

Interrogar a las imágenes: arqueología de lo in/visible y ejercicios de historia potencial en Apiyemiyekî? Brasil, Francia y Portugal (2019) de Ana Vaz



To Interrogate Images: Archaeology of the In/visible and Exercises of Potential History in Apiyemiyekî? Brasil, France and Portugal (2019) by Ana Vaz

MARTÍNEZ BONILLA, MARIANA

 MARIANA MARTÍNEZ BONILLA
marianamtzbonilla@gmail.com
Independiente, México

Designio. Investigación en diseño gráfico y estudios de la imagen

Fundación Universitaria San Mateo, Colombia
ISSN-e: 2665-6728
Periodicidad: Semestral
vol. 5, núm. 1, 2023
designio@sanmateo.edu.co

Recepción: 13 Junio 2022
Aprobación: 23 Junio 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/554/5544274003/>

DOI: <https://doi.org/10.52948/ds.v5i1.852>

© Fundación Univeristaria San Mateo



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Resumen: El presente texto se enfoca en el análisis del filme experimental *Apiyemiyekî?* (2020) de la directora brasileña Ana Vaz, un ejercicio de remontaje del archivo de los Waimiri-Atroari, producido durante los ejercicios alfabetizadores de Egídio y Dorothy Schwade, llevados a cabo en 1985. Para ello, se propone un acercamiento desde el enfoque teórico y metodológico de los estudios visuales que permita la contextualización de dicho trabajo en el marco más amplio de la producción audiovisual experimental en Latinoamérica. De la misma manera, se revisan los tipos de articulaciones del sentido presentes en la obra mencionada y la manera en la que estas llevan a cabo una reestructuración crítica de la historia del genocidio de los indígenas Waimiri-Atroari entre 1967 y 1979, período en el que se llevó a cabo la construcción de la carretera BR-174, principal vía de comunicación entre Manaus (Amazonas) y Boa Vista (Roraima). Finalmente, se concluye con una breve reflexión sobre la importancia del trabajo con los archivos en el contexto del audiovisual contemporáneo latinoamericano y sus repercusiones en la reconfiguración de la memoria colectiva; así como para la creación de otras historias que se presentan como alternativas críticas frente a las elaboraciones de los discursos históricos hegemónicos.

Palabras clave: cine experimental, archivo, memoria.

Abstract: The paper focuses on the analysis of the experimental film *Apiyemiyekî?* (2020) by the Brazilian director Ana Vaz, an exercise of re-montage of the Waimiri-Atroari archive, produced during the literacy exercises of Egídio and Dorothy Schwade, conducted in 1985. To accomplish this, the article proposes the approach from the theoretical and methodological perspective of visual studies, which allows the contextualization of this work in the broader framework of experimental audiovisual production in Latin America. In the same way, we review the types of articulations of meaning present in the mentioned work and the way in which they carry out a critical restructuring of the history of the genocide of the Waimiri-Atroari indigenous people between 1967 and 1979, during the period in which the construction of the BR-174 highway, the main communication route between Manaus (Amazonas) and Boa Vista (Roraima),

was carried out. Finally, the paper concludes with a brief reflection on the importance of working with archives in the context of contemporary Latin American audiovisual works and their repercussions in the reconfiguration of collective memory, as well as for the creation of other histories that present themselves as critical alternatives to the elaborations of hegemonic historical discourses.

Keywords: Experimental cinema, archive, memory.

INTRODUCCIÓN

En los últimos años, una buena parte de la práctica cinematográfica experimental en Latinoamérica se ha preocupado por reactivar una gran serie de archivos, sobre todo, relacionados con la violencia de estado, la desaparición forzada y los crímenes del narcotráfico. Sus prácticas se corresponden con aquello que Hal Foster (2004) ha denominado como “impulso de archivo”. Es decir, con la necesidad, por parte del arte, de traer al presente los fragmentos documentales del pasado para reordenarlos dentro de un nuevo continuo temporal y, de tal manera, producir nuevas articulaciones del sentido.

Dicho ejercicio, por supuesto, es potencialmente capaz de ayudar en la producción de nuevas narrativas históricas. No es casualidad que el resurgimiento de las prácticas del archivo tenga lugar, una vez más, enmarcado por la persistencia de la violencia de masas. Podemos afirmar que este tipo de prácticas artísticas forman parte del giro memorial o *boom* memorial, desarrollado en la última década del siglo XX y consistente en la interpretación del pasado desde el marco de la memoria, en detrimento de las aproximaciones historiográficas clásicas.

En dicho marco epistemológico y creativo tiene lugar una revalorización de los documentos históricos a través de la cual la relación hegemónica entre estos y la memoria es quebrantada. Así pues:

Los documentos superan su consideración reduccionista de simples representaciones historizadas –dada su condición de evidencia física– y se instituyen como artefactos que, gracias a la pérdida de su extrañidad temporal, son aptos para contener memoria capaz de contradecir o corroborar otros discursos memorialísticos, ya sean estos individuales o colectivos. (Cárcel y Monsell, 2022, p. 14)

Siguiendo esta lógica de la rearticulación del valor documental del archivo, artistas del remontaje como Paz Encina, Ana Cacopardo, Ingrid Jaschek, Bruno Varela, entre muchos otros, se han dado a la tarea de problematizar el pasado violento del territorio latinoamericano. En otras palabras, en sus obras el trabajo con el material encontrado, en su mayor parte dañado y/o en condiciones fragmentarias, se ha convertido en un territorio fértil para la expansión del debate en torno a las capacidades testimoniales de las imágenes y los documentos (Ortega y Rosauero, 2012).

Como afirma Catherine Russell (2018) en su libro *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*, el reemplazo, reciclaje y apropiación del material de archivo más allá de ser un género cinematográfico en sí mismo, es un modo de crítica histórica y cultural inscrito en las más diversas manifestaciones de la imagen en movimiento, tanto ficcionales como no ficcionales. Entre ellas, por supuesto, se encuentra el cine experimental.

Por otra parte, dichas rearticulaciones del archivo pueden ser consideradas como ejercicios de “historia potencial”. Este se trata de un concepto elaborado por la teórica israelí Ariella Azoulay (2014, 2019) para dar cuenta de las maneras en las cuales es posible llevar a cabo un reordenamiento de los archivos a partir del escrutinio de aquello que ha sido silenciado violentamente, dejado al margen o emborronado en la linealidad causal constitutiva de los discursos históricos hegemónicos.

Ya sea que se trata de fuentes escritas, imágenes u otros objetos, el trabajo artístico que lleva a cabo su desplazamiento involucra, según la autora, una relación ética capaz de construir otro tipo de discursos que dan lugar a otras historias. Por lo tanto, el trabajo con dichos objetos también posibilita la existencia de otros futuros no marcados por la impronta violenta que censuró u ocultó al archivo en el momento de su constitución. De tal manera, la historia potencial implica la reconstrucción imaginaria de las posibilidades que motivaron los actos del pasado, pero también:

La transformación del pasado en un evento interminable, en lo que Benjamin ha llamado historia incompleta, en la que nuestras obras del presente nos permiten leer los logros del pasado constituidos violentamente de formas que historicen el poder soberano del pasado y lo hagan potencialmente reversible. (Azoulay, 2014, p. 58)

Un ejemplo de lo anterior es el trabajo audiovisual de la cineasta brasileña Ana Vaz (1986, Brasilia). Compuestos tanto por materiales audiovisuales de archivo como por imágenes producidas por ella misma, los catorce cortometrajes de Vaz analizan las relaciones entre historia y mito, el individuo y la otredad, la memoria individual y la colectiva, y elaboran comentarios críticos en torno a la violencia colonial y el desplazamiento territorial. En resumen, a través de una mirada de corte etnográfico, en sus filmes la creadora explora instalaciones y performances en relación con las contradicciones entre lo salvaje y lo civilizado.

En el caso específico de *Apiyemiyeki?* (2019), cortometraje con una duración de un poco más de veintisiete minutos, Ana Vaz realiza un escrutinio de los excedentes visuales y contextuales que se inscriben como presencias fantasmagóricas en la materialidad de las imágenes que componen el archivo de la tribu amazónica Waimiri-Atroari. Este trata de un acervo de 3000 dibujos producidos por los habitantes de la región brasileña durante la estancia de los educadores Egídio y Dorothy Schwade a mediados de la década de 1980.

A partir de la apropiación de dicho archivo, la directora elabora en su filme una ruptura crítica de la historia olvidada de la masacre del pueblo *Kiña*, perpetrada durante la construcción de la carretera BR-174, principal vía de comunicación entre Manaus (Amazonas) y Boa Vista (Roraima). El foco central del mismo consiste en la creación de una propuesta contra-narrativa anticolonial que se posiciona en una relación paradójica frente a la tradición del *Cinema Novo* brasileño; su compromiso político y sus intentos por renovar el lenguaje cinematográfico desde el marcado desencuentro con la modernidad política y la realidad latinoamericana después del fracaso de las utopías de revolucionarias de izquierda.

En ese sentido, el principal objetivo de este escrito consiste en analizar el cortometraje antes mencionado para dar cuenta de cómo dicha práctica artística establece relaciones de orden ético-estético con las imágenes producidas por los Waimiri-Atroari, contenidas en el archivo resguardado por Egídio y Schwade. El propósito consiste en construir una historia alternativa y más justa en torno a la violencia racial y colonial perpetrada por el Gobierno y la milicia brasileña con el fin de despojar, desplazar y exterminar a los habitantes del territorio amazónico durante la construcción de la carretera BR-174.

Para ello, la estrategia teórico-analítica propuesta a lo largo de estas páginas consiste en reconocer la importancia de las imágenes extraídas del archivo como participes una cultura visual más amplia; no solo constituida social, afectiva e ideológicamente, sino históricamente variable. De ahí que se vuelva necesario dar cuenta del complejo entramado de relaciones contextuales que determinan la dinámica del remontaje de material de archivo en *Apiyemiyeki?* (Ana Vaz, Brasil, Francia, 2019) para dar cuenta, a partir de algunos desplazamientos conceptuales, de los procesos que la condicionan como una práctica crítica, cercana a lo Ariella A. Azoulay (2019) ha denominado como “historia potencial”.

LA MEMORIA SILENCIADA

En comparación con otras dictaduras latinoamericanas, según las cifras oficiales, la brasileña fue una de las menos violentas, tanto en teoría como en la práctica. En el año 2014 la Comisión Nacional de la Verdad contabilizó únicamente 434 muertes y desapariciones con motivos políticos. Sin embargo, dicho reporte no

tomó en cuenta el conteo de los, al menos, 2000 indígenas Waimiri-Atroari desaparecidos entre 1967 y 1977, durante la primera etapa de la construcción de la ruta BR-174.

Dicha masacre, misma que inició con la intención de privar de la autonomía territorial a las tribus amazónicas de la región, y que terminó por enmarcar la apertura de un camino directo hacia una zona minera, ha sido constantemente negada por el Gobierno y el ejército brasileño. Según la información contenida en el sitio web del *Latin American Bureau*, se cree que no solo los Waimiri-Atroari fueron víctimas de la brutal limpieza territorial llevada a cabo por el gobierno dictatorial brasileño. De acuerdo con Leandro Prazeres (2013) y el reporte entregado a la Comisión de la Verdad instaurada en 2012 para la revisión del caso, numerosas aldeas indígenas de la región fueron destruidas y, hasta donde se sabe, la comunidad de los Piurititi desapareció completamente.

Como es bien sabido, el golpe militar brasileño es considerado como una respuesta ante las políticas reformistas impulsadas por el presidente João Goulart (1961-1964), en un intento por dar continuación al proyecto revolucionario sobre el cual se fundó años atrás el *Estado Novo* de Getúlio Vargas (1934-1945, 1951-1954). Apoyada por algunos oligarcas brasileños, la dictadura militar pretendía consolidarse, a través de una supuesta política nacionalista, como una empresa refundacional que buscaba la movilización estructural de múltiples aspectos de la política, la economía y la sociedad de Brasil. Ello supuso un alto nivel de inversión en infraestructuras que facilitarían la movilidad y el desarrollo a lo largo del país.

Tras la promulgación de una nueva Constitución en 1967, en 1972 se comenzó el proyecto para la construcción de la ruta BR-174, una carretera de 974 km de largo que une los estados brasileños de Roraima y Amazonas (territorio de la tribu Waimiri-Atroari), con el sureste venezolano, y cuya pavimentación y señalización concluyeron hacia finales de la década de 1990. Dicha iniciativa significó el inicio de la invasión por parte del gobierno de los territorios de los Waimiri-Atroari, mismos que comprenden el sur de Roraima, el norte de Amazonas y los valles de los ríos Alalaú, Camanaú, Curiuaú y San Antonio de Abonari.

Para llevar a cabo la construcción de la ruta, la *Fundação Nacional do Índio* (FUNAI) inició una campaña de pacificación y convencimiento de las poblaciones indígenas, pues se planeaba que la carretera atravesara completamente el territorio mencionado. Como respuesta ante tal iniciativa modernizadora, los habitantes de la región se resistieron y tuvo lugar una violenta masacre perpetrada por el ejército brasileño. El uso de pistolas, bombas, alambre electrificado y sustancias químicas fue constante durante ese período y los años posteriores.

Según datos de la Comisión de la Verdad del Estado de Amazonas, en 1968 la población Waimiri-Atroari era de cerca de 3000 individuos, mientras que para 1983 el censo poblacional contabilizó a solo 322 indígenas en la zona. Los testimonios reunidos aseguraron que el ejército prendió fuego a las aldeas como respuesta ante la resistencia indígena. “¿Qué fue eso que los *civilizados* arrojaron desde el avión, quemando nuestros cuerpos desde el interior?”, preguntó uno de los sobrevivientes en una entrevista realizada por Leandro Prazeres (2013). Como afirman los análisis del mismo autor, no quedó ninguna evidencia física o registro documental alguno del exterminio de los *Kiña*. Y en el caso de su existencia, esta fue negada por las autoridades brasileñas.

Los primeros datos sobre lo acontecido fueron recopilados por Dorothy y Egidio Schwade en 1985, durante su intervención misionaria para la enseñanza del portugués a los habitantes de la región amazónica. Siguiendo el método de Paulo Freire, desarrollado en su libro *Pedagogía del oprimido* (1968), cuya intención consistía en crear una especie de conciencia colectiva de las masas que las condujera hacia la justicia social a través de la revisión crítica de su realidad, la pareja concibió un proyecto de escuela basada en el aprendizaje mutuo en un espacio libre.

A grandes rasgos, el método utilizado por los Schwade consiste en estudiar el contexto de los estudiantes para dar cuenta de su vocabulario y seleccionar aquellas palabras con un mayor contenido emocional. A partir de ello, los educadores deben llevar a cabo algunas sesiones en donde se incentive el diálogo en torno a las situaciones de dicho contexto para, finalmente, generar una serie de materiales en los que se promueva una nueva correspondencia entre dichas palabras y se estudie su relación con la realidad del estudiante.

La intención final de los ejercicios que siguen el método de Freire es la de otorgar cierta soberanía al pupilo o, al menos, constituirse desde una cierta forma de reciprocidad. Como afirmó Schwade en el testimonio reproducido en *Apiyemiyekî?* (2020): “tomamos esta metodología porque siempre le otorga soberanía a los que aprenden o, al menos, una forma de reciprocidad”. Así, para conseguir su propósito alfabetizador, la pareja pidió a los indígenas que realizaran una serie de dibujos en los que representaran escenas de su vida cotidiana. Siguiendo las instrucciones, los Waimiri-Atroari comenzaron a dibujar sucesos violentos, los cuales mostraban la profunda marca dejada por la violencia estatal y militar en la región. Ello significó un desplazamiento de la narrativa histórica oficial hacia el testimonio de los sobrevivientes del genocidio perpetrado por el ejército brasileño, quebrando así no solo la producción del relato histórico oficial, sino ofreciendo una nueva manera de entender lo sucedido a partir de la creación de “una iconografía del ‘hombre civilizado’” que, al mismo tiempo, da cuenta del carácter violento del encuentro entre los *Kiña* y los “*Kamña*” (los civilizados), como afirmó el propio Schwade en la entrevista realizada por A. Vaz.

En el libro *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2018), Georges Didi-Huberman advierte que, frente a la negación del derecho de los pueblos a la representación (tanto estética como política), es urgente “volver a poner en juego la necesidad de un reconocimiento del otro, lo cual supone reconocerlo a la vez como semejante y como hablante” (p. 13). Asimismo, reconocerle como capaz de crear la imagen a través de la cual será posible contar su historia, exponerse y figurar como sujeto enunciante y no solo como aquel enunciado en el relato histórico.

Más de 30 años después de la llegada de los Schwade al territorio indígena, la cineasta brasileña Ana Vaz (1986, Brasilia) emprendió una vasta investigación sobre el genocidio de los Waimiri-Atroari como parte de la creación de una obra comisionada por la curadora Ana Pato para la exposición “Meta-Archivo: 1964-1985. Espacio de escucha y lectura de historias de dictadura”. Esta se trató de un proyecto artístico interdisciplinario de largo alcance, presentado durante el año 2019 en la unidad de Belenzinho del Sesc São Paulo y ejecutado a manera de constelación crítica. Para su realización, diversos artistas fueron convocados con el fin de explorar desde múltiples perspectivas las problemáticas relacionadas con la dictadura militar brasileña.

La actividad de Ana Vaz consistió en la consulta del 1° *Relatório do Comitê Estadual da Verdade O Genocídio do Povo Waimiri-Atroari* (2012). Allí encontró tanto la documentación relacionada con la masacre de los Waimiri-Atroari, como los dibujos testimoniales realizados por los sobrevivientes durante los ejercicios de alfabetización de Egídio y Dorothy Schwade, los cuales componían el anexo del documento antes mencionado. Asimismo, con la ayuda de la artista multidisciplinaria Keila Serruya, Vaz logró ponerse en contacto con Egídio y Schwade para rescatar las memorias de uno de los ejercicios de alfabetización que puso en marcha durante su estancia en el territorio de los Waimiri-Atroari, actualmente resguardado en el Archivo de la Casa de Cultura de Urubuí, en el municipio de Presidente Figueiredo del estado de Amazonas.

INTERROGAR A LAS IMÁGENES

Frente a una obra audiovisual como *Apiyemiyekî?* (2019) habría que preguntarnos por las condiciones y modos de ser de la aparición de los pueblos a través de las imágenes y de estas como síntomas de una realidad social que toma forma en ellas. Se trata de interrogarnos por la configuración formal y narrativa de los relatos visuales que hacen énfasis en la existencia de otra u otras caras, otras narrativas, incluso, otras configuraciones y montajes de la historia que los vencedores cuentan.

También deberíamos preguntarnos: ¿cómo puede el arte restituir esa voz, esa imagen, esa mirada a los pueblos, cuya historia y existencia están expuestas a la desaparición? En ese mismo sentido, tomo prestados acá los cuestionamientos que el propio Didi-Huberman (2018) –haciendo eco de las investigaciones de Michel Foucault y Arlette Farge– plantea al analizar algunas obras visuales que se proponen una tarea similar:

¿Cómo hacer la historia de los pueblos? ¿Dónde hallar la palabra de los sin nombre, la escritura de los sin papeles, el lugar de los sintecho, la reivindicación de los sin derechos, la dignidad de los sin imágenes? ¿Dónde hallar el archivo de quienes no se quiere consignar nada, aquellos cuya memoria misma, a veces, se quiere matar? (pp. 26-28)

La respuesta ante tales preguntas no puede encontrarse en la revisión de los archivos de los vencedores, de quienes escriben los relatos oficiales, de quienes configuran las líneas temporales y los encadenamientos de sucesos a los que el Occidente ha tenido a bien llamar historia. Me parece que una respuesta mucho más sensata se encuentra en la revisión de los testimonios y las improntas materiales de aquellos a quienes se les ha arrebatado el derecho de exposición visual y oral. *Apiyemiyekí?* (2020) constituye un ejemplo de un tipo de acción-artística que implica una labor de restitución de dicho derecho.

En este filme, las imágenes del archivo que Ana Vaz nos muestra como superpuestas a través de su videograbación o su escaneo, se entrelazan las unas con las otras a partir de un vínculo silente. Es decir, las relaciones entre los dibujos que la cámara de Vaz examina a detalle no son creadas a partir de la narración verbal. Contrariamente, el silencio que las enmarca desnaturaliza la lógica narrativa de la historia oficial que negó las atrocidades de los *Kamña*. Al hacer un uso de orden alegórico de los materiales e imágenes de archivo, dispuestos en un nuevo ordenamiento conceptual a través del montaje, la práctica archivológica de Vaz pone en crisis la determinación propia del archivo intervenido.

Así pues, las significaciones actuales y pasadas de las imágenes y los documentos son exploradas a través de las cualidades materiales y semióticas de los mismos; sus orígenes son analizados a partir de la remediación. Preguntas como ¿quién produjo estos documentos?, ¿en qué momento fueron creados?, ¿cuál fue el motivo de su clausura en el archivo?, etc., sirven para indicar la vía de una interpretación crítica de los mismos.

Al responder silenciosamente a través de una iconografía de las aberrantes violencias que azotaron a los *Kiña*, a la pregunta que Egídio y Dorothy Schwade alguna vez les hicieran a los habitantes de la región: “Por qué *Kamña* (civilizado) mató *Kiña* (Waimiri-Atroari)?” (¿Por qué los civilizados mataron a los Waimiri-Atroari?), el escrutinio de los detalles contenidos en cada uno de los dibujos realizados por el pueblo Waimiri-Atroari supone una operación que remonta la lógica según la cual se estructuró la historia de la modernidad brasileña, vinculada a la dictadura militar.

¿Qué otras cosas y acciones mostraban esas imágenes?, ¿cuáles son los elementos visuales según los cuales se construyó la iconografía de la masacre desde el punto de vista de las víctimas? Estas muestran no solo figuras antropomorfas, sino algunas palabras que dan cuenta de la manera en la cual los *Kamña* comenzaron a invadir sus territorios. Así pues, en el montaje de Vaz, un dibujo de trazos simples representa una hilera de camiones y vehículos en marcha se encadena fragmentariamente con un ejercicio de escritura que afirma “*minha mãe morreu de sarampa*” (mi madre murió de sarampión).

De esta manera, el gesto material de otorgar visibilidad al archivo a través de la inscripción de sus imágenes sobre un soporte digital no solo permite el acercamiento a sus detalles, sino el análisis de los gestos materiales y las trazas del tiempo que se imprimen sobre el papel como la superficie de escritura (dibujo) de aquello de lo que intentan ser memoria.

Tal y como afirma Jacques Rancière en *Figuras de la historia* (2013), las imágenes muestran, proporcionan memoria; nos dicen “que esto ha sido, que pertenece a una historia, que es historia” (p. 14). Es decir, las imágenes son capaces tanto de dar cuenta de lo que fue como de negarlo en un simple movimiento de censura. Al redistribuir estas imágenes sobre una nueva línea tanto temporal como narrativa, la obra de Ana Vaz quiebra el pacto sobre el cual el estado-nación brasileño veló el acontecimiento del genocidio. A su vez, otorga palabra a los oprimidos a partir del montaje de los dibujos-testimonios.

ARQUEOLOGÍA DE LO IN/VISIBLE

Ana Vaz ha descrito constantemente su trabajo en torno al proceso civilizatorio moderno de Brasil como un ejercicio de “arqueología lenta de lo in/visible” (Vaz, 2020, p. 2), consistente en la excavación y análisis

crítico de los archivos efímeros, las historias orales, las resonancias sónicas y los encuentros casuales entre individuos. En sus filmes anteriores, *Idade da Pedra* (2013), *Há Terra!* (2016) y *Olhe bem as montanhas* (2018), la cineasta ha explorado las relaciones entre centro y periferia, constitutivas de la marca colonial geopolítica que se inscribió sobre el territorio. Esta define los linderos de Brasilia, eje principal de la conexión entre el centro del país y la costa a través del sistema de autopistas desarrollado durante la década de 1970 como parte de la empresa extractivista de la dictadura militar.

Siguiendo dicha metodología, más allá de producir una imagen de los *Kiña* y su cultura, en *Apiyemiyekî?* (2019) Vaz se dio a la tarea de llevar a cabo una mostración de los aspectos más atroces de la contradicción enmarcada por la dinámica –utópica– de progreso. Sobre esto se constituyó la modernidad brasileña que buscó la construcción del tramo carretero BR-174 con el fin oculto de abrirse paso para alcanzar los territorios mineros del Amazonas.

Al poner en crisis la dialéctica entre lo visible, representado por los dibujos que remonta, y lo invisible de la violencia perpetrada por el gobierno dictatorial; pero también entre la invisibilización de los pueblos y la visibilización del proyecto modernizador; dicho filme puede entenderse como un intento por expandir, a partir de la búsqueda arqueológica entre capas nebulosas de los archivos y las imágenes[1], la pregunta planteada por los sobrevivientes de la masacre: ¿Por qué los *Kamña* mataron *Kiña* (Waimiri-Atroari)? “*Apiyemiyekî?*” (¿Por qué?). En palabras de la propia directora, lo anterior solo sería posible al buscar:

The sites in which these drawings were made in order to bring them to life: taking a drawing of the highway into the highway, a drawing of the river close to the river, and trusting these locations as witnesses in the same way that the drawings are [Los lugares en los cuales los dibujos fueron hechos con el fin de traerlos a la vida: llevar un dibujo de la carretera a la carretera, un dibujo del río hacia el río, y confiar en las locaciones como testigos en la misma manera en la que lo son los dibujos]. (Vaz, 2020, pp. 2-3)

Tanto en la secuencia inicial como en las últimas imágenes del cortometraje se muestran algunos de los edificios erigidos sobre la Plaza de los Tres Poderes en Brasilia. Una representación de la empresa modernizadora del Gobierno brasileño, previo a la dictadura militar, cuyas bases reposaban sobre la perpetuación del orden y la distribución espaciales propias del modelo colonial del latifundio en los edificios modernistas de Lúcio Costa y Oscar Niemeyer.

Según Luiz Martins (2018), el proyecto para el diseño de la capital brasileña no contempló la construcción de casas-habitación para la mano de obra que contribuyó en su construcción. Como se ha podido leer en algunos de los documentos que componen el Plano Piloto, la intención de Lúcio Costa nunca fue la de construir un espacio para la cohabitación igualitaria, sino recuperar la memoria del antiguo orden latifundista.

Ello implica el desarrollo de una planeación que replica los principios de distribución espacial coloniales que promovían el privilegio unilateral. Esto puede comprobarse al comparar los planos y la distribución espacial de las antiguas “casas-grandes” rurales con la distribución de los edificios que componen la Plaza de los Tres Poderes. En ellos encontramos que los edificios han sido ubicados de manera tal que permiten tener una visión panorámica del paisaje, no como un motivo estético, sino como una comprobación de propiedad. Se trata, pues, de la perpetuación del antiguo orden colonial sobre el cual los gobiernos nacionalistas, previos al golpe, intentaron construir el pasaje entre lo antiguo y lo moderno, lo rural y lo urbano.

En un primer momento, a través de un movimiento errático que terminará por dibujar un paneo circular, la directora nos permite vislumbrar a contraluz los gigantescos edificios, diseñados por el arquitecto Oscar Niemeyer, para terminar su movimiento de cámara en un primer plano de una figura femenina con los ojos vendados. Inmediatamente, la cámara nos permite ver su torso desnudo, el cual sostiene con ambas manos una espada que reposa sobre su regazo. Se trata de “*A Justiça*” (1961), una escultura tallada en granito por Alfredo Ceschiatti, ubicada en el exterior del Supremo Tribunal Federal de Brasil.

En seguida, un corte directo nos muestra la parte superior de la escultura monumental “*Os Dois Candangos*” (1959) de Bruno Giorgi. Esta escultura de bronce de ocho metros de altura es una representación

abstracta de la supresión de los hombres que participaron en la construcción de Brasilia[2], y se ha calificado como perteneciente a la corriente arquitectónica y urbanística barroca, caracterizada por dar cuenta de las fracturas sociales y la segregación de clases. A su vez, según Ana Vaz (2020) esta escultura representa a los guerreros blancos que oprimieron a los pueblos indígenas durante el proceso civilizatorio brasileño.[3]

Posteriormente, la cámara explora otros de los edificios representativos de Brasilia, tales como la *Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida* y las torres que albergan al Senado y a la Cámara de Diputados de Brasil. A través de un *tilt down*, la imagen de las torres cede su lugar al monumento UNESCO, erigido en la Plaza de los Tres Poderes con motivo de la celebración de la designación de la ciudad capital como patrimonio de la humanidad. La sombra del monumento que se proyecta sobre la plaza, y que Ana Vaz logra inscribir en la imagen-movimiento que captura, remite a todas las lecturas que se han realizado sobre el diseño arquitectónico y urbano de Brasilia a través de sus relaciones con la pintura de Giorgio De Chirico, las cuales se trazan en torno a las nociones del “espacio metafísico” y las “pesadillas agorafóbicas” –término utilizado por Susan Sontag para referirse a ciertas expresiones de la pintura surrealista–, como metáforas de las sensaciones y el extrañamiento producidos por los grandes espacios vacíos que encontramos en la Plaza.[4]

La construcción de la ciudad capital brasileña supone un claro ejemplo de la persistencia de la razón europea, a través de un sistema de codificación estética, tanto en el nivel visual, como en la distribución espacial que da cuenta de la producción y reproducción del antiguo régimen colonial[5]. De acuerdo con Marcelo Mari (2018), el estilo constructivista, propio de la arquitectura moderna brasileña, “había hecho de la base perceptiva la aprehensión de la dimensión estética de la realidad” (p. 88). De tal manera, la construcción de Brasilia, diseñada por L. Costa y ejecutada por O. Niemeyer se puede entender como heredera de los preceptos funcionalistas de Le Corbusier; pero también como una muestra de la racionalidad tecnocrática que incorporaba los ideales democráticos del progreso en sus formas abstractas y sus curvas sinuosas, constituyendo así el mito de una ciudad capital ultra moderna y sus ambiciones civilizatorias.

Asimismo, la leyenda que corona la entrada del *Museu da Cidade* de Brasilia, y de la que Ana Vaz decide mostrarnos solo algunos fragmentos de oraciones, expone las ambiciones del proyecto de la modernidad nacionalista sobre el cual se fundó la ciudad de Brasilia. Las palabras que dan cuenta del logro de la fundación de Brasilia durante el mandato de Juscelino Kubitschek (1956-1961) toman por asalto al cuadro: “1960 em 25 de abril o presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira entrega ao país sua nova capital, brasília, que construída com destemor, sacrifício e determinação, assinala o certo e desejado encontro do Brasil com a sua grandeza” [1960 El 25 de abril, el presidente Juscelino Kubitschek entrega al país su nueva capital Brasilia, que construída con intrepidez, sacrificio y determinación, destaca el justo y deseado encuentro de Brasil con su grandeza].

Inscritas sobre una gran placa monumental, dichas palabras se encadenan con la imagen de la justicia que, una vez más, aparece solo para desdibujarse lentamente a través de efecto visual de fundido con algunas imágenes que componen el archivo de los *Kiña*. Este muestra la llegada de los vehículos motorizados al territorio Waimiri-Atroari, algunas figuras humanas, ataviadas con taparrabos y penachos, cuyos cuerpos están marcados verticalmente con abundantes líneas zigzagueantes; así como las representaciones de algunas armas punzocortantes y de fuego.

En otras de estas representaciones los Waimiri-Atroari dibujaron algunas chozas, rodeadas por un óvalo con tonalidades azules, verdes y cafés. Asimismo, más adelante podemos observar trazos más gruesos que constituyen una especie de triángulo elongado y semi rectangular, en cuyos laterales vemos árboles de diferentes tamaños. Se trata de una gran casa, afuera de la cual se encuentran tres figuras antropomorfas; sobre ella vuela un colorido helicóptero.

Lo anterior se trata de la representación de escenas cotidianas en la vida de los *Kiña*, cuyo flujo sobre la pantalla es interrumpido por la aparición de una imagen-movimiento en blanco y negro. Es como si la superficie por la cual se desplazó aquel pequeño camión, dibujado mucho tiempo atrás, se convirtiera en una amplia carretera sobre la que ahora transitan motocicletas y otros tipos de vehículos de última generación: una

carretera que se disuelve bajo las imágenes de un río agitado, pero también que se disuelve sobre las imágenes del trayecto pavimentado.

La única información que se nos ofrece es aquella dada por una voz femenina en *off*, quien le informa a Ana, la directora, sobre una posible reunión con Egidio. Las palabras y trazos son borrosos, pero el escaneo que la artista llevó a cabo les otorgó el contraste necesario para volverlas completamente legibles. A ellas les siguen algunos dibujos de hombres que portan lanzas y que asisten al encuentro con los hombres civilizados, “*maeme Kamña*” son las palabras que coronan el dibujo de dos hombres. El primero de ellos se ubica en el extremo inferior izquierdo del cuadro y está ataviado con una especie de chaleco o chaqueta. Sobre su espalda porta algún tipo de arma larga. El segundo, cuyo cuerpo es mostrado completamente, solamente viste un taparrabos. Sobre su cabeza es posible ver una especie de penacho o corona de formas irregulares y sus manos, por otra parte, sostienen un escudo y una lanza.

De la misma manera, nos encontramos con un glosario de los objetos de los hombres civilizados, como anuncian las letras rojas escritas sobre la hoja a rayas que ocupa la pantalla. Se trata de una serie de dibujos y palabras entre los que se enlistan algunos cuchillos (*faca*), rifles (*ma'kwa*), aviones, sierras eléctricas y helicópteros. Como narra la voz del propio E. Schwade, los ejercicios de alfabetización permitieron la escritura en imágenes de la historia del genocidio. Esta se llevó a cabo no solo a partir de este glosario/inventario, sino a través de la elaboración de dibujos más complejos en los que se narran/presentan escenas de la vida cotidiana del pueblo *Kiña* durante la ocupación militar de sus territorios. En primer lugar, según el propio alfabetizador, los Waimiri-Atroari dibujaron la *kawa*, el camino que se convertiría en la ruta BR-174. Posteriormente, a través de imágenes y palabras narrarían sus encuentros con la *Fundação Nacional do Índio* (FUNAI) y el ejército; así como la resistencia que impusieron frente a la invasión civilizatoria.

La intención de la directora es clara: contrariamente a la lógica moderna del archivo que tiende hacia la clausura del mismo, la arqueología de lo in/visible que se propone en *Apiyemiyekî?* (2020) busca devolverle la vida al archivo para, a partir de ello, resistir a su clasificación y petrificación, pero también para posibilitar una narración que repara en la potencia de la memoria colectiva y los fantasmas del pasado. Así como la articulación de las imágenes por yuxtaposición hace evidente; sobre aquel par de hombres enfrentándose se imprime poco a poco el dibujo de otro cuerpo masculino, cubierto por marcas semicirculares y que ocupa una muy buena parte de la página que Ana Vaz ha colocado sobre una superficie de madera.

Aquel cuerpo herido se encuentra atravesado por tres flechas y, poco a poco, nos damos cuenta de que se trataba del contorno extraído de una página que lo muestra como si se tratase de un bajorrelieve. Resulta imposible saber si se trata de una hoja que sufrió la violencia de su borramiento o si se ubicó justo debajo de la superficie sobre la cual se trazó enérgicamente dicha imagen.

Atravesado en breves instantes por el paisaje del río Amazonas, el montaje de *Apiyemiyekî?* (2019) entreteje dos ritmos temporales distintos. El primero pertenece al tiempo propio del archivo de los Waimiri-Atroari y el segundo al presente en el cual las imágenes que contiene son remontadas y revisadas para ser reinterpretadas como una prueba testimonial de la violencia colonial y su atemporalidad. Como asegura Jessica McGoff (2020) al respecto: “Los dibujos intervienen en el paisaje del presente. Este paisaje es de yuxtaposición: Vaz contrasta el río directamente con el camino. Mientras que la carretera nos llevó a estos dibujos, el proyecto de su construcción condujo a gran parte de la violencia representada en ellos”.

Finalmente, cada una de las imágenes que la directora yuxtapone muestra la extrema violencia de la inscripción del trauma histórico sobre la memoria del pueblo Waimiri-Atroari. El remontaje de los documentos visuales contenidos en el archivo implica una manera de hacer historia, siempre y cuando esta se entienda como el lazo a través del cual ciertas acciones son dispuestas como parte de una estructura narrativa lineal y, hasta cierto punto, homogénea. Es decir, en el sentido aristotélico del *muthos*, según el cual “una historia es una disposición de acciones por la cual no solo ha habido primero esto y luego a su vez esto otro, sino también una configuración que une hechos y permite presentarlos como un todo” (Rancière, 2013, p. 16). Así, a través del reordenamiento de las imágenes y la desnaturalización del flujo temporal sobre el cual

fueron consignadas, Ana Vaz problematiza la persistencia de las formas coloniales de explotación, destrucción y opresión, producto de la falsa noción del progreso, derivada de la utopía de la dictadura militar.

CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas se analizó el filme experimental de Ana Vaz, *Apiyemiyeki?* (2019), un ejercicio de des y recontextualización de los dibujos realizados por algunos integrantes de la tribu Waimiri-Atroari durante las intervenciones pedagógicas de Dorothy y Egídio Schwade en el territorio *Kiña* a mediados de la década de 1980. A través de la revisión de algunos aspectos estéticos y narrativos de dicha obra, es posible afirmar que en ella se hace manifiesta una preocupación radical por la crítica de la historia colonial y sus violencias, así como de sus inscripciones discursivas desde puntos de vista hegemónicos.

Y no solo eso, sino también sobre aquello que las imágenes muestran u ocultan deliberadamente; las intenciones a las que responden y sus múltiples potencias como actos de restitución o reescrituras de la historia que se postulan tanto desde los márgenes institucionales; como desde los espacios intersticiales entre prácticas artísticas y disciplinares. En otras palabras, mediada por el montaje, la postura ético-estética de la directora pone en crisis la producción histórica oficial de los discursos y las narrativas sobre el pasado reciente en el territorio brasileño.

A través de la organización y puesta en relación de las imágenes de archivo y su conversión en una constelación más amplia a partir de su articulación con aquellas producidas por la propia Vaz, la artista configura una especie de palimpsesto de la memoria colectiva en torno al genocidio de los *Kiña*. De tal manera, la película aquí analizada es una práctica contra-histórica, contra-archivística y contra-memorial que ofrece una lectura alternativa del pasado. Ello tiene lugar a través de la apertura de un espacio intersticial en donde el tiempo lineal del progreso se convierte, gracias a la irrupción de las imágenes yuxtapuestas y la repetición de secuencias, en un tiempo cíclico en el cual la escisión entre lo salvaje y lo civilizado, consecuencia directa de la ilustración, se anula para dar paso a aquello que Jacques Rancière (2018) ha denominado como “justicia del tiempo”. Es decir, de aquella configuración de los acontecimientos sobre una línea temporal alternativa en la que el sentido se produce mediante el cuestionamiento de “la noción positivista del tiempo subyacente a las descripciones dominantes de nuestro presente” (p. 11).

A partir de lo anterior, este ejercicio audiovisual políticamente comprometido se relaciona de múltiples maneras con otras manifestaciones del arte que le son contemporáneas, en aras de llevar a cabo una búsqueda –en los recovecos de la memoria colectiva– del condicionamiento de un entendimiento crítico del presente. Como se ha visto a lo largo de las páginas precedentes, en *Apiyemiyeki?* (2020) se reactivan tradiciones fílmicas y artísticas del pasado, sobre todo aquellas enmarcadas contextualmente por el desarrollo de los conceptualismos de mediados del siglo pasado y sus improntas en la constitución del sentido, con el fin de enriquecer la apuesta crítica de la directora.

Finalmente, el trabajo de Ana Vaz pone en operación aquello que Ariella Aïsha Azoulay (2019) llama “las herramientas del amo” [6], tales como el archivo, las imágenes y la narración. En *Apiyemiyeki?* (2020), la construcción del sentido se hace visualmente explícita cuando la directora recurre a las continuas disolencias entre imágenes como estrategia no solo de montaje, sino como articulación retórica para establecer la relación de indiscernibilidad entre el pasado y el presente sobre la cual se ha sedimentado la violencia colonial, dentro de la cual el pueblo de los Waimiri-Atroari sigue inmerso. Y, más aún, las estrategias de sentido en *Apiyemiyeki?* (2020) dan cuenta de la posibilidad emancipatoria contenida en la reescritura de una historia más justa, narrada desde el punto de vista de los *Kiña*, quienes fueron despojados, quedando sin voz y sin imagen, que por fin responda a la pregunta “*Apiyemiyeki?*” (¿Por qué?).

REFERENCIAS

- Azoulay, A. (2014). *Historia potencial y otros ensayos*. CONACULTA.
- Azoulay, A. (2019). *Potential History. Unlearning Imperialism*. Verso.
- Cárcel, I. y Monsell, J. (2022). Los restos documentales del perpetrador: imágenes y textos. *Thémata. Revista de Filosofía*, (65), 10–35. <https://doi.org/10.12795/themata.2022.i65.01>
- Comite da Verdade do Amazonas. (2012). 1º Relatório do Comitê Estadual da Verdade o Genocídio do Povo Waimiri-Atroari, Manaus, Brasil. http://www.dhnet.org.br/verdade/resistencia/a_pdf/r_cv_am_waimiri_atroari.pdf
- Chakrabarty, D. (2000). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton University Press.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores.
- Mari, M. (2018). Arte pop, arte conceptual y el golpe militar en Brasil (1964-1970). *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 14(48), 85-99. <https://www.redalyc.org/journal/316/31657676004/31657676004.pdf>
- Martins, L. (2018). *The Long Roots of Formalism in Brazil*. Brill.
- McGoff, J. (2020, enero 26). *IFFR 2020: Apiyemiyeki? de Ana Vaz*. Desistfilm. <https://desistfilm.com/iff-2020-apiyemiyeki-de-ana-vaz/>
- Ortega, M. y Rosauero, E. (2012). Temporalidades en conflicto: cuerpo y desaparición en las prácticas artísticas contemporáneas en Argentina. *Historia y Memoria*, (4), 93-140. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=325127480004>
- Prazeres, L. (2013, junio 11). *Brazil — Waimiri-Atroari Indigenous Massacre*. Latin American Bureau. <https://lab.org.uk/brazil-waimiri-atroari-indigenous-massacre/>
- Rancière, J. (2013). *Figuras de la historia*. Eterna Cadencia.
- Russell, C. (2018). *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Duke University Press.
- Vaz, A (2020). *Apiyemiyeki? Manifesto* [Película]. Olivier Marboeuf, Annemiek van Gorp, Anže Peršin.
- Videsott, L. (2008). Os Candangos. *RISCO. Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*, (7) 1, 21-38. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i7p21-38>

NOTAS

- [1] Según Ana Vaz, su ejercicio audiovisual está constituido por capas de historia que no se superponen, que las unas no impiden que las otras sean vistas. Igualmente, según su creadora, *Apiyemiyeki?* (2019), es un filme epidérmico en su materialidad, pues en él se exploran con detalle las texturas de los dibujos realizados por los Kiña, de sus trazos y el papel sobre el que se imprimen.
- [2] Véase “Os Candangos” (Videsott, 2008).
- [3] En el manifiesto del filme aquí analizado la directora relaciona la construcción de carreteras que unen la zona de Brasilia con el resto del país y la constante opresión indígena, llevada a cabo con fines de explotación minera y de otros recursos naturales de la región.
- [4] Según Francisco Bullrich, entre el Palacio de Planalto (correspondiente al poder ejecutivo) y la sede del Supremo Tribunal hay una distancia de cerca de 400 metros, en cuyo centro se erigen, en toda su monumentalidad, Os Candangos (1959) de Bruno Giorgi.
- [5] Para una crítica más compleja de dichos cánones, véase *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (Chakrabarty, 2000).
- [6] Según la autora, el Imperialismo se reproduce a través de la propagación y naturalización de sus herramientas –muchas de las cuales son extremadamente violentas, mientras otras dependen de la violencia ejercida por otras herramientas– como un medio de orden justificado por diferentes fines.