

El gesto indígena instaurado en el arte contemporáneo

Autora: Beatriz Lemos

El encargo y la creación de este material docente han sido coordinados por la profesora: Maria Íñigo
PID_00282984

Introducción

1. Cuando las acciones se transmutan en gestos

2. El humo se lleva la historia: la mayor tragedia museística de Brasil y la memoria indígena

3. Jaraguá es guaraní: la reapropiación y el levantamiento

Bibliografía

Introducción

El texto parte de dos acontecimientos ocurridos en la historia reciente en el territorio inventado y conocido como Brasil, aportados por grupos indígenas o cuyas consecuencias afectaron a las sociedades indígenas. Se trata del incendio del Museo Nacional en 2018, en Río de Janeiro, y de la acción de toma de la torre de comunicaciones de Jaraguá en tierra guaraní en 2017, São Paulo. Dichos eventos marcaron movimientos políticos y de reapropiación ancestral de una parte de la población indígena, componiendo repertorios conceptuales para artistas indígenas contemporáneos, que aquí pondré en diálogo con dos acciones políticas que se configuran como gestos precursores de un imaginario performativo indígena: el discurso de Ailton Krenak en el Congreso Nacional y el gesto de Tuiré Kayapó en el I Encuentro de Pueblos Indígenas del Xingu. A partir del análisis crítico de obras realizadas por estos artistas y expuestas recientemente en instituciones, se pretende formular indicios de ruptura con los patrones de sociabilidad, comunidad, tiempo y memoria occidentales.



Figura 1. Museo Nacional de Río de Janeiro, durante el incendio
Fuente: Fotografía de [Ricardo Moraes / Reuters](#).

Para pensar en la producción de arte indígena contemporáneo producido en el territorio inventado y conocido como Brasil, hacemos de este escrito una invitación al diálogo entre dos episodios políticos que conforman la historia reciente del país y las producciones artísticas más recientes. Tales episodios se configuran como hechos presentes que denuncian el fracaso en el mantenimiento de un proyecto de nación basado en los intereses de pactos coloniales claramente reelaborados, a lo largo de los siglos, por las élites brasileñas y extranjeras. Esta complicidad colonial persiste en todo el territorio llamado América Latina, cuyos procesos de independencia, no por azar, son similares. Sin embargo, está claro que las vías de escape y de desobediencia a los dispositivos de control y muerte siempre han existido entre nosotros.

El arte indígena contemporáneo es un concepto-sistema –formulado por primera vez en 2016 por el artista macuxi Jaider Esbell y al que pronto se sumaron otros artistas indígenas– que engloba las producciones recientes en el campo de las artes visuales realizadas por artistas indígenas de diversos pueblos y que comparten mecanismos contrahegemónicos como base conceptual de su trabajo. En palabras de Jaider:

«No se puede hablar de arte indígena contemporáneo sin hablar de los pueblos indígenas, sin hablar del derecho a la tierra y a la vida. Incluso es necesario explicar por qué lo llamamos arte indígena contemporáneo y no al revés. En la historia de la literatura especializada en arte contemporáneo producida en Brasil, no tenemos autores artistas indígenas. En este sentido, el nuevo componente sorprende por su protagonismo histórico. Invitamos a una deconstrucción completa para otros rellenos.»

Esbell (2021).

Al poner en primer plano la palabra *indígena*, Esbell proporciona un giro epistemológico y semántico en la jerarquía de valores tan querida por el compendio legitimador que fundamenta el pensamiento blanco-occidental. El arte indígena contemporáneo puede considerarse incluso un pleonasma, ya que la práctica artística siempre ha formado parte de la vida cotidiana y del intercambio social de las comunidades. Sin embargo, como estrategia e intención de fortalecimiento identitario, la reivindicación de ciertos conceptos y terminologías se muestra como operaciones activistas de autodenominación de grupos históricamente

privados de derechos y nombrados a la fuerza por la normatividad que acogen pronombres o adjetivos antes utilizados como despectivos.

Este texto es un ejercicio de perspectiva, una propuesta que toma como método la imposibilidad de pensar el arte indígena fuera de su contexto, lejos de los argumentos intrínsecamente fundamentales de las agendas políticas que representan a un pueblo, a una población, a una sociedad. Los indígenas no se reconocen como individuos. Se entienden a sí mismos como grupo. Para quienes viven en una aldea, que se configuran en el mundo como una comunidad, salir de la aldea solo es posible mediante la negociación y la elección colectiva, con el compromiso de devolver lo aprendido, mientras que para quienes provienen de un contexto urbano, que pasaron por procesos de socialización fuera de la aldea, es solo mediante el impulso de una reapropiación ancestral, la búsqueda de pertenencia y la aceptación de una comunidad, como se logra el valor de la autodeclaración étnico-racial.

El sujeto colectivo desde una perspectiva indígena es defendido por el escritor y ambientalista Ailton Krenak como una cosmovisión de origen, donde el grupo se reconoce como territorio, de modo que ambos, grupo y territorio, por medio de conexiones intangibles, se configuran como una misma extensión de la vida, una percepción del mundo que extrapola la manera occidental de vivir. Según Krenak:

“ «Extrapolar esos límites de comunidades es una rara experiencia que algunas personas realizan conscientemente, de manera activa. La mayoría de nosotros, escupidos de ese entorno confortable de la vida familiar de convivencia en una comunidad indígena, o en una de esas comunidades autónomas que viven en las periferias de lo social, ese entorno donde la vida prospera en ausencia de arreglos políticos y generales, nos sentimos como si se nos hubiera separado del mundo planificado, en un lugar donde suceden muchas invenciones. Son inventos que la historia social no recoge. [...]. Ese mundo acaba constituyéndose como una biosfera; lugar donde aquellas vidas llegaron hace cien años, incluso más. Son sabios, personas con trayectorias ricas, pero que no conectan con las realidades complejas del mundo global del que tomamos consciencia más tarde.»

Silva y Krenak (2018).

Es decir, la experiencia de vivir en entornos protegidos por la noción de comunidad permite un campo de creación de formas de vida, y es esta liberación del individuo el condicionante de la creación de mundos, lo que constituye la identidad indígena.

1. Cuando las acciones se transmutan en gestos

Si fuera posible contar una historia del pensamiento indígena reciente mediante las imágenes, seguramente tendríamos un amplio inventario visual, compuesto por fotografías, videoclips, artículos periodísticos o informes imaginarios generados por la acción directa, manifestaciones y protestas. Acciones que rompen, ya sea generando situaciones de lucha o de fuerza, ya sea haciendo notar a la visión no indígena otras formas de vida, porque a pesar de las bibliografías que insisten en el indio domesticado, dócil o perezoso, el cuerpo preparado para la acción está presente en la constitución del ser indígena. Y la resistencia es un secreto heredado ancestralmente porque, como ya hemos visto, el individuo solo existe por medio del colectivo.

En la gramática de los actos que emanan fuerza y resistencia, el tiempo suspendido hace que las acciones que se transmutan en representación se conviertan en símbolos, marcando épocas y convirtiéndose en gestos disruptivos en la historia. Señalamos aquí dos momentos ocurridos en la década de los ochenta, estrechamente ligados a los movimientos activistas indígenas, a las reivindicaciones de los derechos humanos y del respeto a la vida, que, como emblemáticos y cargados de significado, rompieron repertorios imaginarios y pueden ser considerados como iconos en los campos de los estudios de la acción, la *performance*, el cuerpo indígena en escena y, seguramente, como pilares epistemológicos para el pensamiento en el arte indígena contemporáneo.

El 4 de septiembre de 1987, en la Asamblea Nacional Constituyente del Congreso Nacional, Ailton Krenak, el entonces joven portavoz del movimiento indígena, pronunció uno de sus discursos más importantes en defensa de los derechos de las poblaciones indígenas (*). En esa época, el país experimentaba los primeros indicios de una organización civil y de una estructura más clara de reivindicaciones por parte de los pueblos indígenas, que exigían medidas de protección y emancipación, lo que generó movimientos contundentes contra las políticas del Gobierno y la sociedad que establecían un sentido de nación antiindígena. El pronunciamiento de Krenak fue decisivo para la aprobación de los artículos 231 y 232 de la Constitución Federal de 1988, que establecen:

“ «Art. 231. Se reconoce a los indios su organización social, sus costumbres, sus lenguas, sus creencias y sus tradiciones, así como los derechos originarios sobre las tierras que tradicionalmente ocupan, siendo la Unión la encargada de delimitarlos y de proteger y hacer respetar todos sus bienes.

[...]

Artículo 232. Los indios, sus comunidades y organizaciones son partes legítimas para emprender acciones legales en defensa de sus derechos e intereses, interviniendo el Ministerio Público en todos los actos del proceso.»

Brasil (1988).

El discurso de Ailton Krenak en el Congreso Nacional puede ser considerado como la primera acción performativa entendida como una obra de arte indígena contemporánea, ya que, al sorprender al entorno legislativo con su rostro pintado con pintura de jenipappa –el mismo tinte orgánico utilizado por muchos pueblos en la preparación para la batalla–, Krenak inauguró un campo semántico para la visualidad y la performatividad indígena, entendida en términos de representación como acto de intención y gesto de manifestación. La imagen incrustada en el imaginario de toda una generación impulsó una reverberación de fuerzas más allá de la acción prevista.





Figura 2. Fragmentos del documental *Índio Cidadão?* (2014), de Rodriguarani Kaiowá y equipo
Fuente: [Youtube](#).

Dos años después, en 1989, durante el I Encuentro de Pueblos Indígenas del Xingu, celebrado en la ciudad de Altamira, en Pará, Tuiré Kayapó protagonizó una de las escenas de mayor repercusión internacional en el contexto de las causas indígenas locales (Caboco, 2020). Con motivo del debate sobre la construcción de la central hidroeléctrica de Belo Monte, el líder guerrero levantó

su machete hacia la cara del entonces presidente de Eletronorte, como protesta y amenaza por la construcción de la presa, advirtiendo en voz alta y en su lengua *mêbengokrê* que tal proyecto ahogaría a los hijos de la tierra y causaría grandes impactos ambientales, con el desbordamiento del río Xingu y la inundación del territorio indígena del Xingu.

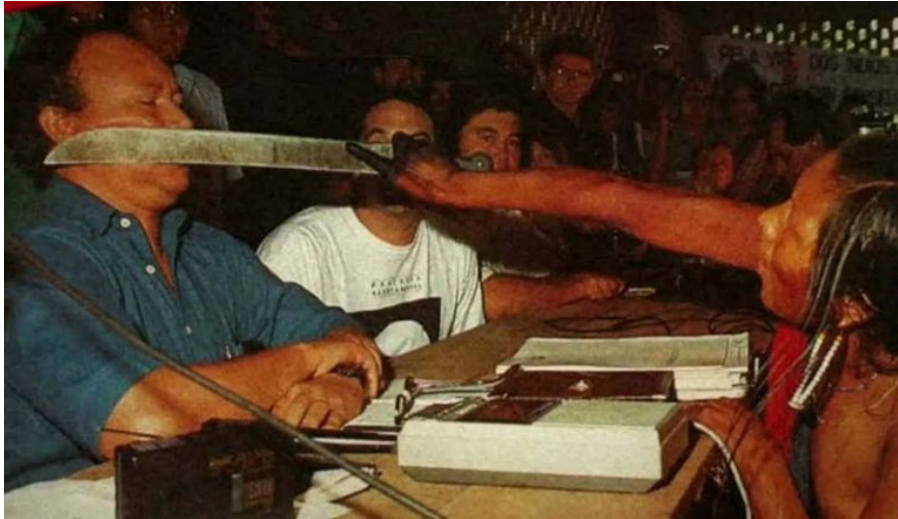


Figura 3. Tuiré Kayapó en el I Encuentro de Pueblos Indígenas del Xingu
Fuente: fotografía de [Paulo Jares](#).



Figura 4. Tuiré Kayapó en el I Encuentro de Pueblos Indígenas del Xingu
Fuente: fotografía de [Paulo Jares](#).

El instante captado por los fotógrafos del evento tuvo un eco abrumador en los medios de comunicación y se convirtió en un símbolo de la lucha contra la construcción de presas hidroeléctricas en tierras indígenas y en un icono del gran movimiento activista contra Belo Monte, poniendo en alerta a la opinión pública en relación con el proyecto, cuyas obras fueron pospuestas y solo recientemente reanudadas. El gesto de Tuiré, a diferencia de la acción de Krenak en el Congreso, fue espontáneo, generado por el impulso de la indignación, sin ninguna planificación previa. Sin embargo, las habilidades mentales y corporales de su fuerza

quedaron registradas, ya sea en el manejo de un instrumento tan simbólico en la vida cotidiana (el machete) de las comunidades indígenas, en su discurso corto y directo, en su tono de ultimátum o en la refinada precisión del movimiento.

Así, el gesto de Tuiré, como experto estratega de la guerra, afirmó en el universo visual indígena el poder de difusión de una imagen y lo que su reverberación puede lograr. La fotografía cobró vida independiente en el imaginario colectivo activista. Tuiré pasó a llamarse Tuirá, con lo que se convirtió en un mito, y puede verse circulando constantemente en las redes de interacción sociopolítica y en los medios de comunicación como signo de lucha y de gesto disruptivo más allá de las fronteras de su territorio.

El intercambio de imágenes resultante de ambas acciones se configura contemporáneamente como una táctica de negociación con el sistema para muchos artistas indígenas que, al producir sus repertorios poéticos en consonancia con las agendas del movimiento, generan un vocabulario de uso irrestricto entre la población indígena y ganan difusión más allá del campo del arte.

2. El humo se lleva la historia: la mayor tragedia museística de Brasil y la memoria indígena

El 2 de septiembre de 2018, en la ciudad de Río de Janeiro, un enorme incendio afectó al edificio del Museo Nacional, situado en el parque Quinta da Boa Vista, y destruyó casi toda su colección histórica y científica. Considerado como la mayor tragedia museológica del país, por tratarse de un episodio que causó pérdidas irreparables e incalculables en todo el mundo, el crimen fue considerado por la opinión pública como un accidente, aunque los responsables fueron bastante notorios. El incendio del Museo Nacional no es un caso aislado en el país. El contexto de precariedad y desguace de las instituciones públicas brasileñas alcanza índices agresivos, lo que evidencia el desinterés y el abandono de los últimos Gobiernos federales en relación con el patrimonio, la educación, la ciencia y las culturas tradicionales.



Figura 5. Vista aérea del Museo Nacional, en Río de Janeiro, destruido tras el incendio

Fuente: fotografía de [Thiago Ribeiro / AGIF / Estadão Conteúdo](#).

Esta era la mayor colección de historia natural de América Latina y la institución científica más antigua del país, ya con doscientos años desde su fundación por el rey Juan VI en 1818, durante el periodo del Imperio brasileño, con el objetivo de promover los avances socioeconómicos de la Corona mediante la difusión de la cultura, la ciencia y la educación. En otras palabras, el Museo Nacional, desde su estatuto fundacional y la formación de sus colecciones hasta su funcionamiento por medio de dispositivos expográficos y pedagógicos de sesgo etnográfico, mantuvo como premisa institucional un análisis moderno/eurocéntrico del mundo, y el reparto del conocimiento bajo la clave de la captación del otro.

La comprensión patrimonial del legado perdido nunca puede disociarse de los mecanismos de la colonialidad utilizados para la constitución, el saqueo y el robo de las poblaciones indígenas, *quilombolas* (*) y tradicionales, la extracción capitalista de los medios naturales y el silenciamiento de las narrativas que difieren del conocimiento leído como occidental. Según la base del proyecto colonial, la prueba de las existencias y de los hechos solo puede ser atestiguada por la confirmación de los restos tangibles, los inventarios documentales y los imaginarios de una cultura, según los criterios universales eurocéntricos y colonialmente dichos. Pero lo que queda fuera del registro histórico denota opciones políticas basadas en estructuras de poder, racismo, etnocidio y recortes de clase y género. Así, los archivos institucionales enciclopédicos están llenos de historias no contadas que conjuran en su núcleo la desubjetivación y deshumanización de las culturas indígenas, así como el desmantelamiento de la memoria y sus epistemologías.

Desde esta perspectiva, la memoria occidental, hecha de archivos, se contradice con la memoria indígena, que está hecha de secreto. Los objetos incendiados en el episodio del museo consistían en cerámica, cestería, instrumentos musicales, adornos corporales y plumería de más de doscientos pueblos pertenecientes al territorio conocido como Brasil, en su mayoría de la región central del Amazonas. Había objetos sagrados y extraños, algunos de los cuales ya no existían en los pueblos y que, al ser creaciones de los antepasados, eran considerados como sus propios antepasados. En pleno debate mundial sobre la restitución de las obras de las colecciones coloniales a sus países y comunidades de origen, basta un suspiro para que la materialidad de las memorias encarceladas en las instituciones en nombre del control y la conservación se convierta en cenizas.

Es a partir de la relación entre colección y memoria como evocamos para este diálogo la obra *Nada que sea dorado permanece 2: Amáka (cenizas embotelladas)*, del artista Denilson Baniwa, que alberga las huellas del incendio del Museo Nacional expuestas en forma de cenizas, en una referencia a la destrucción de la cultura material indígena previamente aprisionada allí. El artista, visitante habitual de las salas de exposición de la institución, tenía el museo como lugar de estudio, y la colección indígena como una forma de reconexión ancestral. Esta proximidad le permitió acceder a las zonas restringidas tras el incendio, lo que permitió rescatar los restos de las piezas pertenecientes a la colección como un gesto de reapropiación simbólica. Dos años después del incendio, para su participación en la exposición *Véxoá: Nós sabemos*, en la Pinacoteca de São Paulo, el artista creó una instalación en la que las cenizas de varios objetos sagrados de la colección indígena del Museo Nacional se presentan en depósitos de vidrio dispuestos en una vitrina. La instalación es una alusión directa a las exposiciones etnográficas y arqueológicas, replicando la expografía del propio museo quemado y de muchos otros que insisten en lecturas eurocéntricas de las colecciones.



Figura 6. *Nada que sea dorado permanece 2: Amáka (cenizas embotelladas)*, 2020, en la exposición *Véxoá: Nós sabemos*, Pinacoteca de São Paulo
Fuente: fotografía del artista.



Figura 7. Detalle de la obra *Nada que sea dorado permanece 2: Amáka (cenizas embotelladas)*, 2020, en la exposición *Véxoá: Nós sabemos*, Pinacoteca de São Paulo
Fuente: fotografía del artista.



Figura 8. *Nada que sea dorado permanece 2: Amáka (cenizas embotelladas)*, 2020, en la exposición *Véxoa: Nós sabemos*, Pinacoteca de São Paulo

Fuente: fotografía del artista.

Las cenizas recogidas por Baniwa no solo representan lo efímero de la memoria, sino que también se configuran como una reflexión filosófica sobre la pretensión de archivar culturas que no se someten al formato de inventario impuesto por las instituciones museológicas. Al rescatar la esencia de estos objetos sagrados y exponerlos de nuevo en un museo como cenizas, Denilson realiza una doble operación de restitución, afirmando que, en todo caso, lo que pertenece a los pueblos indígenas está bajo la tutela indígena, y demostrando que la materialidad del objeto no es la base del conocimiento o de la memoria indígena. Es decir, la canasta nambikwara (baquité), la máscara tikuna, el escudo uaupés, la urna marajoara, la borduna wapichana y la momia aimara, entre muchos otros elementos, fueron burocratizados mediante el saqueo de las sociedades indígenas y posteriormente destruidos en su materialidad por el perverso descuido del patrimonio. Sin embargo, son la prueba de que la resistencia de la memoria compartida entre las poblaciones nativas es más poderosa que los intentos de captura colonial.

Para la demolición de los patrones universales de conocimiento y existencia, algunos artistas han trabajado en la elaboración de un pensamiento sistémico y radical que proporciona los soportes adecuados para los procesos de codificación y corrupción de los procedimientos coloniales de coerción y borrado. Tales acciones no tienen nada que ver con la reivindicación de los regímenes fallidos de la representatividad, manifestándose como conjuro, hechizo y ritual de reconstrucción de una genealogía común entre diferentes espacios de tiempo.

En el proceso de creación de inventarios, mediante el *collage*, la fotografía y la *performance*, la artista de Maranhão Gê Viana integra el repertorio iconográfico de las artes, atribuyendo narrativas de vida a cuerpos que, en el curso de una historia del arte europea, fueron representados como subalternizados y exotizados. La obra de Viana es la conquista de la imagen, un mecanismo de recomposición física y material, simbólica y espiritual. Y es especialmente en la obra *Paridade* donde la artista desarrolla fabricaciones de una memoria del futuro.

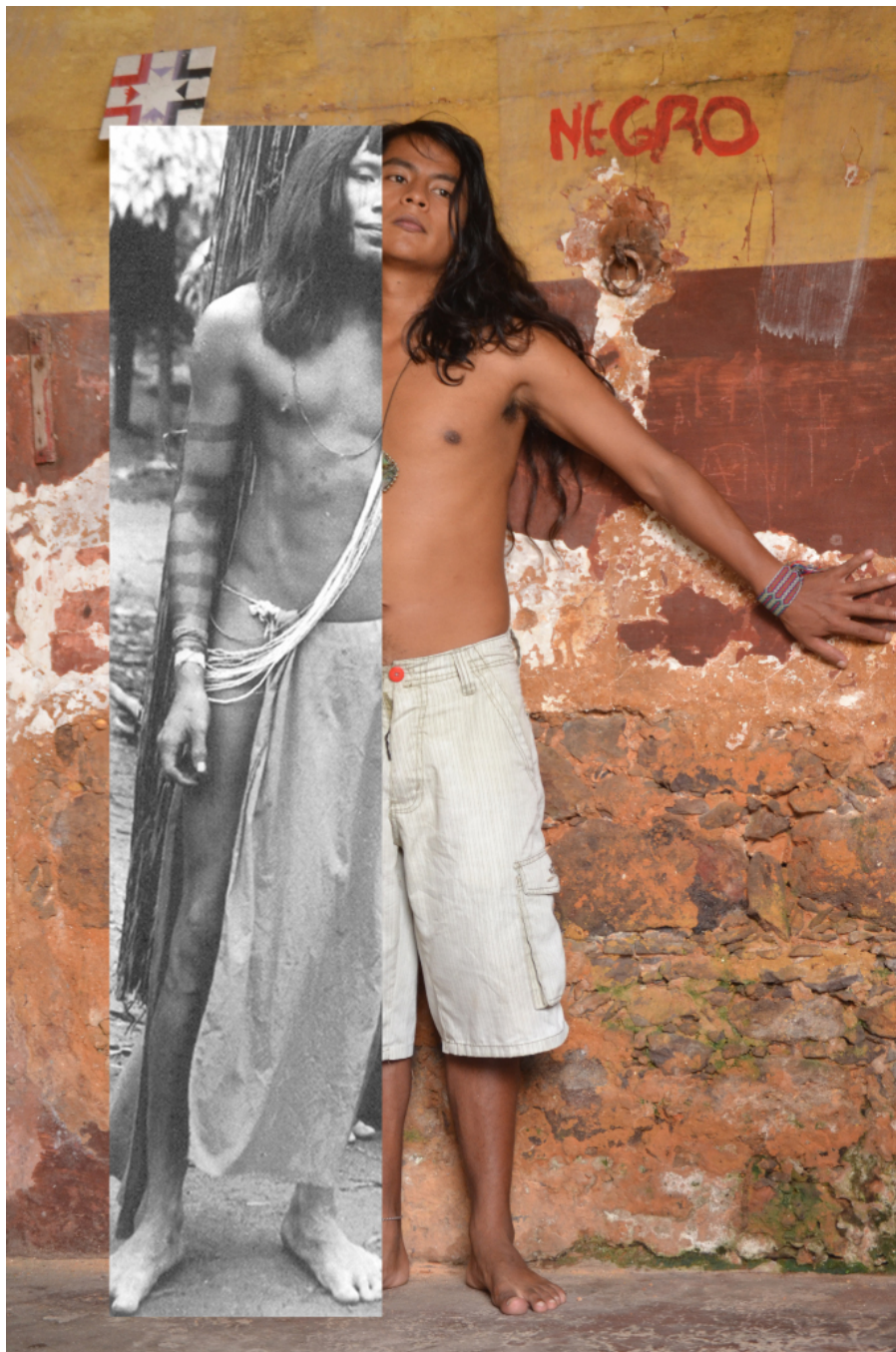


Figura 9. *Paridade*, 2019, fotografía y fotomontaje. Primera capa: Nelson López Sol, de Gê Viana; segunda capa: D. Tilkin Gallois (aldeia Taitetuwa, 1991)
Fuente: fotografía de [Louis Herman Heller](#).

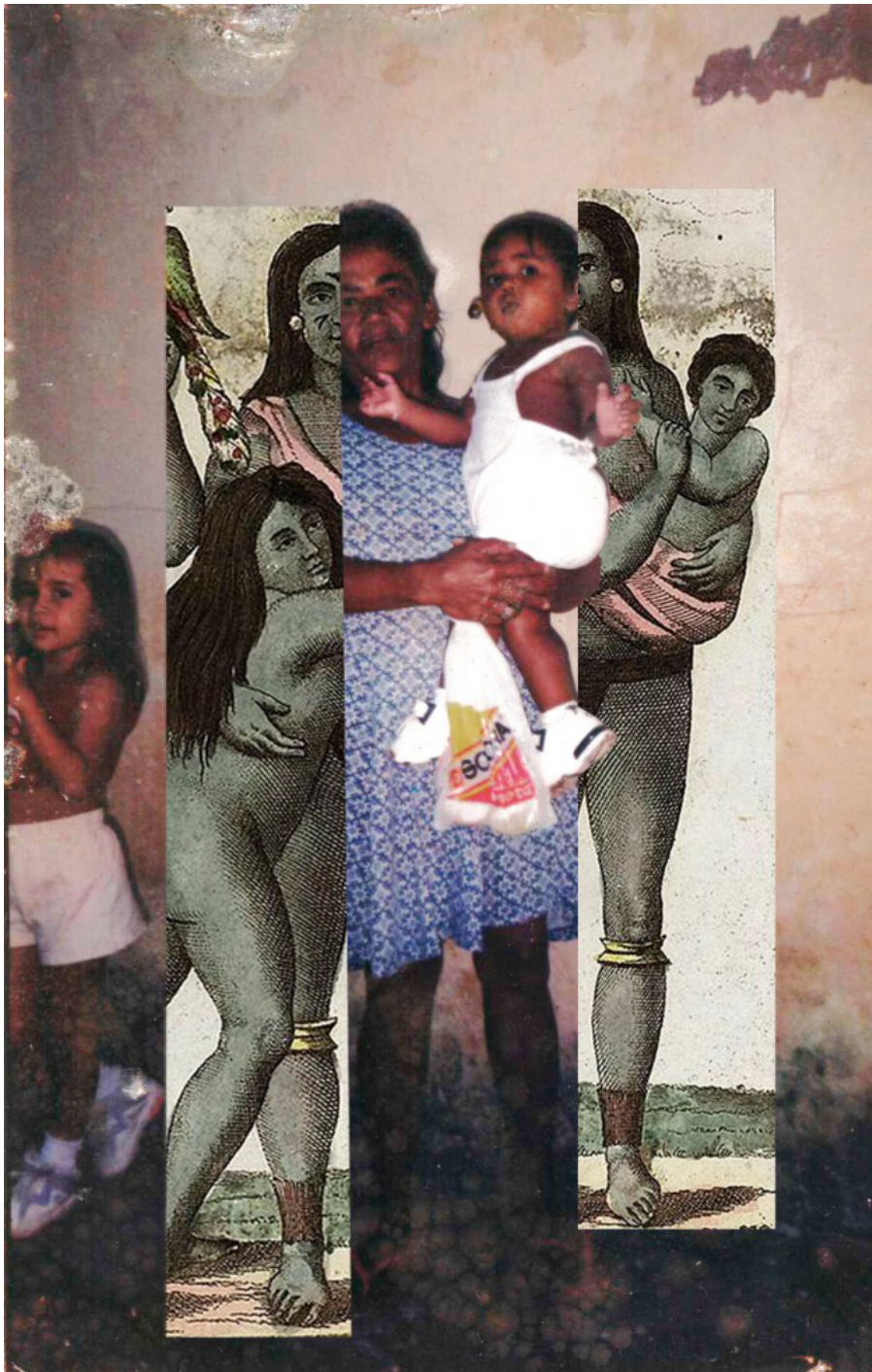


Figura 10. *Paridade*, 2020, fotografía y fotomontaje. En memoria de la familia Maurício. Primera capa: Maria dos Anjos Maurício y su nieta Jéssica; segunda capa: ilustración de la familia indiana Caraiba Stefani T. II. Tav. IV
Fuente: [Premio Pipa](#).



Figura 11. *Paridade*, 2019, fotografía y fotomontaje
Fuente: [Premio Pipa](#).



Figura 12. *Paridade*, 2020, fotografía y fotomontaje. Primera capa: Vô Fernandes Viana; segunda capa: Hombre nativo de la Amazonia, de Dominic Bracco II
Fuente: [Premio Pipa](#).

La obra consiste en la superposición de retratos de personas fotografiadas por el artista en diversos lugares de Maranhão, colocados luego en paridad con fotografías de líderes indígenas; destaca la presencia constante de fenotipos indígenas en centros urbanos y rurales. El resultado es una serie de fotomontajes que por su gran escala establece un diálogo con el espacio público como parte inherente de su concepción. Esto se debe a que la obra opera como testimonio explícito de un reconocimiento identitario indígena, resaltando los amplios efectos del necroproyecto de nación que, en su plan de genocidio de la población indígena, sumado a la falacia del programa de mestizaje brasileño, saqueó el derecho de pertenencia como pueblo. La trama etnocida de Occidente se fundamenta en una enorme complejidad, desde las implementaciones de ideas racistas y epistémicas, dirigidas por un proyecto de blanqueamiento de la nación y aprobadas por el mestizaje implementado como estrategia política, hasta la asociación del cuerpo racializado, comúnmente designado como moreno, restringido a una concepción birracial en la que siempre se asume la presencia del blanco, secuestrando una comprensión epistemológica afroindígena, por ejemplo, cuando las racialidades contienen muchos matices insumisos al pensamiento binario u homogéneo.

De esta manera, *Paridade* es una reapropiación de lo ancestral que se establece como un pacto en la práctica artística de Gê Viana, fortaleciendo los procesos colectivos con el movimiento de reivindicación de su identidad afroindígena y visibilizando al pueblo y la cultura del territorio llamado maranhão.

3. Jaraguá es guaraní: la reapropiación y el levantamiento

Sin duda, la demarcación de las tierras indígenas en la extensión del territorio conocido como Brasil se configura como la mayor lucha indígena en la actualidad, es el grito que une a todos los pueblos, aldeas y comunidades, incluida la población indígena en contextos urbanos. La demarcación es un derecho indígena, conquistado en la Constitución Federal de 1988, por la que Ailton Krenak hizo su discurso-*performance*. Reclamar la garantía de este derecho a la tierra es un gesto político de fuerza, constante e incansable.

En septiembre de 2017, los mbya guaraníes ocuparon las torres de comunicación del Pico do Jaraguá, el punto más alto de la ciudad de São Paulo, en protesta por las medidas estatales de anulación de la demarcación de la Tierra indígena jaraguá, formada por cuatro aldeas guaraníes y situada dentro del Parque Estatal Jaraguá. La toma de las torres que albergan las antenas de transmisión de las empresas de telefonía, radio y televisión fue una de las acciones más emblemáticas del activismo indígena en los últimos años. El campamento permaneció en el lugar durante veinticuatro horas, tiempo suficiente para que los medios de comunicación y la opinión pública hicieran un gran alboroto por la amenaza de cerrar todo un sistema de telecomunicaciones en el mayor centro económico del país.



Figura 13. Indígenas guaraníes durante la ocupación del pico de Jaraguá, responsable de la señal de empresas de telefonía, radio y televisión, en protesta por la anulación de la demarcación de la tierra indígena jaraguá
Fotografía: [Comisión Guaraní Yvyrypa – CGY / Facebook / Reproducción](#).

El derecho original de la tierra está por encima de la legislación que creó la unidad de preservación del parque, por lo que la conquista simbólica del territorio fue señalada por el grupo manifestante, que contaba con un centenar de indios, en forma de una gran bandera guaraní que ondeaba sobre la cima del pico de Jaraguá. Las frases «Jaraguá es guaraní» y «Tierra indígena SP», difundidas en grandes proporciones, se convirtieron en frases importantes en la lucha por la demarcación en todo el país, impulsando especialmente a la juventud del movimiento indígena de São Paulo.



Figura 14. Intervención artística con láser destacando que Jaraguá es guaraní
Fuente: fotografía de [Christian Braga](#).



Figura 15. Indígenas guaraní mbya de la tierra indígena jaraguá movilizan la ciudad de São Paulo
Fotografía: [Aleandro Silva / Cimi Regional Sul](#).

Gran parte de las conquistas de la lucha indígena en la perspectiva de la recuperación ancestral tiene que ver con reivindicaciones que tocan temas muy queridos por los no indígenas. En el caso de Jaraguá, el impedimento del acceso a la comunicación, la interdicción del uso explotador de la tierra y de la especulación inmobiliaria. También es posible citar las reivindicaciones históricas que constituyen la médula de un proceso de invención de Brasil, como es el caso de los movimientos artísticos y sociales. El modernismo de los años veinte, por ejemplo, engendró su narrativa balisar mediante un discurso nacionalista y un escamoteo del legado del país de la colonia, amparado en la excusa de la antropofagia, a costa de procesos de apropiación y borrado de las culturas tradicionales e indígenas.

Makunaimí es el mito de origen de los pueblos nativos al pie del monte Roraima –makuxi, wapichana, patamona, ingaricó y taurepang, entre otros–, un territorio que se extiende más allá de las fronteras nacionales, hasta el extremo norte de Sudamérica. El mito, rebautizado y despojado de su historia y de sus pueblos originarios, ganó fama y circuló por el mundo mediante la paradigmática obra *Macunaíma, o herói sem caráter* (1928), del escritor modernista Mário de Andrade. La novela se considera un hito de la literatura brasileña y uno de los principales símbolos del ámbito modernista paulista. *Macunaíma* instaura en la élite intelectual brasileña el romanticismo de un Brasil idílico y la figura del buen salvaje, susceptible de ser civilizado por la sociedad, configurándose también como un «mito» de creación del sujeto brasileño, fundamental para entender la construcción de la identidad nacional, que sería descendiente directo de los pueblos originarios y, por tanto, en la visión de Mário de Andrade, una

figura poco dada al entusiasmo por lo nuevo, con trazos de una ética dudosa. Para ello, el escritor mezcla mágicamente culturas, conocimientos y cosmologías indígenas del norte y sur del país con anécdotas extraídas de textos de antropólogos europeos, en un gesto irresponsable y etnocida debido al borrado de las narrativas cosmológicas propias de cada pueblo y cultura y al tratamiento superficial que el escritor da a las especificidades geográficas del país. Elección de enfoques que subordina las culturas de estos pueblos, devaluándolos y respregiándolos.

A pesar de la importancia de puntuar todo el gesto de saqueo epistémico y simbólico a los pueblos indígenas, justificado por las directrices de la colonialidad, es imprescindible afirmar que no fue Andrade quien secuestró el mito Makunaimî, sino que fue el mito el que se dejó revelar al escritor viajero, y antes que él al etnólogo alemán Theodor Koch-Grünberg. Ambos informaron de la presencialización de Makunaimî, el anciano ancestral, ayudándolo a viajar por los mundos.

Esta es la forma de contar la historia del mito viviente que defiende y resignifica el artista y escritor Jaider Esbell. Su obra contextualiza la caracterización errónea de Makunaimî, que, leída con anterioridad a través del filtro de la moral occidental como «un héroe carente de carácter», es en realidad una entidad que puede asumir todo, cualquier carácter o forma, y que tiene una personalidad ambigua, pues ha sido creada de la vida y al mismo tiempo es responsable de la entrada del mal en el mundo. El trabajo de Esbell es una crítica directa a la concepción de identidad nacional y una discusión sobre la fallida constitución de la nación brasileña, que ignora por completo las cosmologías indígenas y diaspóricas.

En otras palabras, tan grandiosas son su presencia y la potencia de su energía creadora que Makunaimî se convierte en una deidad temible y temida para una visión blanco-eurocéntrica.

Indio macuxi, Esbell afirma ser nieto de Makunaimî, quien le otorga las autorizaciones necesarias para transitar entre culturas y universos, pudiendo acceder a una comunicación directa con sus antepasados. Al reclamar este parentesco, Esbell asume para sí mismo un acto constante de *performance* y la afirmación de lo tenues que son los límites entre la vida y el arte.

Recorriendo este camino previamente abierto por el mito ancestral, el artista desarrolla la serie *Mi abuelo Makunaimî*, un desdoblamiento de una serie mayor y en constante proceso, *TramaMakumaima – El agujero es más profundo*, obra en producción desde 2016. La serie de pinturas narran episodios del mito desde la perspectiva indígena, con énfasis en su característica de hacedor de mundos, creador de todas las plantas comestibles y de los seres humanos, que liberó al pueblo del gran diluvio y se configuró así como una crítica directa a la caricatura modernista que destruye para reconfigurar.



Figura 16. *TramaMakumaima*, 2017. Acrílico y pincel sobre lienzo. Tamaño 90 x 90 cm.

Fuente: Facebook del artista.



Figura 17. *Trama Makunaima*, 2019. Acrílico y pincel sobre lienzo. Tamaño 90 x 90 cm.

Fuente: Facebook del artista.



Figura 18. *Trama Makunaima*, 2020. Acrílico y pincel sobre lienzo. Tamaño 90 x 90 cm.

Fuente: Facebook del artista.



Figura 19. *Trama Makunaima*, 2019. Acrílico y pincel sobre lienzo. Tamaño 90 x 90 cm.
Fuente: Facebook del artista.



Figura 20. *Trama Makunaima*, 2019. Acrílico y pincel sobre lienzo. Tamaño 90 x 90 cm.

Fuente: Facebook del artista.



Figura 21. *Trama Makunaima*, 2019. Acrílico y pincel sobre lienzo. Tamaño 90 x 90 cm.

Fuente: Facebook del artista.



Figura 22. *Trama Makunaima*, 2020. Acrílico y pincel sobre lienzo. Tamaño 90 x 90 cm.

Fuente: Facebook del artista.

La reintegración narrativa de Makunaimí a la intelectualidad indígena se hace posible con el uso de las herramientas de la guerra indígena, concentradas en la espiritualidad. La restitución simbólica de Makunaimí permite a estos pueblos, pertenecientes al Monte Roraima, que hoy se reconocen en la tierra indígena Raposa Serra do Sol, reconectarse con sus historias.

El regreso a la tierra de Makunaimí y la reanudación de la identidad wapichana han sido el viaje de Gustavo Caboco, artista indígena cuyas raíces están firmemente plantadas al pie del monte Roraima. Caboco nació en el extremo sur del país y creció en un contexto urbano, pero el vínculo con su origen siempre ha estado presente en los relatos de su madre, Lucilene Wapichana, que fue sacada del pueblo a los 10 años para trabajar como criada en Boa Vista, Manaus, llegar a Curitiba y regresar al pueblo solo treinta años después.



Figura 23. Gustavo Caboco, 2019

Fuente: [Gustavo Caboco](#).



Figura 24. Vaivem Rede Paraná, 2019

Fuente: fotografía cortesía del [artista](#).



Figura 25. Vaivem Rede Paraná, 2019
Fuente: fotografía cortesía del [artista](#).



Figura 26. Vaivem Rede Paraná, 2019
Fuente: fotografía cortesía del [artista](#).



Figura 27. Gustavo Caboco, 2019
Fuente: [Gustavo Caboco](#).

En sus dibujos, transformados en un diario de viaje que teje su camino hacia el norte, el artista narra las sutilezas de la vida cotidiana, de lo que quiere estar cerca, imprimiendo el color rojo como alusión a la tierra con trazos gráficos únicos. Su escritura se presenta a veces como un manifiesto, a veces como poesía, y es un verdadero llamado al levantamiento indígena, al retorno a la tierra. Desde la instrucción de plantar plátanos en la ciudad, por ejemplo, repetida incansablemente en carteles y cuadros, el artista afirma su gesto de guerra desde la acción ecológica. Caboco defiende los pequeños gestos de la vida familiar cotidiana como lazos de conexión con su ascendencia, induciendo al mismo camino a quien se encuentra con su obra.

“ «Este es un mensaje de los caminos de vuelta a la tierra: seamos hermanos de nuestras raíces; fortifiquemos lo que resiste. Plantar plátanos en la ciudad.

Vínculos fuertes
redes de parcelas
lazos de amor.

Mensaje para el familiar:
cantar la canción de la abuela.
La abuela me cantó al oído, vuelve
despertar temprano a la hora de los pájaros,
canción se hace fuerte, el vínculo
los deberes están en el tiempo de los abuelos
antes de la época de la carreta de bueyes,

el camino de las canoas, la feria.
No es un alcohol.
Campo plantado, no para vender
para estrechar la maniva.»

Caboco (2020).

Los procesos de retorno a los pueblos, de reconexión ancestral y de recuperación de las historias familiares son desencadenados por individuos indígenas que se transmutan en un todo colectivo. La historia de Caboco se repite en muchas otras constelaciones, y los levantamientos por el proceso de afirmación de la identidad han impulsado varias producciones indígenas contemporáneas.

En un movimiento de reapropiación, las diversas reivindicaciones de los pueblos indígenas incluyen esfuerzos por recuperar su memoria, cosmología, lengua, tradiciones e identidad. En este sentido, el arte indígena contemporáneo ha albergado un diverso repertorio alineado con las agendas del movimiento indígena, reiterando la imposibilidad de desprenderse de un contexto político específico y configurándose como una afluencia que lleva a la elaboración de futuros imposibles dentro de una lógica lineal, pero que se establecen en el momento intemporal del gesto.

Bibliografía

Caboco, G. (2020). *Programa Convida* [en línea]. Instituto Moreira Salles, 2020. [Fecha de consulta: 23 de abril de 2021].

Constitución de la República Federativa de Brasil de 1988 [en línea]. [Fecha de consulta: 20 de abril de 2021].

Dorrigo, J.; Francisco Danner, L.; Siqueira Correia, H. H.; Danner, F. (orgs.) (2018). *Literatura indígena brasileña contemporánea: creación, crítica y recepción*. Editorial Fi.

Esbell, J. (22 de enero de 2018). «El arte indígena contemporáneo y el gran mundo» [en línea]. *Select* (núm. 39). [Fecha de consulta: 20 de abril de 2021].

Krenak, A. (2019). *Ideas para posponer el fin del mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Silva, J. de Souza; Krenak, A. (mayo de 2018). «Ailton Krenak – El poder del sujeto colectivo» [en línea]. *Revista Periferias* (núm. 1). [Fecha de consulta: 22 de abril de 2021].

Taurepang; Macuxi; Wapichana; Ariel, M.; de Andrade, M.; Goldemberg, D.; Koch-Grünberg, T.; Rennó, I. (2019). *Makunaimã – El mito a través del tiempo*. Dramaturgia: Deborah Goldemberg. Ilustraciones: Jaider Esbell. São Paulo: Elefante.

(*) Contenido disponible solo en web.