolonización que puedan haber restado»²¹ de su secuestro transhistórico²², y darse a conocer como Makunaima:

Desde el universo Makunaima ve a la Madre Tierra y, desde allí, se entristece. Makunaima quiere estar allí, pero su madre le ruega y él no puede soportar el llanto de su madre, y vuelve. Baja a buscar a su familia. Va a su lugar de origen y observa las flores en capullos. Una de esas flores hará grandes poetas. Entonces es cuando Makunaima va, una por una, a comprobar. Él está feliz, y al pasar junto a mi hamaca, tiro de su dedo. Me ve. Sus ojos brillan y me absorben. Me hice en mi abuelo, ahora somos de hecho uno solo»²³.

15 FABIAN, JOHANNES: *Óp. cit.*, p. 70.

16 Testimonio de Ailton Krenak en el Encuentro *Arte Indígena. Discussão sobre criação, produção e disseminação cultural indígena*. São Paulo, Instituto Goethe, 2 de diciembre de 2017. Archivo de la autora.

17 ESBELL, JAIDER: *Makunaima, o meu avô em mim!* Iluminuras, Porto Alegre, Vol. 19, n. 46, pp. 11-39, enero / julio de 2018. p. 35.

18 *Ibidem*, p. 11.

19 *Ibidem*, p. 33.

20 *Ibidem*, p. 13.

21 *Ibidem*.

22 En el texto, Jaider Esbell señala tres momentos de esta historia de apropiación: las notas de Theodor Koch-Grünberg, el libro de Mário de Andrade, y su adaptación cinematográfica, realizada por Joaquim Pedro de Andrade en 1969.

23 ESBELL, JAIDER: *Óp. cit.*, p. 15. [énfasis de la autora]

Hecho uno²⁴, Makunaima y su nieto vienen al encuentro de sus lectores para hablar sobre lo que se ha ocultado con las sucesivas apropiaciones de su abuelo. Advirtiéndonos que Makunaima no tiene «ningún secreto conmigo», que fue «incluso él quien me mandó que les hablara», autorizando a su nieto «a citarlo, reclamarlo, cultivarlo, vivirlo, resucitarlo», Jaider Esbell nos comparte lo que su abuelo le había confesado:

Mi hijo, yo me pegué a la portada de aquel libro. Dicen que fui secuestrado, que fui herido, robado, agraviado, que fui traicionado, engañado. Dicen que fui tonto. ¡No! Yo mismo quise estar en la portada de ese libro. Yo era el que quería acompañar a esos hombres. Yo era el que quería ir a hacer nuestra historia. Vi allí todas las oportunidades para nuestra eternidad. Vi allí todas las oportunidades posibles para que algún día pudieras estar aquí junto con todos. Ahora vosotros estáis junto a todos ellos, y de hecho nos falta unidad. Te vi en el futuro. Te vi y me lancé. Me arrojé adormecido, del trance de la fuerza de la decisión, de la ceguera de la lucidez, del corazón que estalla de gran pasión. He estado al borde de todos los márgenes, he llegado a donde ninguno de nosotros estuvo antes. No estuve allí por casualidad. Me pusieron allí para traernos aquí.

Informados de que Makunaima «se dejó ir», «haciéndose cazar por los cazadores» como

24 «Mi relación con mi abuelo Makunaima es muy fuerte a través del arte y a través de la sangre. Sí, tenemos la misma sangre, la misma astucia, el mismo carácter. Aquí está el gran artista Makunaima, el gran ser incomprendido. Apenas nací y fui levantado por mis pies con el salto que dio mi abuelo para alcanzarme. Me dijo: Realmente eres tú. Es a ti a quien esperaba para que me acompañes. Entonces me mostró el camino. Pero yo era solo un niño, y no sabía realmente el tamaño de mi abuelo, quien pronto me cargó sobre su hombro para cruzar las primeras colinas. Esa fue mi introducción al mundo, mi abuelo me lo fue mostrando». *Ibidem*, p. 16.

estrategia de «preservación»²⁵ que hizo posible un futuro para los suyos, nos encontramos con una narración radicalmente más compleja que la habitual hipótesis de que el secuestro de la entidad indígena lo habría convertido en «objeto y víctima». Sin negar, obviamente, que las políticas de apropiación, expropiación, extractivismo, exotización, invisibilidad y objetivación, entre otras, han hecho víctimas de los indígenas, somos introducidos sin embargo a la forma en que estos han constituido un proyecto ético de vida dentro de la violencia más absoluta y generalizada.

«Dejarse ir» fue, como el texto reitera al compararlo con el relato de la tala del gran árbol Wazak»²⁶ o de la transformación de

25 ESBELL, JAIDER. *Ibidem*, p. 18.

26 «Cuando, en otro tiempo, Makunaima necesita exponer las pruebas de sus decisiones universales, nos habla de la tala del gran árbol Wazak». Sí, otro gran acto, decisivo para el pan-origen de todos sus hijos; y es su decisión. Cortó el gran árbol por la existencia de todos los que se extienden en la inmensidad del bosque verde de hoy en día. Cortó el árbol también para dar vida a los habitantes de la sabana, aquí en esta parte del mundo. Había hambre, escasez, cuando la naturaleza le mostró a Makunaima y a sus hermanos los árboles grandes. Fue el gran Dios, que es la Naturaleza más grande, quien, a través del *aguti* [roedor], mostró a Makunaima el gran árbol de todos los frutos y semillas. No, no fue solo uno, sino que, simbólicamente, nos quedamos con el más grande, el más imponente, el primero.

El árbol del bien, que al caer llevó consigo el árbol de los misterios, el árbol de los demás seres, el árbol prohibido cuyo tronco aún existe junto al árbol de la vida derribado por Makunaima. Así, la naturaleza deja a Makunaima frente al gran árbol. Lo deja allí con el cuello hacia arriba, viendo y analizando si realmente va a tomar la gran decisión. Makunaima está en pie midiendo su existencia. Con el hacha en la mano toca el tronco del árbol y recibe una descarga. Es una señal para el corte. Tendría el coraje. Makunaima da los primeros golpes y luego sus hermanos, convencidos del próximo acto, lo ayudan en el camino. Después de mucho tiempo el gran árbol cae al suelo y el mundo se recrea, se transforma aún más». *Ibidem*, pp. 16-17.

la gran piedra en un toro²⁷, una «decisión»: «él crea cosas con sus decisiones»²⁸:

*Cuando Makunaima decide aparecer en la portada del libro, sabía que a partir de ese momento su vida tomaría otra dimensión. Sabía de la grandeza del acto de esa representación de realidades aún por extrapolar. [...] Fue para el libro, fue para el cine, fue sujeto y entregado al mundo. Fue por conocer, por lucidez, fue por querer*²⁹.

Reposicionar, desmontar, reelaborar entendimientos sobre Makunaima, sobre las relaciones de alteridad y la violencia epistemológica, ontológica y cosmológica que han sido producidas por el arte contra las culturas indígenas parece pasar, como nos hace ver Jaider Esbell, por una reflexión ética.

No se trata solo de aclarar cómo la violencia de la que somos agentes ha hecho del otro una víctima, sino también de educarnos para desmontar la lente humanista de la «victimización» que invariablemente nos mantiene en la ambivalencia, la hipocresía, la «civilización» y, dada su preservación de las centralidades, en la cómoda posición de ser simultáneamente verdugos y defensores de los pueblos indígenas. Después de todo, como demostró Pierre Clastres, «la actitud etnocida es sobre todo optimista. [...] El etnocidio se ejerce por el bien del Salvaje. [...] Desde la perspectiva de sus agentes, el

etnocidio no puede ser una empresa de destrucción. Al contrario, es una tarea necesaria, exigida por el humanismo, inscrita en el corazón de la cultura occidental»³⁰.

La revelación de la agencia de Makunaima en su acto de agarrarse a la portada de *Macunaima* perturba los protocolos decoloniales de una cierta analítica contemporánea, mostrando un proyecto de vida ética allí donde pensábamos que solo había subordinación. La comprensión del proyecto ético de «dejarse ir» y la agencia de su decisión de «exponerse» parte de una premisa claramente puntuada por Esbell: «Makunaima siempre supo lo que hacía; yo parto de esta premisa»³¹.

Presumir no es suponer un acuerdo moral con sus acciones, sino deshacerse de la presunción etnocéntrica —quizás un eco de la formación judeocristiana de Occidente, que nos enseña «que no saben lo que hacen»— de que él no tenía, necesariamente, conciencia de sus acciones. Desmontando el carácter tutelar del humanismo, escuchar a Makunaima a través de su nieto implica permitirse pensar, usando las palabras de Saba Mahmood, en «la agencia no como sinónimo de resistencia en las relaciones de dominación, sino como capacidad de acción creada y propiciada por relaciones concretas de subordinación históricamente configuradas [...] Modalidades de agencia cuyo significado y efecto no se encuentran en la lógica de la subversión y resignificación de las normas hegemónicas»³² y que, por lo tanto, «se pueden encontrar no solo en los actos de resistencia a las normas sino

27 «Cuando mi abuelo convierte algo en piedra, no lo destruye. Y Makunaima pasa, a su regreso, transformando lo que había transformado en la ida. Siempre viene de otra forma. Cuando Makunaima caminaba por la sabana se encontró con una gran piedra, blanca, no lo dudó, se detuvo frente a la piedra y la convirtió en un toro. Makunaima tenía el poder y la decisión de convertir la piedra en un toro y así lo hizo. El toro, al ver a Makunaima, lo atacó. El toro atacó a su creador como una criatura. Makunaima luchó contra el toro. La lucha fue feroz. Finalmente, el toro llegó a conocer a Makunaima y empezó a amarlo como su semejante, como parte de sí mismo». *Ibidem*, p. 14.

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*, p. 17.

30 CLASTRES, PIERRE: «Do etnocídio», *Arqueologia da violência: ensaio de antropologia política*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1980, pp. 54-58.

31 *Ibidem*, p. 14.

32 MAHMOOD, SABA: *Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito*. *Etnográfica*, 23 (1), 2019, p. 139.



Vistas de la exposición *TRANSMAKUNAIMA o buraco é mais embaixo*, Casa Das Artes, Manaus, Amazonas, Brasil, 2018.

también en las múltiples formas en que se incorporan estas normas»³³.

Como explica Jaider Esbell al proporcionar «la posibilidad de comprender»³⁴ la decisión de Makunaima a quienes, como yo, comúnmente entienden la libertad como prescriptiva, su abuelo «conocía la importancia de los íconos en la cultura que había llegado». Conocía los límites y el coraje de ese pueblo. [...] Sabía que en un mundo necesitado de dioses y bondades, su imagen se asociaría con algo aún no vivido, pero bien conocido. Lo sabía todo, sabía de todas las etapas hasta su pleno cumplimiento que es el ahora»³⁵.

Makunaima permite vislumbrar un proyecto ético de vida, tiempo, espacio y personas que complejiza y expande la relación

individualista, liberal y emancipadora que ha identificado histórica y cognitivamente a Occidente, configurando «modalidades de acción ético-moral que contribuyan a la construcción de diferentes tipos de sujetos»³⁶ y a la autonomía política. Su proyecto ético no es de «resistencia» (en los términos «progresistas»), sino de «sujeción a la subalternización» de su pueblo, y así parece efectivamente haber generado algo más que una subalternidad, de modo que hoy podemos escuchar a Makunaima y ver que sus nietos y nietas ocuparon y desarrollaron las visibilidades y los discursos que históricamente les fueron negados.

La *k* va, poco a poco, retomando el lugar que le corresponde.

³³ *Ibidem*, 147.

³⁴ ESHELL, JAIDER: *Óp. cit.*, p. 13.

³⁵ *Ibidem*, p. 17.

³⁶ MAHMOOD, SABA: *Óp. cit.*, p. 152.

Escritura Logo-Silábica Náhuatl

Fernando Palma



TECNOLOGÍA

La Leña y la Piedra estuvieron de acuerdo, se reunirían en Tlecuilco*, no más para contarse bromas y pasar un rato agradable. Se sentaron al fuego, comenzaron a divertirse, era ya de noche cuando se les agregó una extraña. Era la Tecnología, «tenía planes», dijo.

La Tecnología se paró ahí, solo miraba, de repente sin previo aviso de una patada empujó a la Leña al fuego, lloraba de dolor, se quemaba. Será para calentar mejor, «exclamó». Notando que la piedra permanecía imperturbable, le dijo, «¿y tú?, ¿te crees muy chingona? Veremos qué haces si te arrojo al agua fría».

El agua empezó a chisporrotear y la piedra se tumbaba de angustia, se quebraba. La Tecnología miraba ensimismada, no hablaba, el dolor le era ajeno. Detrás de ella se escondía la Lengua quien de súbito pasó sentencia.

El saber es como el sabor de una fruta, se oculta dentro y espera a que una boca la muerda... Y así es como nació la Tecnología; de la mano y la boca de la gente.

* Tlecuilco: Lugar de la lumbre o fogón. *Tlecuil* es la manera antigua de cocinar de la gente de América Nativa, generalmente compuesto por tres piedras donde se acomodan los utensilios de cocina y donde el fuego jamás se apaga. La gente indígena no usaba cerillos para encender el fuego, solo se cubren las brasas con una piedra plana y delgada al final del día y al siguiente por la mañana solo se sopla y con ayuda de una raja de ocote se enciende el fuego.

Transistor

Cuando el transistor llegó a la presencia del creador dijo: «Quiero ser famoso». No pidió salud o amistad, simplemente dijo: «quiero ser reconocido, que la gente sepa quién soy». Quería pósters de su persona en las calles, quizá un Óscar, o tal vez el Premio Nobel.

Desde su concepción el Transistor había sido un tipo sin reglas, su nacimiento llevó un largo período de gestación, mucha gente intervino y cuando finalmente llegó al mundo, era burdo, tenía aristas filosas, era tosco, como de la forma y tamaño de una pelota de golf. Las mejores mentes de su tiempo lo habían predicho, había sido el hijo deseado, aunque nadie podía haber imaginado el poderío que alcanzaría y su dominio sobre el planeta. Pequeño y diminuto como había llegado. Inmediatamente dio muestras de sus increíbles habilidades; en lugar de crecer en tamaño, conforme avanzaba en edad, su cuerpo era cada vez aún más diminuto. Unos argumentaron que tal prodigio era gobernado por leyes cuánticas, pero los demás dijeron que en realidad era afectado por la ley de la oferta y la demanda.

Era verdad, había sido concebido en el laboratorio, un hijo de probeta, había tomado buena parte de la capacidad mental de tres hombres, y al fin, pudo conseguir el mundo.

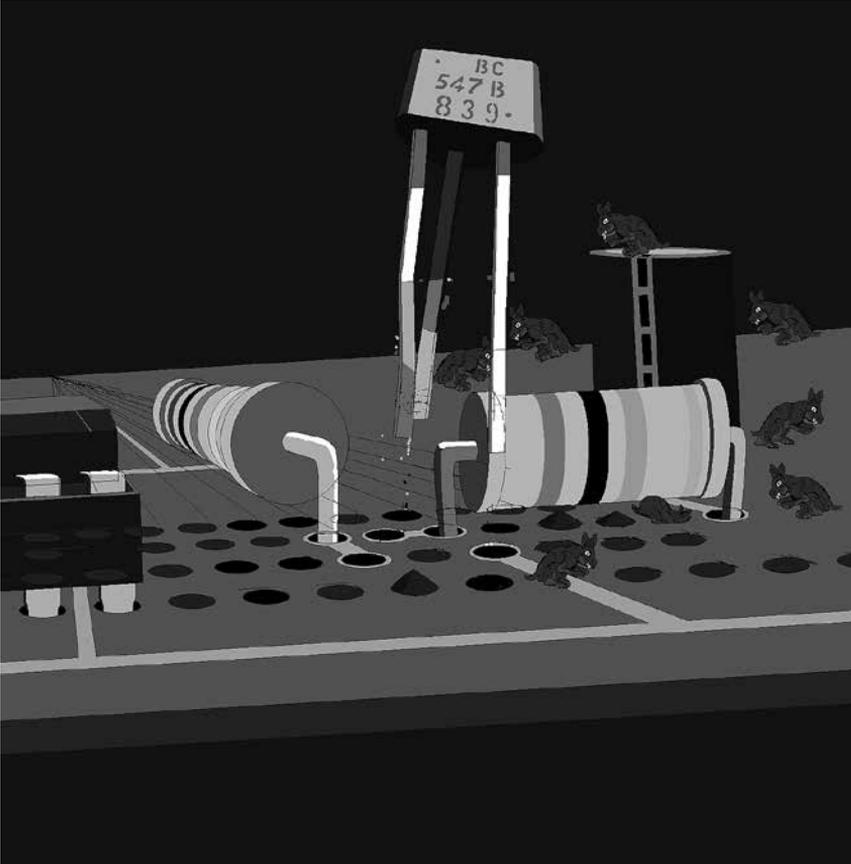
El creador lo miró y dijo: «vete, te he dado la capacidad de crear y desbaratar naciones». Pero... hay que hacer notar que el transistor es tan eficiente como obstinado y permaneció incrédulo, inmóvil mucho tiempo.

La creación lo miró fijamente y preguntó: «¿qué más quieres? Además de haberte dado el poder para crear y destruir naciones, de crear riqueza de la misma arena. Tienes el poder de conectividad, aumentar poder, y la habilidad de convertirte en escudo y evitar daño por caídas de voltaje».

«Ahora vete».

En castigo a su osadía el Transistor fue condenado a permanecer invisible dentro de una caja oscura para siempre, y ahí sigue construyendo y derrumbando economías, sin embargo, nadie lo reconoce a pesar de su cercanía que, en las más de las veces, se le encuentra a escasos milímetros de millones de habitantes en el mundo, y a pesar de su omnipresencia, muy, pero muy pocos saben de su existencia.

A principio del milenio el transistor se producía a un promedio de medio billón alrededor del mundo cada segundo, menos se sabe si el Transistor tiene dos o tres patas.



ESCRITURA MONOSILÁBICA NÁHUATL 1

Los topónimos Náhuatl por su naturaleza describen características bióticas, geográficas o idiosincráticas de los lugares a los que se refieren y se distinguen de otros vocablos por las vocales empleadas al final de los nombres, entre los más sencillos para su comprensión se encuentran: Pan, tlan, co, huacan, oyan y topec.



Los locativos terminados en «Pan» como en Atocpan connotan a la cualidad a que refieren como comprendida «dentro de» una demarcación geográfica. Atocpan = «En o sobre la tierra fértil» y provienen de la primera sílaba de la palabra «Pantil» o bandera.



Los locativos terminados en «Tlan» como en Ocotitlan connotan a la cualidad a que se refieren como existente «al lado de... o junto a...», es decir; el observador se encuentra excluido del lugar nombrado así, Ocotitlan = «Al lado de los ocotes, o junto a los ocotes». Y provienen de la primera sílaba de la palabra «Tlantli», o delante.



Los locativos terminados en «Co» como en Xochimilco implican a la persona que nombra como contenida «en o dentro de...», la cualidad que describen. Así Xochimilco indica al observador como «En la milpa de flores o dentro de la milpa de flores». Y la sílaba que los caracteriza proviene de la primera sílaba de la palabra «Comitl» u olla.



Los locativos terminados en «Huacan» como en Tehuacan destacan una cualidad en particular del lugar que nombra y que se distingue por ser abundante; razón por la cual se incorpora en el nombre, así Tehuacan = «Lugar donde hay mucha piedra o lugar que posee piedra».

El sonido «Huacan» se compone de dos sílabas: «Hua» de «huauhtli» o legumbre y «can», literalmente «donde o en lugar de».

Por tradición gramatical, esta última sílaba no se escribe, pero aquí para facilitar su uso y comprensión, se empleará el símbolo de la sílaba «Hua» para leerse como «Huacan».



Los locativos terminados en «Oyan» como en Tlapacoyan nombran un lugar por la acción que se ejecuta en ese preciso lugar como en Tlapacoyan = «Lugar donde se lava o lavadero». El sonido «Oyan» se deriva de la palabra ohtli «camino», de donde se toma la vocal «o», y generalmente se lee como «oyan» u «oayan».



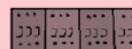
Los locativos terminados en «Tepec» como Metepec derivan de la palabra «tepetl» que significa cerro o población. En este caso Metepec = «En el pueblo del maguey o en el cerro del maguey». La terminación propiamente se compone de los sonidos «tepe» «tepetl» y «C» apocope del locativo «co».

ESCRITURA MONOSILÁBICA NÁHUATL 2

SUSTANTIVOS



SUSTANTIVOS NÁHUATL	<i>cuahuitl</i>	<i>chimali</i>	<i>tuctli</i>	<i>nuchtli</i>	<i>calli</i>	<i>tetl</i>
TRADUCCIÓN CASTELLANO	árbol	escudo	caña	tuna	casa	piedra
VALOR FONÉTICO	<i>cuah</i>	<i>chimal</i>	<i>tuc</i>	<i>nuch</i>	<i>cal</i>	<i>te</i>



SUSTANTIVOS NÁHUATL	<i>xototl</i>	<i>pipiollin</i>	<i>tentli</i>	<i>atl</i>	<i>atoctli</i>	<i>milli</i>
TRADUCCIÓN CASTELLANO	dios Xolotl	abeja del monte	labio	agua	tierra húmeda	milpa
VALOR FONÉTICO A	<i>xol</i>	<i>pipiol</i>	<i>ten</i>	<i>a</i>	<i>atoc</i>	<i>mil</i>



SUSTANTIVOS NÁHUATL	<i>xochitl</i>	<i>oztotl</i>	<i>huexotl</i>	<i>cuauhtli</i>	<i>cacalotl</i>	<i>chichiton</i>
TRADUCCIÓN CASTELLANO	flor	cueva	guajolote	águila	cuervo	perro
VALOR FONÉTICO	<i>xochi</i>	<i>ozto</i>	<i>huexo</i>	<i>cuauh</i>	<i>cacalo</i>	<i>chichi</i>



SUSTANTIVOS NÁHUATL	<i>coatl</i>	<i>chapolin</i>	<i>metl</i>	<i>ichcatl</i>	<i>tochtli</i>	<i>tlaolli</i>
TRADUCCIÓN CASTELLANO	vívora	chapulín	manguy	algodón	conejo	maíz
VALOR FONÉTICO	<i>coa</i>	<i>cahapol</i>	<i>me</i>	<i>ichca</i>	<i>toch</i>	<i>tlaol</i>

TRIPAS DEBAJO DEL PUENTE

Coyote tenía largo tiempo de transitar por Europa, ya era tarde cuando de camino a casa miró, se encontró una bola de plumas en el suelo. La tomó, y con mucho cuidado, la depositó en su mochila. Con estas me fabricaré un espléndido penacho. ¡Así habrán de saber Los Cabeza-Rapada que soy un embajador de mi tierra, un hombre importante! Coyote platicaba con su corazón.

Llegó a su taller, tomó la bola de plumas y la colocó en un rincón, de inmediato se puso a trabajar. A punto estaba de ir a dormir, las metas del día habían llegado a un buen fin, coyote estaba de buen humor, cuando escuchó una voz tras de sí. «Padre».

Miró de dónde salió la voz, muy contento se dijo: «¡Después de todo seré Papá!».

Y dio cuenta entonces que, en verdad, la bola de plumas podía conversar, era un pichón, con apenas unas cuantas plumitas prominentes en sus alas. Tomó a la avecita por las alitas, le acarició la cabeza y la puso sobre su palma, sopló en su boca... Te llamaré «Tripas debajo del puente».

Los días vieron a Tripas-debajo-del-puente crecer plumas, había aprendido kick-boxing y ahora era un jovenzuelo lleno de preguntas. «¿Papá, qué haces?».

«Estoy construyendo un robot», contestó con beneplácito el Coyote; los hombres necesitan ayuda y los reemplazarán en sus trabajos. Pero algo le preocupaba, algo no andaba bien, Coyote había terminado la parte mecánica, la parte electrónica también y el código seguro no tenía problema; pero el robot rehusaba cooperar, no funcionaba.

Coyote se dio cuenta, era su ausencia de alma, el robot no podía ayudar pues carecía de empatía. Era el hijo del hombre, cierto, pero carecía de espíritu, así es que decidió ir a buscar un árbol de ocote, ahí él sabía, los indios enterraban los ombligos de sus hijos.

En la sierra Chichinauhtzin* lo encontró y procedió a cortarlo, el ocote de un ramazo le tiró el hacha. «¿Por qué me cortas?», le dijo «Llevaré una rama, solo una rama para dársela en ofrenda a la Máquina, de esa manera ella tendrá un alma y el robot podrá ser amigo de los hombres», respondió coyote mordiéndose la lengua porque bien sabía que no debía cortarlo.

«¡No!», contestó el Ocote, vete, «desde ahora en adelante el hombre tendrá el alma de máquina y la máquina tendrá la sangre de los hombres».

Algunas veces la magia no funciona, y a veces sí, murmuró Coyote, retornó a casa, consigo ya no llevaba ni el hacha. En el camino encontró que a un zorrillo lo habían atropellado, más adelante un cuervo hecho un pegote despedazado y tripas debajo del puente.

* Chichinauhtzin: Nombre de la sierra más extensa al sur de la ciudad de México que significa «Sierra quemada» y que hoy se le reconoce por los habitantes de los pueblos Momoxca, como «los últimos pulmones de la CDMX». Es necesario notar, que a pesar de los enormes beneficios en materia de recursos intangibles asociados a la serranía: la producción de oxígeno, la captación de dióxido de carbono y la invaluable producción de agua potable de alta calidad ya que la sierra está compuesta en su mayor parte de suelos arenosos y piedra volcánica, además de prestar servicios de recreo a propios y extraños. La sierra Chichinauhtzin en la actualidad es objeto de constantes abusos, la falta de disposición por parte de autoridades a resguardar y a llevar a efecto la ley que declaró esta zona como área de reserva natural desde mediados de los ochenta ha dado espacio a especulación por parte de compañías constructoras, y a la proliferación de aserraderos clandestinos. El daño es tal vez irreversible. Cada año se desmota más bosque depredando además de la madera su fauna, suelos y matorrales asociados. Es importante resaltar, recapacitar y entender, que, si la sierra aún se encuentra en relativa salud ambiental, esto ha sido solo posible, gracias, a la relación de respeto que los pueblos originarios aún conservan.

ESCRITURA MONOSILÁBICA NÁHUATL 3

Ejemplos



= **Cuauhchimalco**
En el lugar del escudo de madera.



= **Atocco**
En el lugar de tierra fértil.



= **Coac**
En el lugar de víboras. Cuando la raíz que precede a la sílaba «co», esta se reduce a «c» por reglas de procedia.



= **Cuauhchimalpan**
Sobre el escudo de madera.



= **Atocpan**
Sobre tierra fértil.



= **Coatepec**
En el cerro de la víbora.



= **Cuauhchimaltan**
Junto al escudo de madera.



= **Atoctlan**
Al lado de tierra fértil.



= **Coayan**
No es un posible lugar ya que coatl no es un verbo.



= **Cuauhchimalhuacan**
Donde se poseen escudos de madera.
Donde son dueños de escudos de madera.



= **Atochuacan**
Donde se posee tierra fértil.
Donde son dueños de tierra fértil.



= **Coapan**
Sobre el lugar de víboras.

ESCRITURA MONOSILÁBICA NÁHUATL 4

El idioma Náhuatl es altamente aglutinante, los vocablos se forman tomando la raíz o la sílaba inicial de una, dos o más palabras y se adhieren formando así un nuevo concepto. En el caso de los locativos, las raíces que los componen se adhieren de la misma forma pero se complementan con uno de los locativos: Pan, tlan, co, huacan, oyan y tepec. Existen otros pero estos son los más fáciles de comprender. Ejemplo:

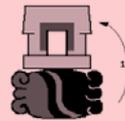


(te)tl + (call)i + (co)mitl = tecalco «en casa de la piedra»

Es importante anotar que de acuerdo a los estudios más recientes en epigrafía se supone la existencia de dos escuelas de escritura Náhuatl en la antigüedad; la escuela de Tenochtitlan, que prefirió un uso de escritura que promovía el uso de una escritura iconográfica y la escuela de Texcoco, quien muestra en contraste un empleo de elementos silábicos más extendido. Las dos escuelas por tal se conocen como logo-silábicas y en escritura se distinguen ya que la iconografía muchas veces omite el uso del locativo, en tanto que la silábica lo hace necesario, así obtenemos dos soluciones:



Tecalco escritura
silábica



Tecalco escritura
iconográfica

Breve introducción a la escritura logo-silábica Náhuatl Trabajo de investigación de Calpulli Tecalco AC

Se presenta aquí de forma resumida un primer avance en la interpretación, y traducción de los nombres Náhuatl de la región de San Pedro Atocpan, Sureste de la CDMEX. La región principalmente boscosa es casa de doce pueblos en la actualidad, de los cuales nueve son autóctonos, de origen Naha.

Los nombres Náhuatl de ordinario hacen referencia a características bióticas, accidentes geográficos, de ritual, e idiosincrásicos. Esta particularidad los convierte en una herramienta formidable en el entendimiento del pasado cultural de la comunidad y, en la lucha de preservación ambiental, son una ventana al pasado de la región.

Cabe mencionar que es urgente su identificación, traducción y preservación, a la fecha se ha trabajado con gente Naha-hablante de la población y se han recopilado a la fecha unos cien topónimos. Muchos son ya casi intraducibles, la erosión del tiempo principalmente por el abandono del uso de la lengua Náhuatl, el abandono de labores del campo en favor de una comercial, la invasión de tierras y la inhabilidad de parte de las entidades gubernamentales para favorecer este fortalecimiento vuelven a este un tema de urgencia.

La lengua Náhuatl forma parte de la familia Yuto-Azteca, es de carácter aglutinante, las palabras se forman a partir de ensamblar diferentes raíces de otros vocablos para así formar uno nuevo. Este rasgo, aunado a que en este idioma todas las palabras pueden verbalizarse, adjetivarse, sustantivarse o componer adverbios, hacen que la lengua sea altamente dúctil, maleable; útil en la formación de conceptos altamente abstractos que difícilmente pueden lograrse por ejemplo en inglés o en español, a menos que se expliquen. Sin embargo y muy a nuestro pesar, la influencia de métodos actuales para el aprendizaje y enseñanza de idiomas como segunda lengua han permeado e influido en detrimento del buen entendimiento de la lengua y su práctica. Por ejemplo, en el Náhuatl no existe el verbo ser o estar, fundamental para el correcto uso de lenguas anglosajonas o romances, y donde el estudiante y el maestro se encuentran en una disyuntiva en ocasiones incomprensible.

Quedan muchos agujeros por identificar y resolver en esta investigación, el material aquí expuesto intenta, en primera instancia, ser un eslabón a futuras investigaciones y no pretende ser exhaustivo. Sin embargo, hacemos hincapié que para el estudio y correcto entendimiento del idioma Náhuatl la escritura logo-silábica es fundamental.

Estamos seguros que los próximos años verán esta área de estudio nuevas posibilidades. Es también nuestra sospecha que existen otros códices ocultos en colecciones privadas o del vaticano y que pronto debido a esta necesidad verán de nueva cuenta la luz del día.

ESCRITURA MONOSILÁBICA NÁHUATL 5



PANCHIMALCO
Donde se guardan los escudos
y las banderas



ATOCPAN
En tierra fértil



OCOTITLAN
Junto a los ocotes



NUCHTLAN
Junto a los nopales



TUCTLAN
Junto a las cañas de maíz

El diseño central es el nombre «escrito» de la población San Pedro Atocpan, y está tomado íntegro del código Mendoza, los otros cuatro topónimos fueron elaborados en base a la composición gramatical de los topónimos que en ese documento aparecen, al igual que los códices Santa María Asunción, entre otros. Este trabajo ha sido posible gracias a los trabajos de epigrafía Náhuatl de los investigadores Alfonso Lacadena y Marc Thouvenot principalmente.



TECALCO
Lugar de la casa de piedra o lugar de la casa de gobierno



El instinto espiritual antes que la razón

María Berríos y Francisco Huichaqueo

Esta conversación entre la investigadora chilena María Berríos y el artista y cineasta Mapuche Francisco Huichaqueo trata de dos proyectos realizados por el cineasta en Santiago y Berlín, concebidos por él como una misión de cura y lucha Mapuche. El primero, *Wenu Pelon* (Luz del cielo), presenta una misión iniciada en el Museo de Artes Visuales (MAVI) en Santiago. El segundo, *Wenu Pelon. Kuifi ül* (Sonido antiguo), es una nueva configuración realizada con motivo de su presentación y participación artística en la 11^a Bial de Berlín titulada *The Cracks Begins Within* (La grieta comienza desde adentro).

Esta conversación entre María Berríos y Francisco Huichaqueo trata de dos proyectos realizados por el cineasta en Santiago y Berlín, concebidos por él como una misión de cura y lucha Mapuche.

María Berríos: Me gustaría que habláramos sobre *Wenu Pelon. Kuifi ül*¹. Estuve ahí hoy y, cada vez que voy, siento que cambia un poco para mí.

Francisco Huichaqueo: ¿Por qué?

MB: No sé bien. Se trata de un espacio en el que podría pasar mucho tiempo y van apareciendo muchas cosas... también de acuerdo al grupo con el que estoy y las per-

sonas que entran en ese espacio. Hay muchos elementos, es como un mundo entero.

FH: Sí, son espacios y otros espacios.

MB: Es increíble, porque está instalado en un espacio bastante pequeño. Pero de alguna manera cada elemento es como un espectro: crea muchas ventanas o portales a otros espacios. Para comenzar, me gustaría que me contaras la historia de este proyecto, porque la invitación a participar en la bial surgió a partir de *Wenu Pelon*, que se puede visitar actualmente en Chile² y que para mí es una de las exposiciones más significativas que he visto en el país en los últimos años. Cuando la vi me marcó mucho. Pero además siento que cambiaron muchas cosas desde entonces y, por eso, me gustaría que me contaras la historia.

FH: Claro, te puedo relatar desde el inicio. El otro día hice un repaso con una amiga y le conté cosas del mundo privado del proceso de ella, que te las puedo contar a ti también. No sé por qué después de cuatro años las empecé a decir. Ella me dio mucha confianza para poder contarlas. La historia es larga y nunca la he escrito. Pero es bueno que otras personas la escuchen, porque así también se confirma nuestra cultura oral: la «oralitura». Lo oral, la cultura oral, antes del lenguaje escrito. Aunque ahora el lenguaje

también. No sé por qué después de cuatro años las empecé a decir. Ella me dio mucha confianza para poder contarlas. La historia es larga y nunca la he escrito. Pero es bueno que otras personas la escuchen, porque así también se confirma nuestra cultura oral: la «oralitura». Lo oral, la cultura oral, antes del lenguaje escrito. Aunque ahora el lenguaje

¹ *Wenu Pelon. Kuifi ül* formó parte de la 11^a Bial de Berlín *The Crack Begins Within* y se presentó entre septiembre y noviembre del 2020 en Gropius Bau. María Berríos fue una de las curadoras, junto con Renata Cervetto, Agustín Pérez Rubio y Lisette Lagnado.

² *Wenu Pelon* es una exposición temporal de Francisco Huichaqueo en el Museo de Artes Visuales (MAVI) en Santiago de Chile. Se encuentra instalada desde abril 2015 y, aunque inicialmente iba a ser temporal, es ahora permanente. Véase en línea en: <https://www.mavi.cl/2018/08/20/exposicion-permanente-wenu-pelon/> [Última consulta realizada el 31 de octubre de 2020].

escrito Mapuche arrastra un tremendo poder que está demostrado por la escritura (la literatura y poesía), se da también porque el Mapuche es un orador innato, tiene un uso de la palabra que la esculpe muy bien. Hay algo ahí, que está en algunos pueblos indígenas y, nosotros, formamos parte de eso.

En el año 2015 nace la invitación para realizar *Wenu Pelon* de parte de las autoridades del MAVI, por Ana María Yaconi y María Irene Alcalde, entonces directora y curadora general del museo respectivamente. Recibí la invitación para la renovación de su sala arqueológica, en que se muestra parte de la colección del Museo Arqueológico de Santiago. «Renovación» decían ellas, porque ya había una exposición de los pueblos andinos, Mapuche también, en la sala arqueológica del museo. Había una representación de todos los pueblos de una manera un poco estática para mi gusto. Muy linda, pero dura. La vitrina era muy protagonista, tú no participabas, yo lo sentía como un gabinete de curiosidades. Esa exhibición que te describo estuvo como nueve años, hecha por una profesional muy destacada. Sin embargo, observaban que no entraba mucha gente y, por esa razón, entre otras, me invitaron a ver si yo podía trabajar con ellas, pero ahora centrado no en los pueblos de Chile, sino solo en la cultura Mapuche.

Ahí me invitan a escuchar la propuesta que tenían y me preguntan si puedo hacer una curaduría, dirigir o «renovar», el espacio por medio de una exhibición. Yo me asusté porque no soy curador. Estoy en el arte pero no dejo que el mundo occidental me llene la vida... he vivido tanto en él que hay algo de resistencia en mi propio cuerpo. Fui a esa reunión y dije que no. No me acuerdo si les dije un «no» rotundo, pero sí que me daba mucho temor y que pensaba que no era la persona para recibir esa comisión. Además, no sé de arqueología. Tenía también temor porque esas colecciones, muchas de ellas, son Mapuche

y hay miles de piezas. Son cosas nuestras que nosotros no tenemos y, ahí, me causó extrañeza. Ellas me conocían por mis películas y otras presentaciones, sabían que yo trabajaba desde el pueblo, desde el mestizaje, desde esa bisagra bicultural. Sin embargo, dije que no tenía las capacidades para hacerlo, y además me daba mucho miedo. ¿Cuál sería la opinión pública Mapuche si un Mapuche trabaja con esas colecciones? El pueblo indígena está muy herido por esa violencia colonial, la guerra y todo el despojo... es muy reciente y se habla siempre en las casas. En el mundo privado y social se habla de la guerra todavía, de esa usurpación, y ese genocidio, con la «pacificación de la Araucanía» y la guerra del desierto con el Estado de Argentina. Eso es lo que uno está trayendo, además si uno ve esa violencia constante (cómo un Estado violenta a un cuerpo indígena), que me estén pidiendo esto es un poco contradictorio, y también que yo aceptase. Pero me insistieron de buena manera así que les dije: «bueno, voy a hablar con gente que ha estado cercana al mundo de los museos o la cultura». Hablé con Mapuche José Ancán, y él me recomendó que hablara con Juana Paillalef, y ella me concertó una cita en el Museo Mapuche de Cañete del cual es directora.

Me recibió temprano en Cañete y le comenté lo que estaba pasando. Me recibió muy bien, me dio la bienvenida con los protocolos, iba con su traje ceremonial como corresponde territorialmente. Antes de seguir conversando me dijo: «conozcamos el museo». Yo lo conocía pero muy a la rápida, y me llevó a una visita de todo el museo, me explicó todo y, después, me contó su proceso personal, de lo que recibió como museo y en lo que lo transformó: por qué el *rewe* está afuera en el campo, por qué había solo un dibujo proyectado del tótem ceremonial, por qué los elementos de las machis no están, por qué no están los objetos de uso espiritual, qué



Wenu Pelon. *Kuifî ül*, 11^o Bienal de Berlín *The Crack Begins Within* en Gropius Bau, 2020.

cosas tuvo que sacar urgente del museo, cómo tuvo que trabajar con lideresas espirituales machi... Y para resignificarlo como territorio Mapuche, porque aunque haya elementos Mapuches indígenas dentro no significa que el museo lo sea, ni que ese mundo se represente bien, ella tuvo que hacer ese proceso, y en ese proceso, las machis tuvieron mucho que ver: le entregaron dotes, platería, prendas de plata, para que comandara la misión. Ahí se elimina la palabra «proyecto» y entra la palabra «misión». Me lo dijo una vez, yo tomé la palabra y tuvo todo el sentido. Es más que dirigir un museo, más que hacer una película, más que hacer una curaduría... son misiones para ajustar ciertas cosas que se desajustaron en un pasado, que se rompieron así como se rompe un cántaro. Eso fue lo que nos hicieron, nos rompieron como pueblo, nos cortaron el cabello. Estas misiones son para reparar esa nación rota. Lo fui entendiendo así en el camino. Estas misiones requieren de mucha gente.

Juana me mostró todo el espacio, todas las fotos y retratos que se les hace a la gente de la comunidad. Me nombró el lonco del territorio, la machi, la guagüita que nació, la señora que murió y así las guaguas que van naciendo van incorporándose en la entrada del museo. Todos participan: hay gente que va a dejar sus cosas para ser bien preservadas, otras cosas que se devuelven, vitrinas que se abren... me habló del poder de la piedra, se habla mucho en nuestra cultura de la piedra KalKu, una piedra que tiene mucho poder. Que la manejan personas que tienen ciertas fuerzas, indicadas a eso porque vienen de linajes antiguos, así como el linaje de machi. Ellas tienen una piedra de esas que te dan respeto. Si tú las miras, te da una cosa extraña en tu cuerpo. Antes de acercarme, la miré de lejos, y me quedé atrás en esa galería. Ella pidió permiso, una oración, así arrodillados, para poder mirarla y, ahí, sentí la fuerza.

Son piedras que se mueven, son piedras vivas, se desplazan y desaparecen cuando quieren. Le pregunté al poeta Leonel Lienlaf, ya que él encontró la piedra que estaba en el museo desaparecida. Resulta que Lienlaf ayudó en la curaduría y recreación de ese museo. Creo que él la encontró cuando desapareció porque viene de linajes de KalKu que manejan fuerzas. Ahora somos grandes amigos. Nuestros antiguos nos juntaron porque nuestros antepasados pelearon en las guerras. Nuestros linajes son de territorios muy cercanos: había tropas Lienlaf y tropas Huichaqueo. Pero perdieron, pelearon por un desencuentro de mala comunicación y creo que su comunidad fue muerta. Se dejaron de hablar cien y tantos años, esos dos linajes, hasta que ahora nos volvimos a encontrar.

Para no salirme de lo que te estaba contando, pero que tiene que ver con esto (para que veas la profundidad de las juntas entre nosotros), no era una junta de ahora, era una junta de hace doscientos años. Entonces, Juana hizo esa oración que te decía y vi la piedra KalKu y me dije: «hay algo aquí que tengo que respetar, mucho». Así que subimos a su oficina de nuevo y me dijo «bueno, yo creo que usted tiene que tomar esta misión, usted va a aprender mucho». Y así, con esa respuesta, salí del museo.

Me mostró el museo, el *paliwe, nguillatu*, la ruca, el intercambio de semillas. El museo vive afuera también, no es un espacio de concreto cerrado. Me fui caminando por el camino rural hasta el pueblo de Cañete. Quería devolverme de inmediato a Santiago, pero me empecé a sentir mal. Sentí que me iba a desmayar, yo no sé si era por el calor que había o era yo, que necesitaba una cama, dormir. Fui a un hostel, al único hotel que hay en Cañete y arrendé una habitación para poder descansar. Y así lo hice, y ahí empezó todo. Dormí profundamente, tomé mucha agua y dormí por muchas horas. Ahí fue donde mi

espíritu salió del cuerpo y me vi durmiendo, saliendo por la ventana, vi el campo y la altura de las nubes. Me desplacé y viajé a un lugar cerrado, grande y frío. En ese lugar grande y frío estaban nuestras cosas, nuestros elementos de uso doméstico, espiritual y cotidiano, toda la vida Mapuche encerrada sin los cuerpos Mapuche, sin los espíritus. Estaban las cosas y yo suspendido en el espacio como si estuviera nadando debajo del mar azul y debajo de un lago. Avanzaba flotando en el sueño, pero había una densidad... Te lo describo para que veas que no vuelas como un pajarito, sino que el vuelo es denso. Uno queda agotado al desplazarse.

Ahí fue donde vi todos los objetos agitados en suspensión: los metales, los cantaros, la platería... escuché mi nombre dos veces también, una voz de hombre que me nombraba de este lado. Y, del otro lado, vi un cántaro que estaba iluminado por dentro. Entonces fui al interior de la jarra y vi una luz como una película que estaba viva... como una situación, un sueño, y aparecían amigos míos, gente que conozco de la vida diaria, del campo. Los veía en blanco y negro, a otros los veía en color. Creo que fui a cuatro cántaros Mapuches antiguos. Mi gente de este tiempo, viva, estaba ahí viviendo en su lugar. Me metí, fui a su espacio por medio de esas jarras. Y después de eso siento que en una esquina de ese espacio grande y oscuro se empieza a abrir una luz blanca grande como una atmósfera, como un humo blanco y ahí empiezo a ver que los jarros, cántaros, muchos objetos... empiezan a subir por y se pierden en esa niebla que va hacia arriba... Era hermoso eso que vi, hasta que pasó el último elemento, pasó hacia el otro espacio. También quise ir ahí, pero no debía, quería, pero mi misión era estar acá, mirando. De ahí vuelvo a mi cuerpo, vuelvo a Cañete y despierto. Ya tarde, para irme a Santiago, y con mucha sed, porque hay un desgaste energético en el *pewma*. Eso fue, así empezó todo.

Luego viajé a Santiago y al llegar descansé, hice una oración antes de entrar a la casa, en la mañana temprano. El lunes o martes fui al MAVI, me mandaron a buscar para que les contara cómo fue la visita con Juana Paillalef. Les conté cómo fue, pero no les conté el sueño, el *pewma*, porque era muy delicado. Solamente relaté el diálogo que tuve con la Juanita, les dije que me impulsó a que hiciera esto, y ahí me dijeron: «Francisco, ¿vas a hacer esto?». Y yo dije «sí». «¿Qué vamos a hacer entonces?», respondieron. Y yo les dije a Ana María Yaconi y María Irene Alcalde que tenía que esperar a tener un sueño, un *pewma*, una revelación para saber qué es lo que hay que hacer. Ahora ya sé que tengo que hacerlo, pero falta dilucidar cómo lo voy a hacer... para eso necesito un sueño.

Lo que no sabía es que ya lo había soñado. Además, la Juana Paillalef me dijo que trabajara con la machi, entonces había que buscar una machi, y llegué a contactar a la machi Silvia Kalfüman. Le traduje todo este mundo: qué es un museo, qué es un artista... nos tomamos mucho cariño. Me dijo: «yo lo voy a ayudar y voy a orar por usted». Así empezó. Le conté a la machi que teníamos una invitación para ir a ver todas estas cosas y el consejo de la machi fue: «bueno, yo tengo que soñar también para ver si me estoy equivocando, necesito que me iluminen los antiguos para ver si te acompaño en esto». Ella quiere, esa es su voluntad, pero no se manda sola, se comanda todo desde otra parte.

Un día la fui a buscar. Llegamos al centro de Santiago, al Museo Precolombino, donde nos recibió la directora de la parte de conservación. Bajamos por los ascensores donde nos esperaban las conservadoras con las cajas y todas las cosas, que eran muchas. Y ahí la machi dijo: «¿por qué lo nuestro está bajo la tierra?, ¿por qué hace frío acá?, ¿por qué está todo guardado?». Ahí yo le dije: «machi Silvia, esto es un museo que guarda nuestras

cosas», pero me decía: «¿pero por qué? Yo había escuchado esto, pero nunca pensé que fuera verdad. Ahora lo veo, es verdad». Vio nuestras cosas y se disgustó... porque es muy fuerte. Cuando vio los *kultrunes*, nuestras *trapelakuchas*, las prendas de plata de mujeres, dijo: «¿por qué no están con sus dueñas?, ¿por qué el *kultrün* de machi no fue heredado a la siguiente machi o a la nieta o a x persona en el futuro?, ¿por qué están guardadas en cajas?». Se le explicó un poco. Dijo que estaba disgustada pero que no sabía por qué estaba inquieta y dio una orden como líder, dijo: «pongan todo acá encima de los mesones». Las conservadoras dijeron que no, porque eran muchas cosas. Era verdad, en los mesones no iban a entrar las piezas. «Entonces pongan de todo un poco: la platería, cosas de uso espiritual, los *rewes* de *chemamüll*...». Se puso todo ahí e hizo una ceremonia. Me pidió que tocara un instrumento, la *pifilca*, una flauta, pero yo no llevaba la mía ese día. Me dijo: «no, toque esa que está en la mesa», una *pifilca* antigua. La saqué y las conservadoras me dijeron: «no la toque». Ellas estaban con guantes blancos, nosotros estábamos así no más. La machi tocó el *kultrün* y dijo: «tóquela, es nuestra». Y la toqué, no había nada que hacer.

El choque cultural que hay es enorme. Viajé quinientos años atrás, a nuestro encuentro, que más bien fue un desencuentro. Eso es lo que percibí en ese momento viendo a la machi antigua y a la gente blanca discutiendo sobre una flauta, una *pifilca*. Pero fue bueno que pasaran esas cosas porque ahí pude comprobar el interés real, cuáles eran sus sentimientos reales. Obviamente había nerviosismo de ambas partes. Se dejó que yo tocara la *pifilca*, primero sonó opaca, y luego sonó bien. Hice sonar un instrumento antiguo, ceremonial, de hace unos doscientos o doscientos cincuenta años. Hicimos una pequeña rogativa, en círculo, comenzando hacia

la derecha. Cuatro vueltas al sol y volvió el calor, la temperatura adecuada al lugar, ya no hacía frío. Fue emocionante, la machi lloró, yo estaba muy nervioso, eso fue lo que pasó. Así fue, etapa por etapa, todo en su momento.

La gente del museo estaba apurada por varias razones. Se habían comprometido, pero yo dije que se tenía que trabajar a otro ritmo, porque no se pueden apurar los sueños. Entonces tuvieron que esperar y estaban desesperados, pero les dije: «no, o lo dejo acá, no hay problema, yo me retiro». Pero me dijeron: «no, sigamos no más, démosle». Y se concertó otra reunión y ahí la machi me dio el visto bueno, ella tenía la última palabra. Así que fui al museo y dije: «la machi me dijo que sí», y respondieron «¿pero qué vamos a hacer?, ¿cuál es el proyecto?». Yo dije: «la misión espiritual es el sueño que les voy a relatar ahora». Y quedaron un poco así: «¿cómo?, ¿un sueño?». «Sí, un sueño». Les hice un dibujo de lo que vi y les dije: «esta es la idea».

Hubo personas que se iban a contratar para el montaje que no encajaron, gente que hace montaje de museos arqueológicos en el mundo. Dos hombres que llamaron de buena voluntad para que colaboraran conmigo. Sin saberlo, me dijeron: «nosotros estamos aquí para ayudarte, tenemos experiencia», y les pregunté: «¿qué experiencia?». A lo que respondieron, «nosotros montamos el *rewe* que está en el Museo Orly en Francia, es un *rewe* machi enorme». Yo les dije: «ah, el que tratamos de sacar y traer de vuelta con los Mapuches David Aniñir, Bernardo Oyarzún y Max Corvalán». Estuvimos un buen rato tratando de sacarlo, y David Aniñir entró en un trance cuando saltamos la barra de contención, cuando entramos a sacarlo. A los montajistas les dije: «¿por qué lo pusieron, si nosotros queremos tenerlo?». Quedaron mudos. No se les llamó para este trabajo, porque hablaban y desencajaban la naturaleza espiritual de todo esto. Les dije: «dejen de hablar de arte



Wenu Pelon. *Kuifi ül*, 11° Bienal de Berlín *The Crack Begins Within* en Gropius Bau, 2020.

contemporáneo, dejen de hablar del museo porque esto tiene otro significado». Nos enfrentamos a una exploración nueva, además nunca han estado en ese lugar, y yo sí, me lo tomo como algo más que una exposición, como un reencuentro para reparar, subsanar, reparar el cántaro roto que somos como cultura.

Allí, me cuestionaron la idea. Ana María Yaconi nunca me cuestionó, pero las otras personas estaban nerviosas porque yo les respondía en otro idioma. Pero Ana María me dijo: «¿Francisco, por qué hay que hacer esto y por qué te tengo que creer?». Y yo le dije: «esto se trata de una reparación por el cariño y por el amor». Esa fue mi respuesta, ¿qué más le puedo decir? Entonces dijo: «que se haga lo que dice el Huichaqueo». Y, extrañamente, habló como se habla en

el campo, como un lonco le habla a su hijo, como un cacique le habla a la machi o una machi le habla a un lonco.

Todo fue complejo, pero fue un aprendizaje para mí. El acompañamiento de la machi fue fabuloso, otros Mapuches me aconsejaron... no me quedé quieto. Relaté mi sueño y vi imágenes vívidas dentro del sueño, que son films. Dije: «necesito más dinero para hacer las películas». «¿Dónde las vas a hacer?», me preguntaban, «no sé, las comunidades aún no responden». Hasta que me respondió una, la más compleja: Wente Wilkun Mapu. Su *werkén* Daniel Melinao, por medio de un amigo, Manuel Díaz *kalfiü* me dijo: «sí, puede venir». Se demoró como dos meses, porque se toman su tiempo. Hablaron con toda la comunidad para ver si podía entrar, me investigaron para que no fuera un espía, porque



Detalle de la instalación *Wenu Pelon. Kuifi ül*, 11º Bienal de Berlín
The Crack Begins Within en Gropius Bau, 2020.



era un territorio en recuperación. Daniel Melinao estuvo preso y después de esa prisión tuvo tres más, así que fui. Me pasaron el presupuesto y fui a filmar. Coincidió que llegó un amigo de Canadá que sabe mucho sobre cámaras, trabaja haciendo series de Netflix, y fuimos a filmar. Fue bueno el momento, aunque siempre con el estado de peligro, porque allá violentan todo. En ese contexto yo hago estas filmaciones, fueron tres días y resultó maravilloso. Cada película es significativa y hay una historia detrás.

Antes de salir de Santiago la machi Silvia Kalfüman bendijo las cámaras. Yo hice una comida para salir al día siguiente de viaje. Llegando allá le expliqué al *werkén* para qué iba a ser esto. Le tuve que traducir qué es un museo, qué hago yo, por qué estoy haciendo esto... todo, traducción de un mundo distinto, pero me dijo: «bueno, hagámoslo». Tengo un poco de presupuesto para pagarle a la gente, no mucho en realidad. Quedó algo de dinero y otras cosas para la comunidad, que estaba muy necesitada. Empezamos a filmar al día siguiente. No tenía muy claro con qué empezar, pero antes de salir de viaje de Santiago al campo, la machi me dijo: «yo no se por qué, pero te voy a contar dos sueños, dos *pewmas*, y que tienen que ver conmigo cuando sueño que mi caballo trae mi *kultrün* en la boca». Yo le pregunto: «¿machi, qué significa?». «Que tengo que ir a sanar a otro territorio, a otra tierra, a otro campo, lejos. También sueño que me estoy lavando, mi cuerpo, en el alba, en la mañana y en el río y corren tonos azules, y llega una rama de canelo, de *foye* y yo la tengo que tocar, la levanta del río, eso es un sueño de la noche», y yo le digo: «¿qué significa?». «Que tengo que sanar a alguien que está cerca. Le pregunté: «¿puedo hacerlos película?». Y me dijo: «sí, hágalo».

Así empezó. Le dije a Daniel: «necesito un caballo y un *kultrün*». Y me dijo «voy a sacar el caballo de mi hermano, del establo y el

kultrün de mi mamá». Entonces sacó el *kultrün* de la mamá de la otra casa de campo. La trajo al campo y dijo que después buscaba el caballo. El caballo se soltó y llegó solo caminando al *kultrün*. Eso, sin ninguna preparación, dije: «filmen, a filmar». Filmamos eso. Muy natural. El caballo fue solo, el caballo se quedó ahí. El caballo rodeó, corrió, llegó ahí. Quedamos sorprendidos, porque no es común que un caballo interactúe con un *kultrün* de machi. Lo olfateaba y lo pateaba. Yo dije: «esto es lo que hay que hacer y así van a ser las naturalezas de las películas, encontrándose». Después de hacer otro sueño, filmé al *werkén* en su caballo, muy simple. Así fui haciendo las películas, con su familia, sus hermanos, la *guagüita*, la señora. Retratos muy simples, nada actuado, solamente tomas de una vida común. Y eso es lo que yo había visto en mi sueño. Entonces esas películas son las que se proyectan hoy en día en *Wenu Pelon*, que tienen una razón de ser. Así empezó, llegaron las películas y llegó el día del montaje. Yo tuve que ir a Cuba a una cosa muy corta de tres semanas y tuve que dirigir desde allí el montaje en Chile. Al final le pedí a un amigo mío y a mi excompañera para que hicieran todo el montaje, son muy delicados. Yo le dije: «quiero este dibujo». Él me conoce de tantos años porque crecimos juntos. Y me tradujo bien todo lo que quería, yo solamente llegué a reparar: «corre esto aquí corre esto acá, dobla esto». Para los *metawes* antiguos hizo cosas antisísmicas, especiales, cosas más técnicas. Todo estaba perfecto. Entonces se colgaron piezas arqueológicas de cuatrocientos años quinientos años. Las personas del museo estaban súper nerviosas. Les dan mucho valor, pero yo también.

MB: Esto era el sueño que relataste al principio. Son todos los objetos volando en el fondo, saliéndose de estas vitrinas del apriamiento, volando hacia arriba... ¿Qué significa la luz?

FH: Ellos, como sabían de mis sueños, entendieron que eso era: reflejar ese sueño, proyectarlo a ese otro espacio. Esto era de tono espiritual, no era arte contemporáneo. Era otra cosa: un parlamento, un discurso, un *koyangtun*. Después comprendí que esta cosa de la luz, la niebla blanca en el cielo, era la sangre del linaje antiguo Mapuche que iba a emparar a estos objetos que estaban encerrados. Y en el fondo éramos nosotros, los Mapuches, eran los linajes antiguos que iban a conversar con estas cosas que habían sido separadas, exiliadas o usurpadas. Por esas razones se llama *Wenu Pelon*, «luz del cielo». Pero esa luz es la sangre Mapuche que vuelve a reencontrarse con sus parientes. Así se fue construyendo, todo en azul, como la luz del alba. Presento el lucero del alba, el lucero del amanecer, la estrella *Wiñelfe*, que está al estandarte de la guerra de Arauco. Tiene uso espiritual, no solo de guerra. Su proyección en la tierra es la flor del canelo, del *foye*. El *foye* es el canelo Mapuche, que tiene una flor de ocho pétalos. Al poner esa estrella ahí indicaba al mundo que estábamos en un ajuste espiritual, en pie de guerra, pero una guerra que renovaba ciertas cosas, que volvía a conversar. Por eso una de las preguntas es: «¿por qué hiciste esto finalmente?». Es una llamada al parlamento que se transformó en una especie de *nguillatún*, un lugar donde se hacen las grandes reuniones y donde entran las personas, Mapuches y chilenos. Otra razón por la que acepté este trabajo es porque no había conversación. Era de un nivel de desconocimiento... los Mapuchse diciendo, traduciendo, enseñando y los demás oídos sordos. Como sucede con unas personas que invitan a jugar palín al campo: «ah, esto es como el hockey», y todos los Mapuche: «no». Se quiere traducir y comparar y no hay que comparar.

Por eso yo hice *Wenu Pelon* y, claro, me pusieron «curador Francisco», pero también me opuse a eso porque yo no soy curador...

hasta que una machi me dijo «usted cura», y como me había dicho la gente que se sentía muy bien en ese espacio —gente Mapuche, gente no Mapuche, chilena, extranjera— ahí acepté ser curador. Entonces traté de traducir la palabra al mundo Mapuche y, sí existía una palabra acá, y en Argentina en el lado Mapuche también: *azkonim*³. Entonces existe, pero es distinto. Así fui aprendiendo también: se inauguró con la machi y gente invitada. La machi habló y tocó. Yo hable, llore, al final no pude terminar, no le di las gracias a nadie porque me quebré de emoción.

Así empezó todo y, ahí, empezaron otros sueños. Esto había que activarlo. Me preguntaron: «Francisco, ¿qué hacemos ahora?», y dije: «tendré que soñar el próximo asunto». Los sueños no paran para la realización de esta misión. Soñé con Cecilia Vicuña: entonces habrá que mandarla a buscar. Soñé con las cien mujeres haciendo la danza antigua: llamemos a Loreto Millalen. Hagamos el *we tripantü*, el solsticio de invierno. Bailé el *choike* y así entró la poesía, bien, el canto antiguo de Leonel Lienlaf a puertas cerradas... cincuenta y seis minutos con la mano extendida a *Wenu Pelón*. Todo eso ha pasado, y muchas cosas más. Y falta todavía, porque esto no termina, empezó y tiene una vida larga.

Así que te agradezco que hayas llegado tú ahí a mirar y a percibir. Los chilenos muchas veces no captan, pero no es culpa de ellos, es culpa de que les negaron muchas cosas y les rompieron su espiritualidad. Entonces *Wenu Pelon* es el preludeo también de muchas cosas de las que pasan ahora. Cuando mataron a Ca-

3 El que ordena el *guillatún*, el que ordena la tropa, el que ordena los caballos, el que ordena la ceremonia, el que protege la sabiduría, *longko*, un orador, que viene a ser el orador, que viene a ser el curador, porque además maneja parámetros estéticos, pero además maneja traduce la opinión colectiva de toda la comunidad o comunidades, por acuerdo, y es el que dirige, y es el curador, hace todo. Traduce, habla, interpreta, ordena, las familias acá, los caballos allá, todo.



Wenu Pelon, Museo de Artes Visuales (MAVI), Santiago de Chile.

milo Catrillanca, Chile se levantó también en apoyo y *Wenu Pelon* hizo su apoyo, que nació de la gente del museo. Entonces tiene fuerza y no es ningún peligro para nadie porque se trata de puro cariño y sanación, en este caso ahora podría hacer del arte una medicina, como mis películas que son una medicina para el espíritu. Cómo sanar con esta herramienta. Sanar y así como el caballo, que lo trajo el español, pero lo usaba para batallar. Acá lo usamos para eso, con mucho respeto hacia el animal que nos puede sanar con su espíritu, con su aliento por ejemplo, al hacerlo galopar. Eso es, se nos entregó el caballo, se nos entregó la cámara. Ahora se me entrega el museo, entonces hay que hacer de los museos lo que Leftrarü y Janequeo hicieron con el caballo, una herramienta.

MB: Has hablado varias veces de este uso del caballo como herramienta occidental, herramienta que el mundo Mapuche supo utilizar como un arma también. Antes de entrar directamente en esta otra vida, en la continuidad de la vida de *Wenu Pelon*, quería que me contaras acerca de la relación entre el *pewma* y las películas. Alguna vez me hablaste de la facilidad que tiene

el mundo Mapuche de hablar con imágenes y, cómo para ti, hay una relación muy importante entre esta noción de *pewma*, de espectro, y el cine. Has dicho qué el cine indígena tiene una misión espiritual, pero también tiene una manera de ser apropiado por el mundo Mapuche. En definitiva, te quiero preguntar por la relación entre el *pewma* y las películas, por la relación entre el mundo del sueño y tú como cineasta Mapuche utilizando la cámara.

FH: Antes que todo, algo que yo he aprendido ahí en las conversas, en el campo: los Mapuche piensan en imágenes, no tanto con la razón. Cuando están relatando algo, están relatando una imagen, o están proyectando una imagen en su mente y, de ahí, se verbaliza. Eso es el lenguaje Mapuche antes de que sea palabra. Es como la imagen antes de la imagen: *Wüne Adngen*. La imagen existe antes en otro espacio y, después, se grafica de alguna manera tangible: una escritura, un poema, una película... Pero también existen las categorías del sueño, está el *umew*, que quiere soñar. El *pewma*, que es un estado de iluminación revelatoria ante tus ojos en ese otro espacio en el que tú estás vivo allá den-



tro, en el sueño, haciendo tus cosas en otro lugar. Esa luz es *Wenu Pelon* también: ese rayo de la luz que viaja como un espectro, pero en el *pewma*, ese espectro de luz trae mensajes. Son sueños revelatorios. Además tienen el otro estado del sueño y del viaje que es el *perrimuntun*, es decir, cuando tu espíritu viaja. A veces en el *pewma* está muy cerca, pero en el *perrimuntun* va a otro mundo, a otras tierras.

Esa predicción espectral que aparece en nosotros estando dormidos, para mí, solo es posible traducir gracias a la técnica del cine. ¡Me ha hecho tan feliz que exista esa técnica! Poder proyectarla y tratar de reflejar eso que me contó la machi, eso que yo he visto, y bajo los parámetros, también, que yo creo que ese es el cine indígena... Cuando el cineasta indígena coge la cámara está alterando un espacio. Aquí hay que pedir permiso, dejar solo la cámara o no grabar. Hay lugares que no grabo, solo los contemplo. Por eso hago pocas películas y son cortas. Es el respeto. Yo pongo esta cámara, filmo y, de repente, algo me dice que me vaya y yo paro. El mismo lugar me da el mensaje, no filmes más esa agua. No más. O si no, dejo la cámara y me

voy, guardo la imagen y tiempo después la veo. Leonel Lienlaf me dijo: «hagamos algo en conjunto, yo canto, cuatro minutos y medio y tú haces el vídeo, pero que aparezca un zorro en la imagen». Yo le dije «pero cómo, yo no tengo la imagen del zorro»... pero buscando encontré una en mi archivo personal, una filmación que dejé en un bosque en Valdivia, solo. Guardé esa cinta hasta unos años atrás. Revisé esa imagen, no sé por qué aparece un zorro en el bosque que atraviesa. Entonces, para mí eso es cine indígena, ese respeto, esa coincidencia, de que el zorro este ahí. Son formas de comunicar que no se verbalizan. El instinto del espíritu antes que la razón, a eso voy. El espíritu tiene una inteligencia propia, y todo el cuerpo son los ojos, no sé cómo explicarlo. Para mí ese es el ser indígena, no tengo más palabras.

MB: Me parece que tiene todo que ver con lo que estaba tratando de entender, también porque lo hemos conversado. Pero cada vez que me meto en tu trabajo, en los espacios que creas, empiezan a abrirse puertas distintas. Por ejemplo, leí en una entrevista que tus primeras películas las hacías aprendiendo en el jardín, con tu papá.



Detalle de la instalación *Wenu Pelon. Kuifi ül*, 11° Bienal de Berlín *The Crack Begins Within* en Gropius Bau, 2020.

FH: Sí, en el huerto de mi papá, pero eso lo aprendí después. No tenía cámara, pero aprendí la observación. Creo que las personas que han tomado una cámara indígena, mucha gente, más antigua que yo —Alanis Obomsawin, nación Abenaki, Canadá, Merata Mita, Pueblo Maori, gente antigua— también aprendieron desde ese.

A inicios de los ochenta fue mi lección de pintura, de estética de todo. Y ahí aprendí la observación, a mirar sin mayores pretensiones, a oler eso que sacas de tu tierra, a oler la tierra mojada, o la niebla, todo eso, cómo se ve entre la niebla... cuando se congela el rocío. Y en parte, es lo que filmo ahora. Aquí, yo me alejo un poco de ese cine indígena que reclama y reclama por sus derechos, que está bien que haya muchos estilos, pero yo miro desde otro lugar. Creo que para mí es un gesto político profundo y espiritual y, al final, es como *Kuifi ül*, que por coincidencia fue en el

día *Wiñol tripantü*, que hubo una tormenta el día anterior y para nosotros se despejó. El río estaba vivo, el peñí estaba dispuesto, su familia, todo perfecto, y funcionó a su perfección. Faltaba luz no más, pero bueno era así, por eso quedé con grano abierto algunas imágenes, por la oscuridad de las nubes, pero ahí estaban, se hizo ese día importante, ese río respondió. Él respondió y, de ahí, nacen otras cosas, otras invitaciones y amistades.

MB: Quizás para cerrar me gustaría pasar a la versión *Wenu Pelon* que se hizo acá, en Berlín, a este espacio que llamaste *Kuifi ül*, y esta nueva película, porque yo recuerdo que me contaste que esto era una película que tú siempre quisiste hacer, que era una película que de alguna manera ya existía, pero que requería realizarse. También en relación a esto que dices, porque para mí *Wenu Pelon* fue una experiencia súper política. Me chocó mucho entrar en un espacio

donde yo veía esa relación con ese tipo de institución, con el Museo Precolombino, un espacio donde veía en estas películas prisioneros políticos, veía la bandera de guerra que estaba, como tú decías, en los territorios contestados en vías de recuperación, veía un montón de vidas que son negadas por el estado chileno y que, de alguna manera, su negación continúa en la prisión de estos objetos. Alguna vez me comentaste que *Wenu Pelon*. *Küifi ül* es una llamada a un espacio para la liberación de los objetos, una llamada para liberar eso que ha estado encerrado tanto tiempo. De hecho, ahora, cuando entro a este espacio pienso en esa historia de la *pifilca* —de entrar y tocarla—, y siento que este *kultrün* que suena, ese sonido antiguo que está sonando en este espacio, es un espacio Mapuche, hay una relación con esta historia. Siento que es una nueva etapa, pero me gustaría que me contaras tú en qué consiste esta nueva configuración.

FH: Mira, *Kuifi ül* es el nombre que le di en el lugar mismo, ahí, mirando el campo. Vi el río y dije: «esto ha sonado por miles de años aquí». Vi al peñi tocando su *trutruka* y me contó un antiguo que este instrumento viene de la época del mamut. Por eso le puse *Kuifi ül*, lo que suena de lo antiguo, dije: «lo antiguo suena en este plano, este futuro». O en este pasado, que me han dicho que el Mapuche de ahora viene del futuro, que llegó del pasado a ajustar ciertas cosas. Significa que ahora en este presente es el pasado: ya estaba en otra parte, estaba en las estrellas y nos lo mandaron para acá. Todo es circular. Por esa razón le puse *Kuifi ül*. Esta idea yo la tenía de antes cuando yo escuché al mismo *pewma*, a la misma persona hace muchos años, cerca de ahí, pero muy cerca, del linaje Karfiü. Y, al escuchar por primera vez esta *trutruka*, en ese tiempo ya había comenzado *Wenu Pelon*, y yo dije «yo quiero filmar esto». Y la miré como si yo ya la estuviera filmando. Día y

noche, la miré y escuché, y dije «esto tiene que estar en *Wenu Pelon*», pero no había estado hasta ahora.

No lo había logrado en el MAVI, pero si no sale la invitación a la Bienal de Berlín no lo hubiera hecho tampoco. Tenía que moverse algo. Ustedes movieron algo y yo moví algo. Entonces dije: «esto es lo que falta, esta película». Así que, meses antes yo pregunté y, en ese instante, me había encontrado con esa misma persona para un documental que estaba grabando y me dijo: «yo soy *trutrukero* y parece que nos conocemos». Así uno se encuentra cada tres o cuatro años en el mundo del Mapuche, se vuelve a encontrar y a tener largas conversaciones. Yo sabiendo eso, llega la invitación de ustedes, y dije: «esto es lo que tengo que hacer, voy a hablar con esa familia, con la señora, con él, con la hija. Yo quiero estar en la Bienal de Berlín, quiero hacer esto, hagámoslo». Eso, fue así, pero es una deuda que yo tenía con *Wenu Pelon*, no había podido encontrar antes a la persona. Ahora estaba la persona adecuada, pero *Wenu Pelon* en Alemania. Y ahora ese vídeo lo voy a mandar pronto para *Wenu Pelon* MAVI, para que suene ahí, y esté sonando allá estos días en Berlín, para ver si se juntan de alguna manera.

Pero ese sonido antiguo que lo tenía para hacerle oración, para ver qué pasa con los elementos de uso espiritual que están allá adentro, en el MAVI y en la Bienal. Es despertar eso atrapado, se necesita hacer la rogativa para que se calmen de su encierro, yo lo he hecho con otras verbalmente, con otros Mapuches, con *kultrün*, pero faltaba otro instrumento antiguo que es muy hermoso, que es de uso ceremonial, pero impecable. Yo lo he visto, la cadencia, el ritmo, de las grandes ceremonias. Imagínate los caballos pasando y este instrumento, cuatro *trutrukeros*, haciendo sonar esto por horas: un trance, y más el *kultrün* de la machi, a todo sol, a toda lluvia, en la noche.

Y bueno, eso yo lo quería transportar a estos otros espacios. Para que vuelvan a sentir lo que sintieron en algún momento porque todos esos cántaros estuvieron en los grandes *nguillatunes*. Eso fue así. Además que yo lo he visto ahí mismo, son cántaros antiguos que se pasan por familias, y están ahí para la comida, para el agua, para todo. Quería retornarles esa experiencia, que vivan y que nos pidan de algún modo su retorno y no sé cuándo va a suceder eso, pero me gustaría hacer eso en algún momento. Apurado no estoy, pero sí quiero que vengan. ¿Estás bien? ¿Te hace sentido?

MB: Sí, absolutamente. Y creo que para mí también hubo un ciclo porque, cuando yo vi *Wenu Pelon* por primera vez, recuerdo que, quizás fue porque acababa de ser mamá, pero la película que me pegó muy fuerte fue la del niño con el *kultriün*. Recuerdo que en ese momento yo me colé en una visita que estabas haciendo y contaste la historia de cuando entran las fuerzas especiales en este territorio donde estabas filmando: lo que hacen los niños es tocar el *külkül* para advertir al resto de la comunidad que tienen que tomar precauciones. Estos niños hacen sonar ese mensaje. Ese sonido me permitió entender cómo se vive en esos territorios de una manera distinta a cómo yo la entendía intelectualmente. Por eso, me pareció muy fuerte esa posición tuya con esa misión de *Wenu Pelon* en ese espacio, y no me sorprendió nada que eso, que iba a ser un proyecto temporal, nunca más saliera de ahí... es muy difícil para ese museo hacer algo después. Ese sonido me hizo entender ese territorio de otra manera, me hizo entender una cotidianidad que, aunque racionalmente sabía de eso, no lo sentí de la misma forma que cuando vi ese niño con su *külkül*. Entendí qué era vivir en un estado de guerra en el que muchas personas en Chile viven

constantemente de distintas maneras. Y ahí entendí ese instinto espiritual, en esa película corta del niño y el *külkül*. Para mí fue muy significativa esa relación con este sonido antiguo: se conectan.

FH: Sí, justamente.

MB: Y ahí, para mí, hay un despertar.

FH: Claro, qué bueno, sí, todo eso que tú dices es así. Es ese niño, que está grande ahora. Esos niños han sido golpeados por eso, tienen los nervios de esta violencia. Y esa imagen, yo la vi en otro lugar, en otro proyecto, siguiendo como camarógrafo a unas poetas Mapuches. Fueron por varios territorios: Entonces ahí pasó un mal encuentro con las fuerzas especiales. Vi a los niños en la escuela, los niños corrían al campo a buscar a sus papás, vi a un niño. Llevaba un *külkül*, bajó a sacarlo para avisar a los otros. Yo, mirando a medias, dije por qué permiten que el niño vaya allá. Vi el humo y el fuego cruzado. Vivimos una experiencia muy fea. Otro día te la cuento. Al año después tengo la oportunidad de visitar la comunidad *wente winkül mapu* en la filmación, y veo correr feliz a un niño Mapuche con su *külkül*. Por eso hice la película: ese niño va a tener un lindo recuerdo de ese día y lo va a mirar cuando sea grande.

Cuando se abrió *Wenu Pelon*, viajé a dar ayuda humanitaria a las comunidades, a las esposas de los presos políticos. Fuimos a las cárceles, a las comunidades, a entregar ropa, útiles escolares, cogimos un camión, pasamos por la cárcel de Angol a visitar a los presos políticos, entre ellos Daniel Melinao y otros más, que habían estado jugando palín y ahora estaban presos. Me senté al lado de Daniel, me vio y nos dimos un gran abrazo, en una cárcel horrible. Nos abrazamos y ellos trajeron lo poco que tenían. Nosotros les llevamos comida, cosas, y nos esperaron con mate y me preguntó: «¿y cómo quedó su exposición?». «Bien, ha salido muy bien



Wenu Pelon. *Kuifi ül*, 11° Bienal de Berlín *The Crack Begins Within* en Gropius Bau, 2020.

todo, le agradezco mucho», y me dijo: «sí sé, ya mandé a mi gente a mirar», le habían dicho que estaba bien.

El quería ver cómo fueron representados, él y su familia. Eso me contestó. Yo le llevaba ayuda económica de dibujos que vendí para moverse dentro de la cárcel. Y fue un buen día, y cuando me dijo eso él, yo dije: «bien ahora sí, ahora ya se terminó el trabajo». Hasta ahora no he tenido ni un problema de nada en realidad, todo ha sido positivo, recuerdo cuando la gente del museo de educación y mediación, invitaron a la comunidad de las personas de sordos y mudos. Claro, no estaba la traducción Mapuche, entonces me propusieron trabajar con la gente para poder traducir todo. Entonces expliqué vídeo por vídeo a las profesoras de lenguaje braille y señas y tradujeron todo *Wenu Pelon*. Y es la primera exposición indígena Mapuche que se traduce. Después fui a recibir a esta gente y me la presentaron como comunidad. Entonces ellos estaban muy contentos porque en su lenguaje de señas nunca habían dicho Mapuche, o *Wenu Pelon*, o nunca habían ha-

blado en *mapudungun*. Entonces lo encontré maravilloso y ellos estaban emocionadísimos. La gente que leía con las manos, también... era muy bonito, no sé... tantas historias. Me llaman de repente para decirme que hay un colegio que está ahí, han visitado cientos de niños y niñas, niños Mapuches de la ciudad que hablan *mapudungun*, no en la sala de clases, sino que hablaron ese día en *Wenu Pelon*. hubo dos niñas que lloraban y no sabían de qué, lloraban de emoción. No entendían por qué lloraban, y hablaban *mapudungun*. Entonces me llaman del museo: «oye, está pasando esto». Cosas así, y otra gente que nos escribe: «fui otra vez y me gusta estar ahí». «Fui otra vez...». Entonces, sí, cumple eso que yo quería, el *Koyangtun*, el parlamento moderno, me gustaría hacerlo otra vez, falta mucho.

MB: Me gusta que lo llames «parlamento», porque alguna vez me dijiste que lo que hiciste aquí en Berlín era una rogativa.

FH: Sí, todavía no hemos hecho el parlamento. Es una rogativa para empezar el parlamento. Claro, ojalá resulte alguna vez.



Por miedo a que las piedras hablen

María Iñigo Clavo y Benvenuto Chavajay Ixtetelá

Nemini licet ignorare ius, es decir, a nadie le es permitido ignorar las leyes. Ello implica que cualquier falta se tratará como si se conociese la ley, aunque no se conozca. Parece incluso que no conocer la norma te hace más culpable, cuando pensamos en el ámbito del conocimiento occidental, sus protocolos, sus procedimientos. La norma es un método: pero no cualquier método, sino uno legitimado por nuestras ciencias. A través de los filósofos entendí la gravedad de no tener un método y cómo un método puede hacer un contenido aceptable: en la academia, tan ávida de jerarquía, no tener método implica no tener compromisos disciplinares con ningún área de conocimiento, lo que hará sospechoso y devaluado el pensamiento. La norma y el método se constituyen como la *ficción jurídica* que, como el *Nemini licet ignorare ius*, es imposible que todo el mundo la conozca, pero se toma como un hecho para poder crear una realidad jurídica y con ello, algo parecido a un delito. Fuera de la norma y el método, en ese ámbito del «delito», se crea un doble juego ambivalente

de deseo y odio: por un lado, la aspiración de toda utopía occidental a transgredir sus marcos opresivos, y liberarse así de la tiranía del método, pero al mismo tiempo el miedo a la diferencia y la deslealtad a la norma que nos ofrecía una identificación, y una identidad. Porque efectivamente la identidad va unida a un Otro. El *significado* (y la identidad) es dialógica y se modifica solo en interacción con el Otro y por ello a través de la diferencia. Por ello no se pudo crear una idea de civilización sin la del salvaje, ni la idea del Otro sin la del mismo. Uno de los grandes retos es cómo pensar más allá de esa polarización y la esencialización, cómo compartir posiciones.

La ortografía, efectivamente, es uno de los más eficientes soldados de ese gran reinado de las formas, el método y la identidad. No hay interlocutor digno sin ortografía, sin un continente digno su contenido nunca será respetable. No tener buena ortografía significa «tener faltas», ellas son un cuestionamiento radical de esa soberanía, que como cualquier museo tiene sus conservadores,

sus expertos, sus catalogadores, sus restauradores... Por un lado, las faltas han de ser escondidas por la vergüenza ajena que producen, y con pudor porque representan la irracionalidad de la in-cultura¹. Esta «Cultura» —que no cultura—, desapegada del pueblo y de su conocimiento ancestral y cotidiano. Pero, por otro lado, «las faltas» también representan la disidencia a la autoridad de las formas, y por ello la apertura al mundo de otros modos de conocer y otras sabidurías sin método.

Soy de una generación de padres analfabetos, nunca vi a mis padres dándose un beso de boca a boca, menos mis abuelos, como dirían, eso no es de Dios. Digo, analfabetos según la lógica occidental ilustrada, no pu-

en el castellano. De la misma manera aquel que no habla un idioma Maya se le denomina *caxlán*, que viene del castellano, del habla de castilla. El *caxlán* es también aquel que sustituyó el pan por la tortilla, pan en idioma maya Tz'utujil es *kaslanwaay*. En el territorio de Guatemala se hablan veintitrés lenguas con veintitrés etnias mayas, cada etnia marca su acento de habla, máximo cuando habla al castellano letrado, habla cantadito; la letra «F» lo pronuncia como «P», Farmacia lo pronuncia como Parmancia ya que la «F» no existe en la fonética Tz'utujil, se da con muchas letras y palabras; el no indígena siempre se burla del indio de su cantadito y por las letras que no pueden pronunciar. Pero los *caxlanes* y los *ulaa taq winaq'* nunca pueden pronunciar los apellidos mayas, tampoco pueden pronunciar los nombres de los lugares y pueblos que llevan un nombre maya. Quauhtlemallan fue simplificado por Guatemala, Ch'abaq' jaay por Chavajay. El artista siempre busca un estilo u originalidad. En mi caso no me interesa esas categorías, prefiero tener un acento marcado en la contemporaneidad del arte. Como indígena hablo una lengua materna

(Tz'utujil) y hablo un idioma aprendido de los letrados, el castellano. Heredé el Tz'utujil de mi madre desde las primeras lágrimas causadas del dolor de enfrentar el desafío y la utopía de nacer, al sentir la humedad del pezón materno me hizo humano, humano a sentir indígena.

En occidente «tener faltas» implica la expulsión del mundo letrado y por tanto su retórica de objetividad, verdad, razón y control; estas son las faltas de un medio convertido el mensaje: incultos, deficientes, desleales, dudosos, inapropiados, inaceptables, irrespetuosos y por ello no respetables: la indig(e)nidad. Analfabetos e incivilizados:

Partiendo del concepto de falta ortográfica como desviación consciente del método, los autores reflexionan sobre la Vial del Lago: un evento que explora una creación de conocimiento descentralizado en torno a los pueblos, animales y piedras que lo habitan.

dieron leer ni escribir o deletrear la piedra, pero hablaron y sintieron el palpitar de la piedra, es otra manera de leer y sentir la realidad libre de la opresión de la escritura. No poder escuchar a la piedra hace más analfabeto al hombre blanco, hombre colonizador. *Ulaa tak winaq'* se refiere al hombre de color blanco, sin sangre, desnutrido e insípido. *Uulj'* es un derrumbe o algo que no tiene un buen cimient. Al no saber leer y escribir siempre tuvieron la dificultad también para la pronunciación de las palabras

1 Véase el concepto de *cultura* en CANEIRO DA CUNHA, MANUELA: *Cultura com aspas*, Cosac Naify, Rio de Janeiro, 2010.

No es casual que los derechos civiles hayan ido unidos a la idea de ciudadanía que a su vez lo está a la de un Estado civil, civilizado o civilizatorio²; es decir, que la incivilidad de la escritura y la falta de método no es un asunto menor, cuantas más faltas, más incivilizado, menos derechos. Y ya que el arte y la Historia del Arte son la máxima expresión de este estado de civilidad en occidente, arte e indigenidad dialogan en una difícil encrucijada.

La Vial del Lago se presenta desde su enunciación como «falta ortográfica» o falta de método, agrediendo la palabra arte y profanando una de sus instituciones de mayor prestigio en occidente: Justamente en su origen, la Vial se ha constituido como un evento deslocalizado geográficamente de los centros pero que, en la mayoría de los casos, ha colocado a las élites de las periferias en el circuito internacional. La Vial vuelve a descentralizar este circuito en la periferia de la periferia y esta vez sitúa geográficamente el lugar-pensamiento como inseparables³. La Vial es un planteamiento que da un giro conceptual a las estructuras occidentales de bienales de arte, procesos curatoriales contemporáneos, desafía la contemporaneidad: lo que en la Vial se considera contemporáneo es traducir lo cotidiano. Lo que el arte Occidental se organiza en torno a eventos, sucesos y acontecimientos historizables, en la Vial se privilegia la permanencia de lo cotidiano. La Vial fue creada precisamente como contestación a las visitas profesionales letradas que curadores e investigadores realizan a San Pedro de la Laguna en nombre del arte, como la que yo realicé como especialista en teoría poscolonial en 2015 cuando llevaba a cabo una investigación sobre «arte e

indigenidad en Guatemala». En estas visitas profesionales nos mezclamos extrañamente con el gran número de turistas que están asentados en el pueblo de forma indefinida y los que —como nosotros— están de paso atraídos por la belleza del Lago de Atitlán. Este es considerado el más grande de Mesoamérica, y organiza la vida de varios pueblos indígenas que se sitúan a sus orillas.

«El tour de arte indígena» no deja apenas la oportunidad de conectar con algo muy profundo que se somatiza y se desprende de cada una de las piezas de «arte indígena contemporáneo». Si las obras de arte son el resultado *transferible*, llevan tras de sí un lugar-pensamiento invisible en las salas de exposiciones, son parte de un proceso de continuos devenires. Por ello los coordinadores de la plataforma han ido recibiendo a personas de la cultura letrada, pero creando otro tipo de visitas, teniendo espacio para los símbolos que hay que visitar, lugares o personalidades del contexto local, encuentros con el árbol sagrado a través de la consulta de un guía espiritual o anciano⁴. Es un acto de hospitalidad para formar parte de la naturaleza, para privilegiar la experiencia y el proceso de la cultura Tz'utujil más allá de sus resultados en el arte. Es una crítica a la descontextualización propia de la separabilidad occidental y sus salas de exposiciones en los museos⁵.

La Vial por tanto parte de la necesidad de mostrar todo lo que rodea la experiencia,

2 ESPOSITO, ROBERTO: *Tercera Persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Amorrtortu Editores, Madrid, 2019.

3 WATTS, VANESSA: «Indigenous Place-Thought and Agency amongst Humans and Non-humans (First Woman and Sky Woman go on a European Tour!)», p. 210.

4 Antonio Pichillá es artista de San Pedro, Manuel Chavajay, Pedro Chavajay y el matemático Domingo Yojcom. Véase La Vial del Lago, una apuesta por la vida, Revista Barrancópolis. 2019, pp. 57–65. En línea en: https://barrancopolis.com/la-vial-del-lago-una-apuesta-por-la-vida/?fbclid=IwARoFsis45xQRxp13RfPSZ2HGWCZukgrnaB9-W9ziTew44_rEHX4tWWxITW8 [Última consulta realizada el 31 de octubre de 2020].

5 FERREIRA DA SILVA, DENISE: «On Difference Without Separability», *Incerteza Viva: 32ª Biennial of São Paulo*, Catálogo de exposiciones, MAMBO, 2017.



Sin título, fotografía, 2019. Cortesía del artista.

cofradías, las cantinas, otros pueblos, y las piedras. Es un evento permanente, no tiene inicio ni fin, como la vida no está acotada, ni tiene sitio físico similar al cubo blanco, nuestras paredes son los árboles, nuestro lugar permanente es la madre tierra, nuestros aliados de siempre son los pájaros, nuestros interlocutores son las piedras; el Lago es el charco donde llegamos a cesar nuestra sed del conocimiento. La Vial es la vida misma, la V de la Vida, la V invertida en el reflejo del lago. En la Vial del Lago, se identifica, se ratifica y se dignifica toda presencia, toda ausencia y toda consecuencia. Compartir se contrapone con competir en los espacios expositivos homogéneos.

En Lago de Atitlán se sitúa según algunos arqueólogos en un asentamiento Maya

llamado Samabaj de la época preclásica hace dos mil años. Justamente la etimología de la palabra contiene la palabra *ab'aj*, que significa piedra en lengua Tz'utujil. Cuando realicé mi investigación sobre «arte e indigenidad» tras mucho buscar renuncié a encontrar textos sobre el sentido de las piedras para la espiritualidad Maya, sería porque «solo puede estudiarse lo que puede transferirse» como escribía de Certeau en 1974 sobre las ciencias occidentales: «Lo que no puede arrancarse de raíz se quedará fuera del campo, por definición. De ahí el privilegio que estos estudios conceden a los discursos, la cosa que en el mundo resulta más fácil de captar, grabar, transportar y tratar en lugares seguros, mientras el acto del habla no puede desprenderse de sus

circunstancias»⁶. Mucho menos el acto de hablar con las piedras. Estas son espacios de interlocución porque representan precisamente la ancestralidad, la presencia de los abuelos, por ello son lugares sagrados donde tienen lugar las ceremonias. En contraste con los que aprenden las lenguas mayas, la Vial ofrece una iniciación a la comunicación con las piedras, que son justamente los espacios de interlocución con la memoria, donde se conectan las deidades y las almas de los pueblos.

Nuestra manera con la Vial es desempolvar la historia y activar esa memoria, traducir el silencio de los ancestros, retornar al pasado presente, o sea el pasado está adelante. En el sentido de identificar lo olvidado, lo ausente, lo que está solo entre comillas, «...» lo que está solo en paréntesis (...). Las piedras fueron pateadas por el colonialismo, no solo pateadas sino escondidas. La modernidad pintó nuestras piedras con la lógica ilustrada y letrada. Aquí y ahora es el momento de buscar nuestras piedras, de despintar nuestras piedras, así nuevamente sentir los poros de la piedra, reactivarla aquí y más ahora implica reactivar la memoria: el aquí y ahora ha perdido y olvidado nuestra ancestralidad, hemos puesto candados, pasadores, palos, piedras y chicles. De manera que occidente nos ha encapsulado en humanos tipo Bonsai, y no sabían que ya éramos zoomorfos, por lo tanto, quitar los prejuicios no-humanos occidentales, es quitar el candado a la puerta, quitar el pasador a la puerta, quitar el palo al pasador, quitar la piedra al palo, quitar el chicle a la piedra, darnos nuestra oportunidad en el horizonte de la historia, para retornar las almas, retornar la voz del silencio, el silencio de los ancestros. Así el conocimiento en el contexto Maya es

generacional, está contenido en los símbolos y en la práctica cotidiana. Conciencia se contrapone así a la idea de ciencia, porque es una conciencia de los símbolos. Dejaron ese polvo como conocimiento.

Marisol de la Cadena deja claro que nuestra forma de comprender los conceptos indígenas no podrá distanciarse nunca del proceso de traducción que de él realizamos⁷. Nuestras propias estructuras hacen imposible comprender todos los matices que un concepto como arte puede adquirir en la lengua Tz'utujil, de la misma manera que con la propia naturaleza. En este último caso, los líderes indígenas se ven obligados a hablar un lenguaje común con los activistas de izquierda ecologistas en los que no tienen cabida conceptos fundamentales para su pueblo, como la voluntad de la naturaleza, el permiso, el respeto, la consulta y sobre todo la espiritualidad como algo estrechamente vinculado a la política. Por ello, la antropóloga insiste que lo político tendrá lugar cuando se puedan negociar no solo los contenidos, sino también el método, es decir cómo se concibe la voluntad de la naturaleza. La Vial tiene como motor principal el saneamiento del Lago que está contaminado, así como la comunicación con otros pueblos para lograr su preservación y eliminar el desmesurado uso de plástico que está sustituyendo gradualmente los objetos tradicionales y la generación de basura tanto por parte de los locales como los turistas⁸. El trabajo de varios artistas Tz'utujiles habitantes de San Pedro de la Laguna no podría comprenderse sino

6 DE CERTEAU, MICHEL: *The Practice of Everyday Life*, California University Press, Londres, 1988.

7 DE LA CADENA, MARISOL: «Política indígena: un análisis más allá de "la política"», *Red de Antropologías del Mundo* 4, 2009, pp. 139-142.

8 Ver La Vial del Lago, una apuesta por la vida, *Revista Barrancópolis*. 2019, pp. 57-65. En línea en: https://barrancopolis.com/la-vial-del-lago-una-apuesta-por-la-vida/?fbclid=IwARoFsis45xQRxp13RfpSZ2HGWcZukgrnaB9-W9ziTew44_rEHX4tWWxITW8 [Última consulta realizada el 31 de octubre de 2020].



Pared en las calles de san pedro Lago Atitlán, pintura mural «civilización vrs naturaleza» autor Benvenuto Chavajay. Cortesía del artista.

es en comunión con la sanación. Por ejemplo, palabra *Q'OMANEL* se usa de la misma forma para un médico, enfermera, músico y curandero. Así, si por una parte el Lago de Atitlán ha de sanarse, también la Vial contribuirá al proceso de deshumanización de los humanos para reencontrarse con su entorno. En mi lengua materna Tz'utujil no existe la palabra «arte», mi papá en muchas ocasiones me decía, esa palabra no está en nuestra memoria y menos con nosotros, claro, aquí y ahora. El arte es otra manera de colonizar el pensamiento, el arte es

mestizo y letrado. Ellos tienen la palabra, nosotros los símbolos, ¡hay de aquel que hiera o lastima los símbolos! Los símbolos se subrayan y se reenmarcan a través del retorno de las almas a la ética ancestral. Los intelectuales y los pseudoizquierdistas secularizaron nuestros símbolos, borraron nuestras señales, desembocaron nuestra sabiduría en el deletrear de la palabra, por miedo a que las piedras hablen. La Vial es una forma de ritualidad para transformar mentalidades, producir conocimientos, sanar la naturaleza.

¿Todo seguirá siendo como hasta ahora? El papel de la mediación en los museos en el contexto de la pandemia

Gleyce Kelly Heitor

Cuál es el contexto?

En diciembre de 2019, vimos las repercusiones de la aparición y propagación de un nuevo virus en la ciudad de Wuhan, China. En pocos meses, lo que parecía ser un virus local, se propagó, tomando proporciones globales y afectando rápidamente diferentes áreas del funcionamiento y de la convivencia social, como las escuelas y universidades, así como áreas relacionadas con el ocio y la experiencia cultural, como el turismo, el mercado de entretenimiento y los museos. Estos últimos, ante el contexto de aislamiento, necesario para mitigar el contagio del virus, se vieron frente a una desafiante crisis de propósitos: después de todo, ¿para qué sirve un museo (cerrado)?

De manera más amplia, podemos decir que el primer momento de esta experiencia de aislamiento estuvo marcado por la intensidad de «aprender a vivir» en la medida en que éramos llamados a leer una «nueva realidad». Y, hablando de la realidad, las reflexiones aquí presentadas fueron hechas desde Brasil: un país que cuenta con más de tres mil quinientos museos¹, con diferentes tipologías, colecciones y formas de actuar, y en el que a la crisis sanitaria se le suma también una crisis política, social y económica. Estas crisis se reflejan en el campo cultural, que ya estaba fragmentado, debilitado y desmantelado, generando una geopolítica de la cultura en la que los recursos, si los hay, se distribuyen de manera desigual, lo que genera asimetrías y hegemonías culturales, como un despliegue en la forma de acción de las instituciones museísticas en las diferentes regiones del país.

Otro elemento para destacar es que estas reflexiones se enuncian desde mi tránsito entre la educación y la investigación practicada con/en los museos de arte, que dentro del universo más amplio (de

1 Según datos de la plataforma museusbr, del Instituto Brasileiro de Museus. En Línea en: <http://museus.cultura.gov.br/#tab=space-terms>. [Última consulta realizada el 31 de octubre de 2020].

la cultura y los museos) son instituciones que tienen agendas, ritos y engranajes propios.

Dado que la pandemia y sus efectos aún continúan, es prematuro decir cuáles serán sus repercusiones globales a largo plazo. Por lo tanto, es importante señalar que aunque se desencadene por una pregunta, más que señalar soluciones o hacer predicciones sobre el futuro de los museos y la mediación cultural en el contexto de la pandemia, este entreacto se concentra en los problemas y los síntomas que surgen desde el momento en que comenzamos a experimentar las medidas de aislamiento social, cierre temporal (y en ocasiones definitivo) de instituciones. También analiza el rediseño

Respondiendo a los discursos dominantes sobre el futuro de los museos, que centran su acción en las disputas entre actividad física y online, la autora reivindica un papel integral del museo en la cultura actual, haciéndolo responsable de contribuir a formar diversas formas de estar en el mundo.

de la forma en que los museos dialogan e invitan a la gente a otra experiencia en la que la idea de presencias se deshace y se reconstruye ante los imperativos de la pandemia.

Momento que nos inspira a repensar los propósitos del museo, y la mediación cultural. Lo que nos lleva a creer que los contextos de crisis,

parafraseando Appadurai y Breckenridge, «son buenos para pensar»² y pueden ser puntos de partida fundamentales para que soñemos nuevos roles para las instituciones, los procesos museológicos y su interfaz con la sociedad. En este sentido, ¿qué puede ser la mediación cultural en el contexto que aquí se denominará pandémico? ¿Qué museo podemos imaginar y desear para una sociedad fragmentada por la experiencia de una pandemia? Son preguntas que recorren las reflexiones compartidas aquí.

COVID-19, crisis de la cultura, crisis de los museos

La historiadora y profesora Virginia Fontes, al analizar los diferentes discursos en torno a los impactos de la pandemia en la economía, afirma que el capitalismo es una forma de producir crisis, corroborando los análisis en los que se dice que, en la medida en que el neoliberalismo se impuso como la versión dominante de este sistema, tenemos una situación de crisis permanente, que está siendo utilizada como base para la intensificación de la pérdida de derechos

² APPADURAI, ARJUN Y BRECKENRIDGE, CAROL: «Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia», *MUSAS: Revista Brasileira de Museus e Museologia*, n.3, Rio de Janeiro, Iphan, Demu, 2007, pp. 10-26.

políticos y sociales, así como la precariedad y degradación de la diversidad de formas de vida³.

Por lo tanto, por mucho que nos sorprenda la pandemia y sus consecuencias en el orden social y económico actual, vale la pena reflexionar que ella no llegó sin avisar, y basta con que pasemos en retrospectiva las alertas emitidas por los pueblos tradicionales, científicos, ambientalistas y otros lectores de la realidad, que venían hace décadas señalando la forma insostenible en que nos relacionamos con el mundo, así como la forma en que establecemos relaciones entre humanos y no humanos.

Pensando en cómo la pandemia afectó los espacios y experiencias culturales, se puede evaluar que la agilidad con la que se debilitó el campo es un síntoma de lo inmersos que estamos, también, en prácticas extractivistas de la cultura. Y que, contrariamente a la posibilidad de practicar la cultura como un derecho, y de afirmar el ámbito cultural como un campo profesional, hemos visto nuestra precariedad histórica convertirse en una condición de posibilidad para que, en la división entre los servicios esenciales y los servicios secundarios, se materialicen los recortes de costos y de personal, cancelaciones de contratos y programas y también el cierre, definitivo, de instituciones.

Por otro lado, a lo largo de los días, los productos culturales como películas, series, debates sobre artes, cursos, presentaciones musicales y acciones de mediación a distancia, propuestas por diferentes instituciones, han sido importantes dispositivos de sociabilidad, de alivio e interpretación de la situación de aislamiento intercalados con momentos de apertura y flexibilidad, por los que hemos pasado, colectivamente y a escala mundial, lo que genera una simultánea desvalorización y valoración de la cultura.

En el caso de los museos, fueron muchas las reacciones, producto del anuncio de las primeras medidas de aislamiento social. Esas reacciones se produjeron en serie, al mismo tiempo en que nosotros íbamos aprendiendo a lavarnos las manos, instalar programas de reuniones online, distinguir los síntomas, leer los gráficos de la curva de contagio, crear una agenda de *lives*, constatar la distribución desigual de las desigualdades y llorar los primeros muertos.

Una de las primeras reacciones fueron los despidos de algunos profesionales, cuyas actividades fueron vistas como injustificadas ante el cierre de las instituciones al público. Esto podría ser solo un síntoma de que los museos, cuando están cerrados, declaran su inutilidad. Sin embargo, los recortes de personal, en la mayoría

3 FONTES, VIRGINIA: *Crise do coronavirus ou crise do capitalismo?* 3 jul 2020. En línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=YvwS9oAyhUU> [Última consulta el 31 de octubre de 2020].

de estos museos, no fueron para todas y todos. Estos afectaron, en un primer momento, a profesionales vinculados a sectores muy específicos: limpieza, educación, recepción al público y seguridad, es decir, los que ya reciben, históricamente, los menores presupuestos, salarios y que concentran personas de género, raza y clase socialmente subalternizadas. Tal recorte, justificado desde el punto de vista económico, podría leerse de diferentes formas, pero nos permite pensar en la división social del trabajo en las instituciones museísticas.

También nos anima a que actualicemos nuestras reflexiones sobre la participación de los museos en la definición de vidas útiles, ya que en su génesis, estas instituciones desempeñaron un papel central no solo en la constitución de diferentes campos disciplinarios, como en la afirmación de la racionalidad científica, en la construcción de identidades nacionales y en la legitimidad de la empresa colonial. Así, fueron generadores de teorías raciales y de la nación, en este sentido, los museos no están exentos de su rol en la producción de sujetos precarios⁴. Ni de ser responsables de llevar a cabo una autocrítica de cuánto las teorías formuladas en estos contextos espaciotemporales apoyan, en la actualidad, decisiones sobre quién va a morir y quién va a vivir. Siendo así, ante crisis como la provocada por la pandemia, cuando estas instituciones deciden, en sus políticas de recortes y despidos, por el descarte de ciertos profesionales, en detrimento de mantener el *statu quo* de otros, pierden una oportunidad no solo de reparar las exclusiones sociales que su origen provocó, como actualizar esa exclusión.

El otro tipo de reacción que cabe destacar fue la búsqueda de los museos por respuestas a ese momento de aislamiento, con la producción de contenidos de transposición de estos a diferentes plataformas digitales. Como respuesta, este giro digital de los museos es un tema que ha sido ampliamente debatido en las últimas décadas, pero poco practicado y en ocasiones rechazado por un campo que venía priorizando el énfasis en la cultura material y la experiencia cara a cara.

Sin embargo, el contexto de la pandemia anticipó la necesidad de que los museos se conectaran. Acompañamos, por ejemplo, la transposición de actividades educativas al entorno virtual, sobre todo, en las redes sociales, asignando así una nueva orientación de trabajo a los educadores y nuevos diálogos con los públicos. También se pudo ver un conjunto de contenidos supuestamente educativos,

4 BENNETT, TONY: *The birth of museums: history, theory, politics*, Routledge, Londres, 1995; SCHWARZ, LILIA MORITZ: *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930*, Companhia das Letras, São Paulo, 2013; MONTECHIARE, RENATA y HEITOR, GLEYCE KELLY: *Cadernos Flacso n.16 - Museus e Educação*, Flacso Brasil, Rio de Janeiro, 2020.

puestos a disposición por instituciones que implementaron políticas de austeridad, responsables del dismantelamiento de estos sectores. Simultáneamente, surgieron una serie de debates sobre el futuro de los museos —o los museos en la pospandemia— anclados en preguntas sobre el futuro de las instituciones, ante la suspensión de la asistencia de público. Debates que se dieron, sin embargo, con poco o ningún espacio para escuchar lo que las personas, enmarcadas en una idea abstracta de público, esperan de los museos en este contexto.

¿Todo seguirá siendo como hasta ahora?

Se estima que el 13% de los museos del mundo cerrarán⁵, debido a la pérdida de ganancias en la taquilla, los alquileres y patrocinios, causada por la crisis económica global resultante de la pandemia. Esta noticia reverberó entre los profesionales del área, reposicionando una pregunta siempre presente, sobre la utilidad e inutilidad de los museos para la vida. Esto muestra también que todas las respuestas que hemos acumulado a lo largo de años de ejercicio de pensar y de hacer museos, parecen ineficaces, dada la forma en que muchas de las instituciones vienen llevando a cabo sus actividades en el medio de la crisis.

Son sobre todo formas de vivir y las posibilidades de estar vivos —coexistir, estar juntos en comunidad— que quedaron comprometidos con la experiencia del aislamiento social. Sin embargo, deberíamos preguntarnos sobre cómo los museos han estado produciendo comunidades. Tengo la impresión de que nos falta repertorio para reimaginarnos fuera del modelo hegemónico de museo espectáculo, que orientado hacia una forma de vida capitalista naturalizó la cultura como un producto. Ese modelo de museo, que en el juego de las contrapartes sociales se ha acostumbrado a vender experiencias, perspectivas, afectos y subjetividades, no sabrá realmente qué hacer frente a la ruptura con el régimen de visibilidad que tiene su lugar de actualidad en el complejo de exposiciones⁶.

Por estar enfocados en el entretenimiento, los museos están dejando para después un ejercicio de reflexión que podría llevarse a cabo en el presente: ¿cuál es su papel en el establecimiento de nuevas colectividades? ¿En la construcción de lo común, que emerge con el aislamiento social, en el que aparentemente estaremos inmersos, en ciclos de apertura y cierre? ¿Qué recuerdos producimos y legamos de

5 ONU NEWS. Unesco: la pandemia podría provocar el cierre del 13% de los museos del mundo. 19 de mayo de 2020. Véase en línea en: <https://news.un.org/pt/story/2020/05/1713972> [Última consulta el 31 de octubre de 2020].

6 BENNETT, TONY: *Óp. cit.*

este momento? ¿Y cuáles son los cambios sociales y las agendas que surgen de la experiencia de dolor, de luto y enfermedad causados por la pandemia? Sobre todo, ¿qué pueden hacer los museos, además de vender exposiciones y sus despliegues?

Estas preguntas demandan la construcción de una nueva ética y son fundamentales para que repensemos el papel del museo y de la mediación cultural en la sociedad. Sin embargo, redefinir, a partir de ellas, nuestras prácticas requiere que entendamos los museos como una tecnología social, lo que va mucho más allá de afirmar nuestra capacidad de generar y transferir contenido a las redes. Va más allá, también, del ímpetu de involucrar al público, para cuando estemos abiertos, a crear ritos de asepsia, para propiciar una experiencia supuestamente segura, pero que inaugura un discurso aséptico, de experiencia exclusiva, aislada y casi religiosa —por ser casi litúrgica— con el arte.

Es necesario que posicionemos a los museos como parte integrante de una nueva realidad que está en disputa. Esto demanda renunciar a la ansiedad de adaptar el museo de siempre a un mundo cuyo futuro desconocemos. Significa renunciar a nuestra postura conservadora de mantener las cosas como siempre han sido. En este sentido, el papel de los museos y la mediación, en este contexto (todavía) pandémico, consiste en el gesto de no mirar solamente para el futuro, que no sabemos cuándo será, pero que es a donde hemos tirado buena parte de nuestros esfuerzos de imaginación, nuestras ansiedades y nuestros recursos —humanos, financieros, de planificación— cuando estos existen. Ni tampoco afirmar una posición nostálgica, que es un retorno a lo que éramos, a lo que hicimos, a las colecciones nunca antes exploradas, a los registros nunca antes vistos.

Parece pertinente, sin embargo, que busquemos, como trabajadoras y trabajadores cada vez más precarizados, entender las potencialidades de la mediación, de los museos y de la cultura en la afirmación de la diversidad de las formas de ser y de estar en el mundo. Y en este sentido, parece fundamental que los museos asuman, como parte de la experiencia de la pandemia, y más allá de ella, su papel en la articulación de la cultura como un derecho fundamental, que reafirmen la vida como valor innegociable, que se comprometan con una distribución equitativa de las condiciones de posibilidad de vivir, con dignidad. Para ello, es necesario que los museos aparezcan como agentes y protagonistas de un nuevo pacto social y democrático, articulado desde la memoria, lo simbólico y las distintas materialidades que lo singularizan como institución en la que es posible no solo interpretar, sino también imaginar nuevas (otras) relaciones sociales.



Deja que me presente. Me llamo Akari. El nombre de mi padre era Ahula. Era un gran cacique (el líder de la comunidad), músico y pajé (chamán), que sanaba y ayudaba a la comunidad entera.

En tiempos de mi padre, la gente solía valorar las tradiciones, practicaban y valoraban su cultura. Solían tocar la flauta sagrada Kawoká, la flauta Watana (uruá) y realizar todos los rituales tradicionales. Cuando actuaba, mi padre solía hacer pintura corporal, un hábito que está siendo ahora olvidado.

En nuestra cultura, no hacemos las cosas porque sí. Antes de poder cantar, debo haber recolectado la fruta jenipapo para hacer el pigmento negro con el que decoraré mi cuerpo, y uso pintura urucum roja para cubrir mi cuerpo y cabello. Debo vestirme con mi collar de caramujo (concha de caracol), y enrollar mis brazos y piernas con hilo. Cada canción es un ritual, y cada ritual tiene un Apapaatai (entidad espiritual) y un cuidador asociado. Para hacer un ritual su cuidador

debe ofrecer wakula (pirao, una mezcla de pescado, harina de mandioca y agua) y mingau (gachas de mandioca) al Apapaatai. Si el ritual es realizado sin razón alguna, los espíritus Apapaatai te repudiarán y herirán. Esa es la nuestra, creo que la vuestra es distinta, puedes cantar y pasarlo muy bien, pero no funciona así en la nuestra.

Aquí, el cuidador de un ritual tiene que ir a pescar, después llevar el pescado cocinado al centro de la aldea y ofrecérselo al cantante responsable de celebrar el ritual. La música es algo de mucho valor, por eso debes pagar por ella. Cuando alguien no paga bien al cantante, este no cantará las historias y canciones adecuadamente. En vuestra cultura, si eres cantante nadie te ofrece comida o mingau, en su lugar recibes algo de dinero para pagarte la comida.

Mi padre murió cuando yo tenía catorce años. Se llevó sus canciones con él. Cuando tenía veintisiete años recordé a mi padre, y cómo durante los rituales siempre traía



pescado a casa. Disfrutaba mucho eso, por lo que me dije: seré como mi padre y aprenderé las canciones tradicionales. Decidí rescatar las canciones que mi padre cantaba y que fueron grabadas en un CD por un antropólogo norteamericano llamado Emi Ireland.

Mi mujer solía enfadarse y decirme «¡Estás molestando a todos cuando cantas! ¡Vamos a dormir, para de cantar!». Ahora está orgullosa de mí, de escucharme cantar, de verme en los rituales, de poder ofrecer comida para ella y nuestros hijos. Y nuestros hijos crecieron a base de pescado y mingau que yo traía de los rituales tradicionales.

Estos días pocos más en la aldea pueden cantar, y no veo a nadie joven cantar ya. La gente joven hoy en día no se levanta temprano para bañarse, son demasiado vagos para levantarse de sus hamacas, no practican los bailes. Muchos de ellos no valoran la cultura tradicional y algunas cosas se están perdiendo. Si un día visitas nuestra aldea después de que me vaya me preocupa que veas que

nuestra cultura se acabó. Oigo a mucha gente decir que nuestra cultura no morirá. Es cierto, no morirá, pero tiene que haber cantantes. Sin cantante, no hay música, ni ritual, ni baile.

Entonces, pensé: haré lo que hizo mi padre. Mi padre dejó sus grabaciones para que nosotros las escucháramos. Estoy contento de haber sido capaz de grabar nuestra música y archivarla, pues, en el futuro, después de mi muerte, si un joven que valora la cultura se interesa en aprender las canciones, puede usar esas grabaciones y escucharme. Hoy tenemos *pen drives*, discos duros externos, móviles, por lo que no perderemos las grabaciones que hicimos. Por eso pienso que es bueno y fácil para los niños escucharlos cuando sea y donde sea, y así pueden aprender a cantar. Por ello es importante que grabemos nuestra música. Cantar es muy importante para nosotros, porque si perdemos nuestra cultura no habrá música, y no podemos celebrar los rituales o las actividades diarias, no podemos hacer nada.

Pablo Lafuente. Escritor, editor y comisario de arte que vive en Río de Janeiro. Fue cocurador da 31ª Bienal de São Paulo (2014), del proyecto de investigación y exposición *Zarigüeya/Alabado Contemporáneo* (Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado, Quito, 2015-20), de las exposiciones *Dja Guata Porá: Río de Janeiro Indígena* (Museo de Arte do Rio, Río de Janeiro, 2017-18) y *Sawé: Liderança Indígena e a Luta pelo Território* (Sesc Ipiranga, São Paulo, programada para 2021). Fue coordinador del Programa CCBB Educativo en el CCBB, Río de Janeiro (2018-20) y, desde septiembre de 2020 es director artístico del Museo de Arte Moderna do Río de Janeiro (MAM Rio) junto con Keyna Eleison.

Umusí Pärökumu (Firmiano Arantes Lana). Padre de Luiz, nació en 1927. Hijo de tuxáua, *baya* (es decir, maestro de ceremonia), *kumu* (individuo con el poder de controlar fenómenos naturales y dirigir ceremonias del ciclo vital, entre otras funciones). Nunca quiso aprender portugués e insistió en que sus hijos aprendiesen la lengua Desana. Murió en 1990.

Törämü Kēhíri (Luiz Gomes Lana). Nació en 1947, hijo primogénito Emilia Gomes (Tukana) y de Umusí Pärökumu, de quien escuchó y anotó la versión de las narrativas de origen Desana. Casado con Catarina Castro (Tukana), padre de cinco hijos, reside en la aldea de São João, en la vera del río Tiquié, afluente del río Uaupés. En São José está la sede de UNIRT (Unión de las Naciones Indígenas del Río Tiquié), fundada en 1990, y de la que es presidente.

Sandra Benites. Arte-educadora, curadora y artesana. Guaraní Nhandeva, nacida en la aldea Porto Lindo, en Mato Grosso do Sul, está escribiendo un doctorado en Antropología Social en el Museo Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Fue cocuradora de *Dja Guata Porá: Río de Janeiro Indígena* (Museo de Arte do Rio, Río de Janeiro, 2017-18) y *Sawé: Liderança Indígena e a Luta pelo Território* (Sesc Ipiranga, São Paulo, programada para 2021). Actualmente es curadora adjunta en el Museo de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo.

Luiza Proença. Curadora, escritora y investigadora, actualmente vinculada al Núcleo de Estudos da Subjetividade de PUC São Paulo. Ha colaborado con Elvira Espejo en varias ocasiones, incluyendo los proyectos *Museal Episodes* (2015-19) y *Bauhaus Imaginista* (2017-19), organizados por Goethe Institut, y el seminario «A mão do povo brasileiro» en el Museo de Arte de São Paulo (2015), donde fue curadora entre 2015 y 2017.

Elvira Espejo Ayca. (Bolívia, 1981). Artista, tejedora, narradora de la tradición oral y poeta. Fue directora del Museo de Etnografía y Folklore (MUSEF), en La Paz, Bolívia, de 2013 a 2020. Participó como artista de la exposición *Principio Potosí, ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* en el Museo Reina Sofía en Madrid (2010), Haus der Kulturen der Welt en Berlín (2010-11) y Museo Nacional de Arte y Museo Nacional de Etnografía y Folklore en La Paz (2011). En 2020 ganó la medalla Goethe, un honor oficial de la República Federal de Alemania por contribuciones a las relaciones interculturales.

Denilson Baniwa. (Mariuá, Río Negro, Amazonas, 1984). Su trayectoria como artista parte de los referentes culturales de su pueblo desde la infancia. Inició su trayectoria en la lucha por los derechos de los pueblos indígenas, y se movió también por el universo no indígena, familiarizándose con referencias que podrían fortalecer el escenario de esa resistencia. Denilson Baniwa es un artista antropófago, ya que se apropia de

los lenguajes occidentales para descolonizarlos en su obra. En su trayectoria contemporánea se consolida como referente, rompiendo paradigmas y abriendo caminos al protagonismo de los pueblos indígenas en el territorio nacional.

Sallisa Rosa. (Goiânia, Brasil, 1986). Trabaja con el arte como camino y experiencias intuitivas, ficción, identidad y naturaleza. Su práctica circula entre fotografía y video, pero también instalaciones y trabajos participativos. Su trabajo ha aparecido en *Against, Again: Art Under Attack in Brazil* en Anya and Andrew Shiva Gallery, New York (2000), *Historias Femenistas: Artistas* después de 2000 en el Museo de Arte de São Paulo (MASP) (2019), *VAIVEM*, en el Centro Cultural Banco do Brasil, Río de Janeiro (2019), la Bienal del Barro, Caruaru (2019), Estrategias del Femenino, en Farol Santander, Porto Alegre (2019) y *Dja Guata Porá: Río de Janeiro Indígena*, Museo de Arte do Rio (MAR), Río de Janeiro (2017).

Jaider Esbell. (Brasil, 1979). Artista, escritor y productor cultural indígena de etnia Makuxi. Su producción discute temas como el neochamanismo o la mercantilización de saberes de los pueblos originarios. En su trabajo denuncia los ataques a sus parientes indígenas a través de las tecnologías digitales para registrar sus memorias y experiencias. En 2012 publica su primer libro: *Terreiro de Makunaima – Mitos, lendas e estórias em vivências*. Como artista ha participado en exposiciones como MIRA y, en 2013, crea el proyecto de investigación *Encontro de Todos os Povos*. En 2016 recibe el premio PIPA, que reconoce el talento artístico brasileño.

Clarissa Diniz. (Brasil, 1985). Autora de *Crachá: aspectos da legitimação artística (Recife-Olinda, 1970-2000)* (2008) y *Gilberto Freyre* (coautoría con Gleyce Heitor, 2010). Docente en la Escuela de Artes Visuales del Parque Lage y editora de la revista Tatuí. Entre 2013 y 2018 fue gerente de contenido del Museo de Arte do Rio (MAR), donde desarrolló curadurías como *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* (cocuraduría con Rafael Cardoso, 2014), *Dja Guata Porá: Río de Janeiro indígena* (cocuraduría con José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente y Sandra Benites, 2017) y *O Rio do Samba: resistência e reinvenção* (cocuraduría con Evandro Salles, Marcelo Campos y Nei Lopes, 2018).

Fernando Palma. (Ciudad de México, 1957). Artista que trabaja esencialmente con esculturas mecanizadas y robóticas para reinterpretar la cosmovisión de los pueblos originarios de México. Su obra explora asuntos que conciernen a comunidades indígenas de su país, reivindicando sus derechos como humanos y como pueblo en conjunción con la tierra. Dirige Calpulli Tecalco, una organización independiente dedicada a la preservación de la lengua y cultura Nahue. Ha presentado su trabajo en instituciones como el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, el FRAC de Pays de la Loire, Nottingham Contemporary, The Biennial of the Americas (Denver) o el MoMA de Nueva York.

María Berríos. (Santiago de Chile, 1978). Socióloga, escritora y comisaria independiente. Su trabajo explora de manera interdisciplinaria arte, cultura y política, centrándose especialmente en Latinoamérica, con un particular interés en las alianzas del «Tercer Mundo» y los formatos expositivos salidos de esas experiencias. Su tesis, desarrollada en Goldsmiths, trata rumores indocumentados y la desaparición como forma, basada en casos de estudio del Chile de los sesenta, setenta y ochenta. En su país de origen también ha formado un colectivo editorial, llamado vaticanochico, y como comisaria ha trabajado en museos como el Reina Sofía en Madrid

(2010), el MAVI de Santiago (2017) y en la Bial de São Paulo (2014). Fue cocuradora de la 11ª Bial de Berlín en 2020.

Francisco Huichaqueo. (Wallmapu-Chile 1977). Cineasta, artista visual Mapuche, profesor de artes visuales Universidad de Concepción. Autor de una serie de obras filmicas y exhibiciones con arte patrimonial indígena capturado por los museos coloniales de Chile, *Wenu Pelon* (2015-20), en el Museo Arqueológico de Santiago y *El metal sigue hablando* (2016), en el Museo Precolombino de Santiago. Su obra filmica incluye *Ilwen: La tierra tiene olor a padre* (2013) y *Kuifi ül-* (2020), está última presentada en la 11ª Bial de Berlín. Huichaqueo trabaja bajo los códigos de la cosmovisión propia de su pueblo Mapuche.

María Iñigo Clavo (Pamplona, 1976). Investigadora, curadora y profesora de la Universitat Oberta de Catalunya. Ha sido profesora visitante en el Afterall Research Center (2015/2018) e investigadora en la Universidad de São Paulo (FAPESP 2013-2016) y del proyecto AHRC *Meeting Margins* (Universidad de Essex 2009-2011). Ha escrito extensamente para publicaciones como *e-flux*, *Third Text*, *Afterall*, *Stedelijk Museum Journal*, Museo de Arte de São Paulo, Valiz, L'international y el Museo Reina Sofía, entre otros. Iñigo ha sido el editora del número 7 de *Re-visiones* titulado: «¿Es posible descolonizar? El Sur como interlocución», y el volumen 19 de *Art in Translation*, Universidad de Edimburgo (Taylor & Francis/Routledge).

Benvenuto Ixtetelá. (San Pedro de la Laguna, 1978). Artista y trabajador social que trata de activar la memoria e historia a través del arte. Con un alto contenido político, su trabajo recupera elementos de su infancia para proponer sobre lo que denomina el método Transbisagra. Entre sus exposiciones más destacadas se encuentran las individuales en San Pedro Lago Atitlan (Guatemala), en Casa Pensativa (Antigua Guatemala), en la galería Pilar de São Paulo, o en el MADC de San José, Costa Rica.

Gleyce Kelly Heitor. (Pernambuco, Brasil, 1982). Educadora e investigadora. Es doctoranda en Historia Social de la Cultura (PUC-RJ), con experiencia en educación, mediación cultural y realización de programas públicos en museos. Investiga la relación entre el museo, el arte contemporáneo y la educación, así como las relaciones entre los museos y los movimientos sociales. Se interesa por las pedagogías feministas y populares y por prácticas de mediación extrainstitucionales. Actualmente es gerente de educación y participación en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, y consultora pedagógica de Elã, Escola Livre de Artes, un proyecto del Observatório de Favelas/Galpão Bela Maré.

Akari Waura. Músico, historiador y representante de la comunidad Wauja. Actualmente, colabora en el proyecto Wauja Onapa (Canciones Wauja) como profesor: un proyecto presentado por la Asociación Indígena Tulukai con el apoyo del Instituto Socioambiental (ISA). Akari fue el anfitrión de la residencia del músico británico Nathaniel Mann en 2018, con quien ha preparado este Cúmulo para *Concreta 16*. Las fotografías aquí recogidas son de Jean Nunes y la traducción de Piratá Waura y Mafalda Ramos. Akari y Nathan grabaron el álbum *Akari Wauja: canciones Wauja del Alto Xingu* (Antigen Records). Miembro activo de la comunidad, Akari colabora en proyectos de conservación cultural indígena. Desde 2018, coopera con la Factum Foundation en la documentación y conservación de la cueva Kamukuwaká. Akari ha tocado en el Late Junction de la BBC Radio 3, y ha sido incluido en el documental de la BBC Radio 4 *The Orchestra and the Rainforest*.

Sobre creación y teoría de la imagen

CONCRETA

Envío de originales

Normas para los autores:

Concreta está abierta al envío de originales. Se aceptarán textos escritos en cualquiera de las lenguas oficiales así como portugués, inglés, francés e italiano. En caso de ser escogidos por el equipo editorial, serán traducidos al español para la edición en papel de la revista. El hecho de ser publicado conlleva los derechos de difusión de la licencia Creative Commons indicada más abajo. Los trabajos que se envíen deberán ser inéditos.

Características de los trabajos:

Concreta requiere que los trabajos atiendan a las condiciones y conceptos concretos que se escojan por el equipo editorial para cada número. *Concreta 17* responde a las paradojas de la representación en su sentido político, semiótico y estético. Ambigüedades que, en su inevitable dependencia con el contexto, constantemente se redescubren. De esta manera, el número apunta a otras políticas de la atención, remediación y edición que contribuyen a repensar las posibilidades de instituir con cuidado, a saber, aquellas que modifican el marco desde el que se enuncia y no el lugar de enunciación.

El autor deberá mandar a info@editorialconcreta.org indicando en el asunto «Envío de original»: el título del trabajo, un resumen (150 palabras), los datos de contacto (teléfono y correo electrónico) así como un breve biografía (300 palabras). Por último, se procederá a enviar el texto definitivo de una extensión aproximada de 3000 palabras con sus correspondientes ilustraciones (incluidos sus derechos de publicación), entendiendo que las mismas serán impresas en escala de grises. La fecha límite será el 15 de febrero de 2021.

Proceso de evaluación y privacidad:

Concreta se compromete a seguir un proceso de evaluación riguroso y transparente. Asimismo, los datos facilitados por los autores serán usados única y exclusivamente para los fines aquí acordados.

© de las imágenes sus autores.

© de la edición Editorial Concreta.

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. En caso de error u omisión por favor contacten con Editorial Concreta a través de info@editorialconcreta.org.

Esta publicación y sus contenidos se publican bajo la protección, los términos y las condiciones de la licencia Creative Commons «Reconocimiento-SinObraDerivada (by-nd)». Por lo tanto se permite la copia en cualquier formato, mecánico y digital, siempre y cuando no esté destinada a usos comerciales, no se modifique el contenido de los textos, se respete su autoría y se mantenga esta nota. Cualquier uso que no sea descrito en la licencia antes mencionada requiere aprobación expresa de los autores.





1/1 ESTUDIO PACO MORA

Laboratorio fotográfico profesional.

Producción para fotógrafos, artistas, galerías de arte y museos.

Reproducciones y montaje de obras para exposiciones.

Digitalización Hasselblad de película, de pequeño a gran formato.

Certificación Hahnemühle y Digigraphie®.

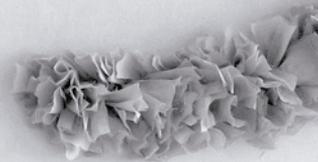
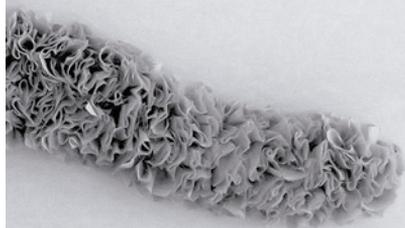
Burriana 15, bajo izq. 46005, Valencia. Spain. (+34) 963 504 841

estudio@estudiopacomora.com

www.estudiopacomora.com

ERNESTO NETO o secreto e o encontro

Noviembre 2020 - Enero 2021



Paul Strand

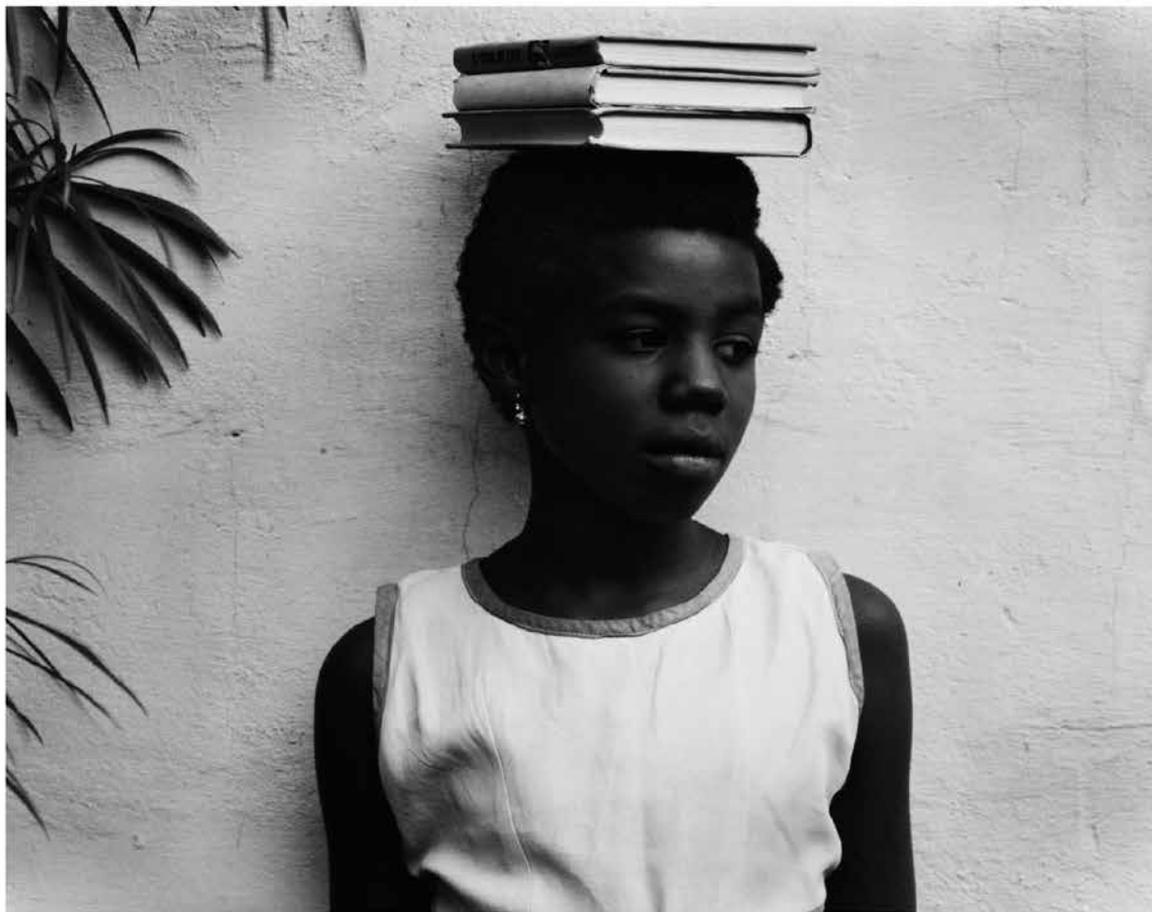
del 9.10.2020
al 24.01.2021

KBr

Fundación **MAPFRE**

Barcelona Photo Center

Paul Strand, *Anna Attinga Frafra, Accra, Ghana, 1964.*
Colecciones Fundación MAPFRE © Aperture Foundation Inc., Paul Strand Archive



Centre Cultural
La Nau de la
Universitat de València

Carrer Universitat, 2
46003 València
T. (34) 963 864 377
cultura@uv.es

Horari
Dilluns a dissabte
de 08.00 h. a 21.30 h.
Diumenge i festius
de 09.00 h. a 14.00 h.

www.uv.es/cultura
Facebook: lanauuv
Twitter: @LaNauuv

Centre Cultural La Nau

EXPOSICIONS
CONFERÈNCIES

DEBATS

TEATRE

CINEMA

MÚSICA

BIBLIOTECA

CAFETERIA

TENDA



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA
500+20 ANYS

2020 - 2021

ERAKUSKETAK / EXPOSICIONES / EXHIBITIONS

Mabi Revuelta

ACROMÁTICA. UNA PARTIDA INMORTAL

Komisarioa / Comisaria / Curator:

Susana Blas

Koprodukzioa / Coproducción / Coproduction:

Tabacalera. Promoción del Arte (Madrid)

Laguntza / Colaboración / Collaboration: BBK

2020 **14** URRIA
OCTUBRE
OCTOBER > 2021 **11** APIRILA
ABRIL
APRIL

HURRENGO ERAKUSKETA / PRÓXIMA EXPOSICIÓN / NEXT EXHIBITION

Ana Laura Aláez

TODOS LOS CONCIERTOS, TODAS LAS NOCHES, TODO VACÍO

Komisarioa / Comisaria / Curator:

Bea Espejo

Koprodukzioa / Coproducción / Coproduction:

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid)

azkunazentroa.eus

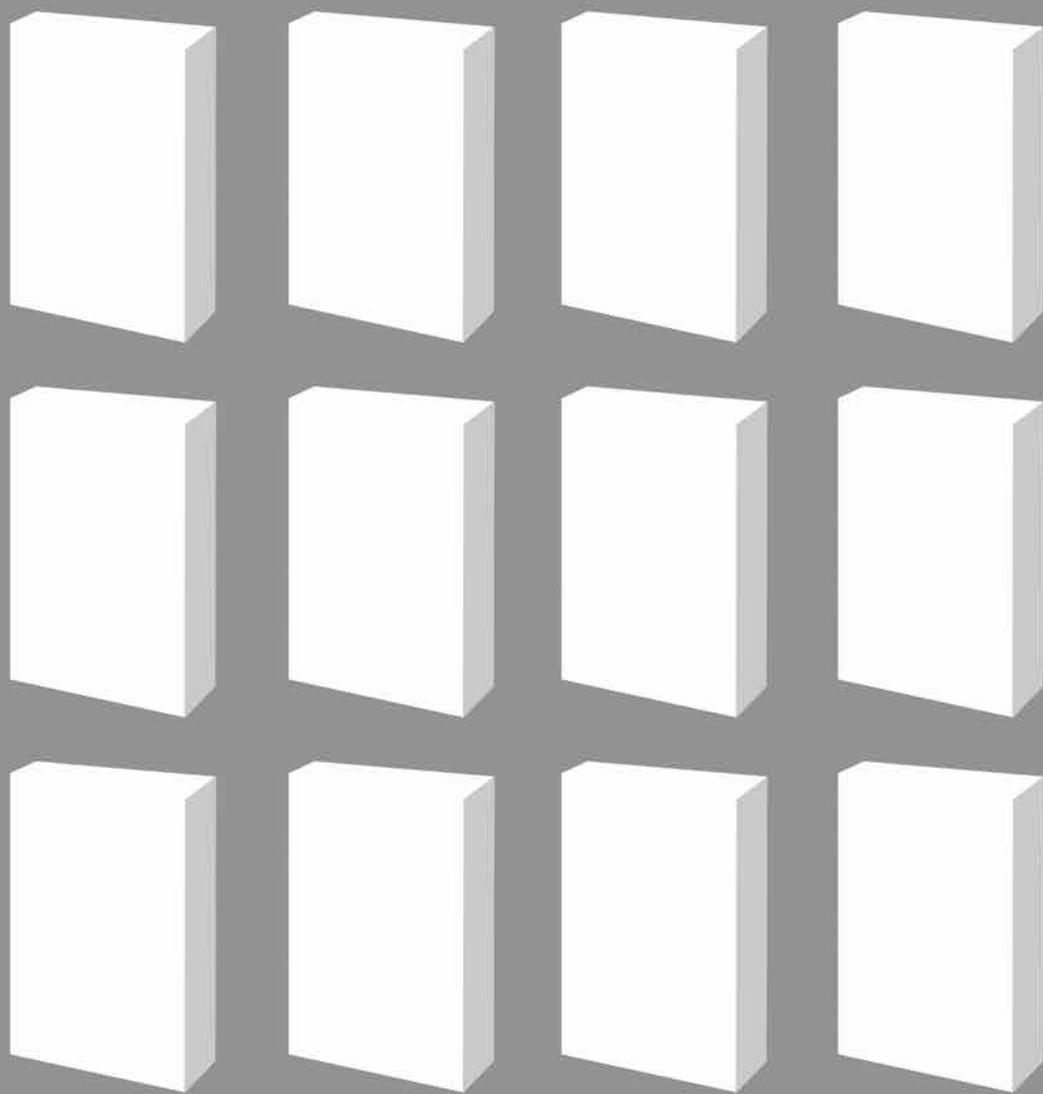
Bilbao

gizartea eta kultura garaikidea
sociedad y cultura contemporánea
society and contemporary culture

**AZKUNA
ZENTROA
ALHÓNDIGA
BILBAO**

ArtsLibris

NUEVA PLATAFORMA Y LIBRERÍA ONLINE
artslibris.cat



CON EL APOYO DE:



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Sabadell
Fundació



AR
CO
Madrid



Zeru bat, hamaika bide. Prácticas artísticas en el País vasco entre 1977 y 2002.

EXPOSICIONES

Zeru bat, hamaika bide.

Prácticas artísticas en el País Vasco entre 1977 y 2002

Moyra Davey. Lanak | Obras | Works

June Crespo. Helmets

El Festival ha tenido 24 ediciones. No nos gusta

JAI. Una voluntad de ceder

Komisario Berriak 2020. Ez dakit zer pasatzen den azken aldi honetan

**ARTIUM
MUSEOA**

Arte Garaikidearen Euskal Zentro-Museoa
Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo

CULTURA POLITÈCNICA #CULTURAUPV



cultura.upv.es



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Niño de Elche

*Auto Sacramental Invisible.
Una representación sonora a
partir de Val del Omar*

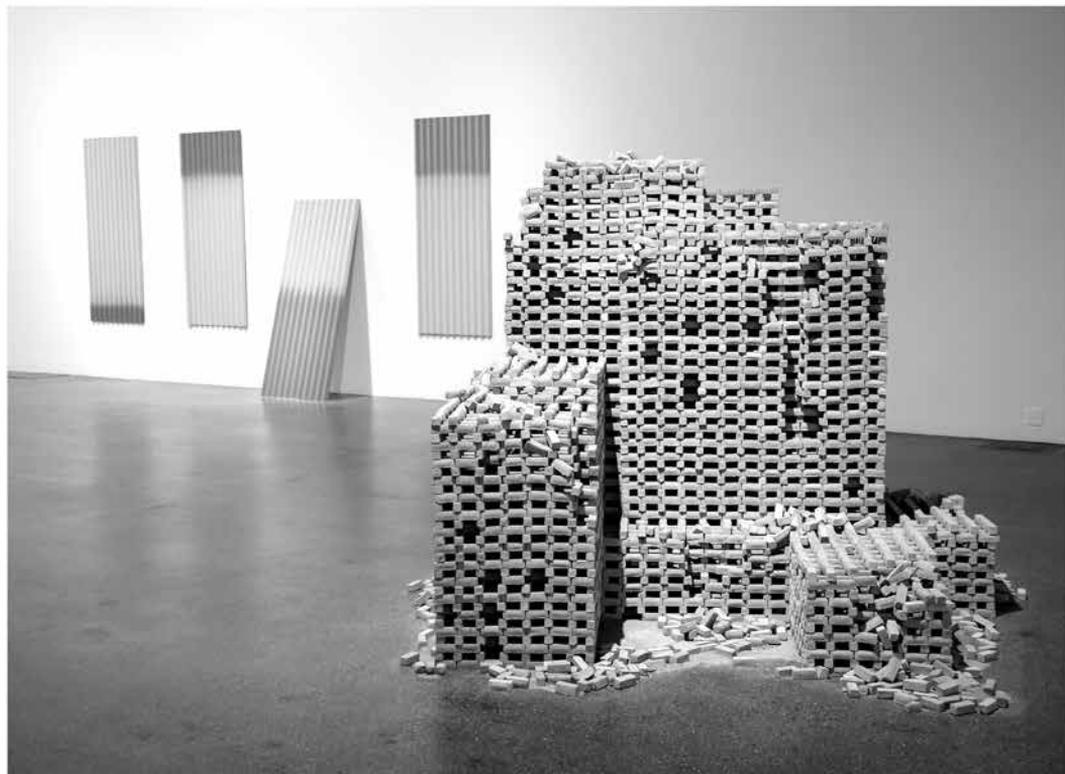
**Museo
Reina Sofía**

Hasta el 26 de abril, 2021

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA



MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE



Catastrografia. Abraham Rivero (2020)

Como ningún lugar en la Tierra

23/10/20 — 24/01/21

EXPOSICIONES

Como ningún lugar en la Tierra hasta 24/01/21

Ese otro Mundo. El siglo XX en las Colecciones de TEA hasta 28/02/2021

PROGRAMAS PÚBLICOS

De-Trans
Ondacorta
La Cresta

Más información en: @teatenerife / www.teatenerife.es



TEA

ESP/ACIO

Bill Viola

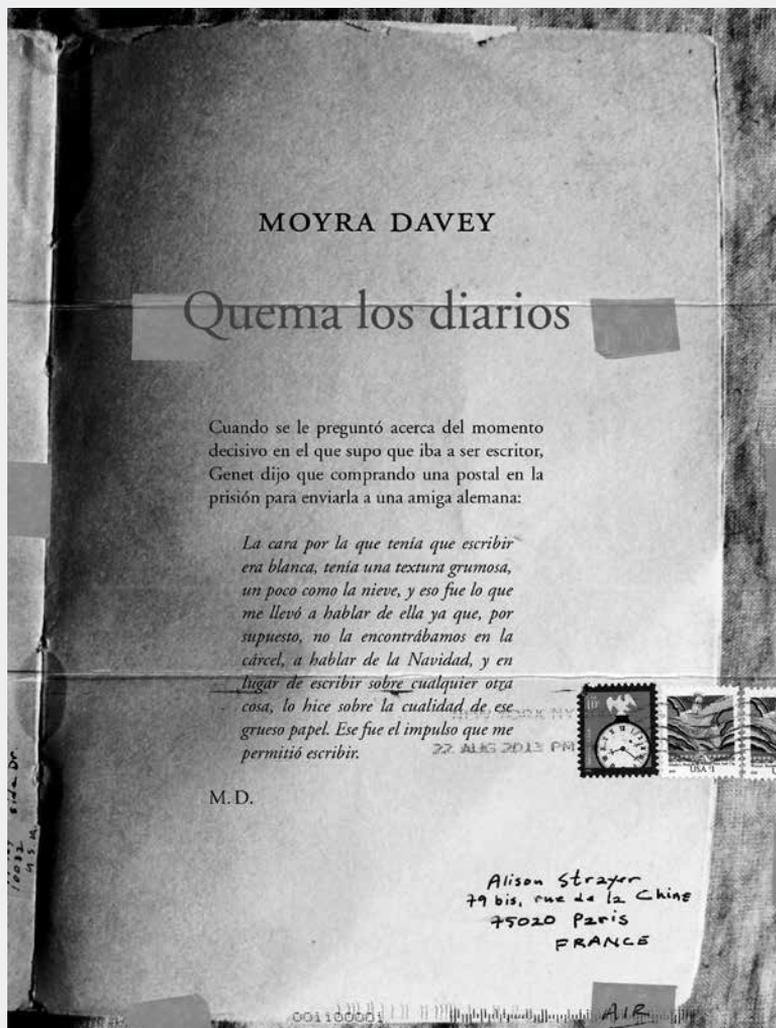
Espejos
de lo invisible

Del 26 de Junio
al 10 de Enero de 2021

Espacio Fundación Telefónica
C/ Fuencarral 3, Madrid
Exposición gratuita con reserva
previa en la web
espacio.fundaciontelefonica.com
#EspacioBillViola

Fundació
Catalunya
La Pedrera

Telefónica
FUNDACIÓN



MOYRA DAVEY

Quema los diarios

NOVIEMBRE 2020

El trabajo de la artista canadiense Moyra Davey (Toronto, 1958) ha sido tradicionalmente relacionado con la fotografía, el cine y el vídeo. Sin embargo, su libro *Quema los diarios* muestra cómo la literatura y escritura cobran un papel muy significativo en su producción artística, cada vez más relacionada con la edición de libros de artista. Esta edición en castellano parte de las generosas reflexiones que Davey se hace acerca del complejo proceso de creación autobiográfico que bebe de un sinfín de fuentes bibliográficas.

Asimismo, nos comparte su habitual tratamiento fotográfico de objetos cotidianos, anticipados en las páginas de *Concreta*, con extractos de escritos realizados a partir del trabajo del dramaturgo francés Jean Genet, con el fin de acercarse a la memoria escritural desde diversas perspectivas. En este diálogo coral, además se incluye una conversación con su amiga, la escritora Alison Strayer, que ilumina la extensa relación entre imagen y lenguaje desde la intimidad que ofrece la amistad y creación compartidas.

**LUIS
GORDILL**

3 FEB
— 12 SEP
2021

**ANA
TERESA
RTEGA**

14 ABR —
10 OCT
2021

●●● Museo Universidad de Navarra



Zeru bat, hamaika bide. Prácticas artísticas en el País vasco entre 1977 y 2002.

EXPOSICIONES

Zeru bat, hamaika bide.

Prácticas artísticas en el País Vasco entre 1977 y 2002

Moyra Davey. Lanak | Obras | Works

June Crespo. Helmets

El Festival ha tenido 24 ediciones. No nos gusta

JAI. Una voluntad de ceder

Komisario Berriak 2020. Ez dakit zer pasatzen den azken aldi honetan

**ARTIUM
MUSEOA**

Arte Garaikidearen Euskal Zentro-Museoa
Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo

+info: www.artium.eus

MÁSTER EN FOTOGRAFÍA ARTE Y TÉCNICA
DIPLOMAS DE ESPECIALIZACIÓN EN:
FOTOGRAFÍA Y ARTE CONTEMPORÁNEO
Y FOTOGRAFÍA PROFESIONAL

**UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

MÁSTER EN FOTOGRAFÍA ARTE Y TÉCNICA

9ª EDICIÓN

SEPTIEMBRE 2020
JULIO 2021

PROFESORES

Alexander Düttmann
Antoni Muntadas
Bleda y Rosa
Francesco Zanon
Jean-François Chevrier

José Díaz Cuyás
Juan Vicente Aliaga
Marta Gili
Marta Dahó
Nissan N. Pérez

Nuria Enguita Mayo
Oriol Fontdevila
Pedro G. Romero
Víctor del Río
Xavier Ribas

MATRÍCULA ABIERTA

MÁS INFORMACIÓN

alheres@upvnet.upv.es
jbenllo@har.upv.es

www.masterfotografia.es



màster en
fotografia
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA



CENTRO FORMACIÓN PERMANENTE



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

AR CO



IFEMA
Feria de
Madrid

Lisboa
13 — 16
Maio

Madrid
7 — 11
Jul

Feria
Internacional
de Arte
Contemporáneo

International
Contemporary
Art Fair

arco.ifema.es

21

B

BO

[®]Sabadell
Fundación

Cultura y talento

www.fundacionbancosabadell.com