Más allá del fin Nº 3.5

1 Editorial por Helen Hughes, Carla Macchiavello y Camila Marambio

Un inicio apropiado

2 Juan Dávila entrevistado por Carla Macchiavello y Camila Marambio

Tiempo profundo

7 *Verso l'infinito* por Lucy Bleach
9 Divagaciones archipelágicas en Trowunna por Denise Milstein
17 Imágenes de lo invisible por Catalina Valdés

Ética del lugar

19 Actividad icónica subantártica versus mentalidad sureña por Joaquín Bascopé Julio
23 LUGAR—un marco conceptual aborigen: Introducción a un discurso sobre una propuesta de metodología de investigación aborigen por Mary Graham
28 Resistiendo el genocidio por Hema'ny Molina

Impresiones y pasajes

29 Anudando hebras sur-sur por Sonja Carmichael y Sarita Gálvez
33 Sumergiéndose en la política oracular por Dr. C.F. Black y Caitlin Franzmann
39 (des)edúcandome by Carla Macchiavello

Manos que tejen

43 *ÆS JÁLA-KAWÉSQAR KUTEKÉ ČE* = 'Mi antepasado y yo' por Patricia Messier Loncuante
48 Volviendo sobre la historia de los collares de conchas de aborígenes australianos por Lola Greeno
50 Conchas y fibras a través de los mares por Josefina de la Maza

Editorial

Helen Hughes, Carla Macchiavello y Camila Marambio

Queridxs amigxs, amores, colaboradores, mis queridas Camila y Helen,

Al extender mis dedos virtuales para tratar de llegar a ustedes, a kilómetros y océanos de distancia, mientras se entrelazan neuronas y ondas de radio, sinapsis, corrientes eléctricas y teclados que traquetean al ser presionados por manos gastadas, lavadas, que trabajan, pienso sobre lo que significa participar en este proyecto editorial. Republicar una fracción de la tercera edición de *Más allá del fin*, que surgió de tanto amor, que creció como moho para convertirse en *Discipline* entre los años 2018 y 2019, ahora, en esta coyuntura. *¿Por qué y por qué no desplegar a Más allá del fin* como 3.5? ¿A quién le importa? ¿Para qué?

Cariño, es que es la coyuntura.
¿La calentura?
No, sí, bue-no, la coyuntura.
La calentura, querrás decir.

Calentura: cuando estábamos lanzando *Más allá del fin* 3, unos incendios estaban devastando la Amazonía.

Poco después de que algunxs de nosotrxs nos fuimos de Australia, la isla también se vio azotada por incendios devastadores.

Tan solo dos meses después, una revuelta social prendió en Chile. Otras se siguen encendiendo aquí y allá.

Ahora un fuego viral consume al mundo entero.

Recuerdo que cuando estábamos caminando por Minjerribah, tú dijiste que ellos decían que los ancianos han dicho que los incendios se usaban para quemar el *bush*[1] para que crecieran nuevas plantas de las semillas que necesitaban calor. No monocultivos, sino nuevos cultivos.

¿Es este uno de esos momentos?

Mientras que en español la palabra 'coyuntura' significa 'unir en este momento', ahora mismo, según estos factores específicos, en lo que se siente como un punto de inflexión para algunos y como dificultades acrecentadas para muchos otros, 'yunta' es un coloquialismo que expresa la cercanía que uno siente con una amistad. El calorcito de la aglomeración, aunque sea virtual, especialmente cuando es viral. También se refiere a cuando los animales se unen para que trabajen juntos (bajo la presión de los seres humanos para hacer esto y con un aparato específico, de la misma manera en que todo tipo de instituciones nos presionan, a volver a la normalidad, a agachar las cabezas y los cuellos, la violencia estructural oprimiendo a algunos a veces hasta la asfixia). Tal vez les parezca que el lenguaje que empleo para la editorial no es tan altruista como se esperaría. Bueno, *la coyuntura está peluda*, es muy difícil ahora mismo para muchos, es mortal para muchos también.

¿Qué es lo que se está uniendo para cada uno en estos momentos? ¿Qué se está apartando, qué se desarma? ¿De qué nos hacemos parte y de qué nos apartamos, o deshacemos, ahora?

¿Es esto un fin, una pausa, un comienzo o un destello?

¿Por qué es que "más allá del fin" le habla tan proféticamente a este momento presente?

¿A algo que comenzamos a vislumbrar, un destello que prende justo allí, más allá?

Carla

Carla, Helen, ensayistas, lectores,
los que aman, los que odian, colaboradores,
colonizadores,

Hace muchos veranos, sobre las laderas escarpadas de la Cordillera de los Andes, me crucé con una yunta de bueyes. Estos dos magníficos animales estaban atados entre si por un travesaño de madera sujeto sobre sus cuellos y amarrado a un arado, pero eso no era todo, no sólo estaban restringidos sus movimientos sino que también estaban agonizando porque se habían quemado misteriosamente y sus costados se habían achicharrado y partido. Observé las heridas carnosas y sentí el dolor que estaban sufriendo estos animales. Vomité. Don Nito, el cuidador de los animales, estaba tan perturbado como yo, si no más. Estaba preparando una pomada para aplicar sobre su piel. Lo acompañé a recolectar las hierbas que él señaló como curadoras (matico y llantén) y las eché a la caldera donde las estaba macerando. Nos sentamos en silencio por horas, como si sólo nuestra ausencia de palabras pudiera compensar por la ausencia de compasión que nosotros los humanos hemos tenido por las demás criaturas que pertenecen a este planeta.

Fuego, muerte, cicatrices; fiebre, enfermedad, tejido regenerador; sensualidad; vitalidad; fascia. Tríadas que mutan en mi mente y en el tiempo al hundirme en las palabras de Carla, en el mundo, en los mundos de palabras que se conjuran en *Más allá del fin*. Cuando Carla y yo comenzamos a editar la publicación de Ensayos, lo llamamos un periódico porque intuimos que traía noticias desde más allá del fin.

Algunos de los autores—mujeres salvajes, sabios ancianos, historiadores eruditos, poetas, activistas y artesanos—que derramaron sus palabras-lágrimas en *Más allá del fin* #3 ahora se encuentran acompañados por nuevas voces para mezclar el pasado, el presente y el futuro. Y tal como la pomada de Don Nito, #3.5 fue concebido y preparado como una infusión sanadora, para fortalecer la vitalidad de las palabras que reaniman a un mundo después que los incendios hayan quemado el *bush*.

Poesía abundante,
Camila

Queridas Carla y Camila,

Los meses desde que lanzamos *Discipline, Más allá del fin* han sido sin aliento. Incendios, como los que quemaban la Amazonía en el trasfondo de tu visita a Australia el pasado agosto, Carla, devastaron enormes extensiones del continente australiano durante nuestro verano—llegando más temprano, y pegando más fuerte y más rápido que antes. Millones de animales, insectos y plantas perecieron. También murieron seres humanos. Y si los habitantes de las ciudades querían ignorar los peligros que las comunidades rurales enfrentan cada época de incendios, empeorando al ritmo de la catástrofe climática, esta vez no pudieron hacerlo. Un humo espeso se esparcía sobre las principales metrópolis del país: Sídney, Canberra, Melbourne. Se nos advirtió que no saliéramos de nuestras casas, ya que el aire estaba tóxico. Hubo prisa por comprar purificadores de aire.

Recuerdo que le escribí a Camila y Cecilia el día en que la gran lluvia finalmente llegó. Estaba leyendo en la Biblioteca Estatal de Victoria. La atmósfera se oscureció y los cielos se abrieron. Junto con casi todo el resto de las personas que estaban en la sala de lectura, salí rápido a vivir lo que se sintió como un alivio. Un hombre se acostó de espaldas sobre las escaleras de piedra que subían a la entrada de la Biblioteca, sus brazos abiertos, en completo silencio, y absorbió cada gota.

Nuestro verano, usualmente caracterizado por un letargo inducido por el calor, transcurrió en un

estado de comunicación hiperactiva—comunicándonos con seres queridos que estaban en peligro, actualizando noticias, monitoreando obsesivamente el pronóstico del tiempo. Partimos el año 2020 ya agotados emocionalmente, físicamente y económicamente. Y luego, por supuesto, el virus. El foco del cual ya ha dejado a aquellos más afectados por los incendios doblemente traumatizados, y ahora en gran parte olvidados gracias a la adicción a, y la amnesia de, los ciclos de noticias contemporáneos.

Es difícil imaginar un evento simbólico para el coronavirus como lo fue la gran lluvia que insinuó un final a la masacre provocada por los incendios. Pero muchas de las maneras de prepararse para ese momento—sabiduría indígena, obligaciones hacia el *Country*,[2] las palabras de mujeres sabias, de madres, de artistas, activistas y poetas, solidaridad con animales, plantas y hongos, justicia climática, justicia para trabajadores, justicia racial, una concepción del tiempo que no apuesta codiciosamente en contra de un futuro tóxico, un poco de magia—pueden ser descubiertas en las páginas de *Más allá del fin* #3.5.

En solidaridad,
Helen

1 Nota de la Traductora: en inglés de Australia y Sudáfrica, *the bush* es un término que denota las regiones rurales escasamente pobladas, caracterizadas por pueblos pequeños, granjas y paisajes naturales de bosques, prados y sabanas.

2 Nota de la Traductora: En Australia, *welcome to country* es un ritual que se lleva a cabo para dar cuenta de la importancia cultural de un territorio para algún grupo aborigen.

Juan Dávila entrevistado por Carla Macchiavello y Camila Marambio

Juan Dávila, *Ralco*, 2016, óleo sobre lienzo, 200 × 250 cm. Cortesía de Kalli Rolfe Contemporary Art, Melbourne.

from: **Juan Dávila**
date: Nov 4, 2018, 4:35 AM
subject: Preguntas

Hola, trataré de empezar, en desorden, x J

Enviado desde mi iPad

> 3.2. ¿Cómo abordaste la traducción del texto de Nelly Richard (escrito originalmente en español) al llevarlo a un contexto cultural diferente? ¿Qué decisiones se tomaron respecto a su traducción, las imágenes que se usarían, el público al cual el texto iba dirigido? Por ejemplo, en la introducción a la redición del libro, hecha por Metales Pesados en Chile, Nelly Richard menciona que mientras sí hubo una necesidad de lo bilingüe en ese momento como manera de rebatir la represión y cierre de Chile durante la dictadura, actualmente la noción de publicar una edición solamente en español es un acto de resistencia (al llamado contemporáneo a ser global). Pero el texto original era bastante hermético, como si renegara el público al cual estaba tratando de llegar.

El texto en español de Nelly Richard, *Márgenes e Instituciones* (*Margins and Institutions*), fue publicado en inglés en Australia en 1986 en la revista *Art and Text*, dirigida por Paul Taylor. Richard había escrito textos para mi trabajo desde 1979, algunos de los cuales fueron traducidos en Australia. Taylor estaba por lo tanto familiarizado con el trabajo de Richard, y en un viaje que ella hizo a Australia, se le propuso a Taylor que publicara *Márgenes e Instituciones* como el único contenido de una edición de *Art and Text*, por ende creando una especie de libro. La idea de analizar intelectualmente a una escena de arte de vanguardia bajo una dictadura militar (conocida a través de la obra de Richard como 'escena de avanzada') no tenía precedentes, tanto en Australia como en Chile. Comparado con el libro de Gaspar Galaz y Milan Ivelic, *La pintura en Chile*, 1981, que era una especie de relato de contadores, el texto de Richard era poderoso.
La traducción fue hecha por Paul Foss, el siguiente editor de *Art and Text*, y yo. Esto nos tomó medio año, sin pago. Un texto en español jamás coincide con la precisión y claridad del inglés. Es como traducir poesía, el texto se re-escribe en otro idioma, siendo lo más fiel al significado, dentro de las limitaciones. Además, el texto de Richard fue escrito en un español que claramente tenía el francés como primera lengua. Los debates intelectuales europeos que llegaron a Chile a través de libros en la década de los 70 produjeron un manierismo y dificultad en la lectura. La mayoría de los artistas y escritores en Chile nunca tuvieron la educación literaria, filosófica, psicoanalítica y estructuralista para absorber las disciplinas que emergían de la escena cultural europea. La gran queja de los sociólogos era que estos textos eran elitistas.

Los juegos de lenguaje de Richard, suponían alterar el lenguaje oficial a través de una escritura mujer. Eso es algo intraducible. La reacción de Richard al leer la traducción fue una de desagrado: no recibimos un agradecimiento. Paul Foss y yo escribimos una introducción a modo de presentación del texto en Australia. Fue Australia quien pagó para que nuestro 'libro' se publicara y se distribuyera internacionalmente, pese a que no fue leído por muchos. En la edición en Chile, nuestra traducción fue eliminada. Fue un gesto agresivo, que hacía parecer como si el proyecto no tuviera apoyo internacional. Nos borraron.

Creo que la re-publicación del texto en español en Chile en 2014 tuvo que ver con presentárselo a una nueva generación, pero también con consolidar 'poder' en la escena cultural, en donde la 'escena de avanzada' (que fue como se conoció la escena de arte de vanguardia de fines de los 70 y principios de los 80) ya estaba vendida al status quo. Tenían ambiciones internacionales; les encantaba exhibir en museos y galerías comerciales; su dictum—'arte y política'—se volvió parte de la tiranía. Un texto en español a esa fecha no es un ejemplo de resistencia global como lo fue en la primera edición, es algo que se llama intelectualizar y mentir. Es como correr nuevamente con el titular del golpe de estado militar como carta de presentación afuera, de aquellos que resistieron y se opusieron a la dictadura. Es el modelo de la izquierda tradicional chilena.

Francisco Zegers en Chile hizo las imágenes y el diseño.

from: **Juan Dávila**
date: Nov 4, 2018, 8:08 AM
subject: Questions

> 3.3. ¿Qué acogida tuvo el texto en Australia? Tuvo tanto impacto en el arte e historia del arte en Chile, incluso cuando circulaba al principio a través de versiones fotocopiadas o se encontraba en unas pocas bibliotecas, y aun así casi no se le ha dado contexto (Lucia Vodanovic notó recientemente que Paul Foss mencionó en el 2014 que muchas copias del texto no se vendieron en Australia y que por tanto se habían desechado). La historia del arte y las escenas artísticas australianas siguen siendo algo desconocido como lo fueron entonces para la mayoría de los chilenos. Tú has hablado de tu propia marginalización con respecto a la escena de la cual formaste parte. Por ejemplo, la relación con un grupo de pensadores, tales como Francesca Lombardo y Patricio Marchant, sobre el cual la 'escena' dependía tanto, pero cuya presencia también ha sido, salvo raras excepciones, obliterada. Así mismo, se conoce poco en Chile sobre Paul Foss, Paul Taylor, Eric Michaels, o tu propia participación en el libro.

Margins and Institutions no generó un impacto ni una fuerte discusión. Culturalmente, los australianos son insulares y provincianos. Su tradición ha sido copiar el arte inglés y luego las tendencias norteamericanas y algunas europeas. Chile se parece a Australia en este aspecto.

Es difícil recordar que las políticas multiculturales australianas tuvieran un efecto masivo sobre la cultura. Recuerdo a un ponente en la Universidad de New South Wales comentando que el libro de Richard presentaba afirmaciones exageradas sobre un arte más bien mediocre. Charles Merewether trajo una exposición de Frida Kahlo y fue ignorado. Lo mismo con la exposición de fotografía latinoamericana que organizó. Eugenio Dittborn, Paz Errázuriz, artistas cubanos, todos recibieron la misma falta de interés. En el extranjero, la publicación de Nelly Richard fue leída con más seriedad en las universidades norteamericanas y tuvo un gran impacto sobre la escena crítica en Latinoamérica, aunque esto ocurrió varios años más tarde. Una suerte parecida a la de muchas culturas que fueron 'hechas' o descubiertas por el circuito internacional de museos—piensen en *The Bride of the Sun*, *Treasures of Mexico*—y que rápidamente fueron olvidadas. Irónicamente, ahora los grandes museos europeos quieren tener una marca mundial. Están abiertos a coleccionar arte de esos lugares lejanos, pero tienen que pagar ellos mismos por ese arte y enviarlo a cambio de prestigio. Este es el paraíso de los coleccionistas y donantes arribistas.

La marginalización de Chile no es algo nuevo. Los chilenos mismos no tienen interés en cultura, solo populismo. El Estado fundó el Museo Nacional de Bellas Artes en el siglo XIX como una copia del modelo francés para promover valores patrióticos. Hoy en el mundo digital, nada tiene ubicación, sentido, diferencia. La cultura es una red informática que arrastra todo. Escribo 'arte chileno' en Google y lo que aparece es arte kitsch y comercial, y un par de obras serias. Chile no piensa en otros.

La escena de avanzada en Chile marginalizó a un gran número de creadores. Incluso destruyó a personas con una histeria y paranoia maliciosa. Las voces distintas u otras eran intolerables. El ejemplo principal de esto fue Ronald Kay y los otros que mencionaron. Solo piensen en el memorable libro de Kay, *Del espacio de acá* (1980). El Partido Comunista actuó de la misma manera.

He escrito sobre este '*Pago de Chile*', esta negación de las contribuciones. Con *Margins and Institutions*, no hubo diferencia, mi voz no contó. También financié la *Revista de Crítica Cultural* por muchos años, pero mi nombre fue borrado de los créditos. Pero mi interés principal ha sido visibilizar distintos tipos de arte y textos desde mi lugar. La vida del migrante incluye el lugar de nacimiento y de reasentamiento, y el no pertenecer a ninguno, sino a ambos. Muy pocas veces fui visible con el grupo chileno que comenzó en la década de los 70, con unas excepciones mágicas. En ese tiempo, ser un pintor era un crimen y referirse al género era impensable. Algunos probablemente le rezaban a la Virgen de la Misoginia o a La Virgen del Puño para el avance del status quo.

En Chile ha habido poco interés por Australia, a pesar de que Australia ha reclbido a artistas chilenos y ha enviado a artistas australianos para allá. Alegar no tiene ningún sentido, pero el registro histórico, peleado centímetro a centímetro allá, puede abrirse a narrativas paralelas, algún día.

Enviado desde mi iPad

from: **Juan Dávila**
date: Nov 4, 2018, 9:02 AM
subject: Pd.

> ¿Cómo podría un artista sugerir una interpretación de la cultura chilena desde la década de los 70? Él no es un historiador, un académico o un intelectual, pero tiene intuición, el concepto griego de *nous*. El surgimiento de la dictadura en Chile fue un momento crucial. Los artistas reaccionaron intensamente, algunos exiliados, pero muchos tuvieron que quedarse. El horror produjo una unión entre algunos artistas, escritores e intelectuales que era urgente. Las obras que aparecieron tenían un elemento extremo, no racional, que se hizo irresistible. Hoy, yo lo llamaría un 'contagio sicótico', no una escena de avanzada.

El uso de la metáfora se perdió, ninguna emoción era posible, solo el acto de gritarle al dictador y a las instituciones de arte. Los márgenes, los marginales y los desposeídos se transformaron en balas. Imaginen si alguien dijera que la avanzada y la dictadura habían hecho un pacto innombrable. El arte daba una ilusión de libertad para que fuese usada por la dictadura, y el dictador le dio a la avanzada una razón de ser. Esto incitaría una reacción feroz, ese alguien sería etiquetado como 'fascista' para siempre. Pero no ha habido pensamiento alguno sobre la verdadera naturaleza sicológica de la relación amo/esclavo que hay aquí. ¿Por qué es que la moralidad es la más oscura de las conspiraciones? Sin color ni sentimiento, la fragmentación personal, el obscurantismo en el uso de los pobres como herramientas fue brutal, una certidumbre objetiva.

Allí uno podría considerar la batalla del conocimiento: una creadora podía tener conocimientos superiores, pero ese poder presuponía la destrucción del hombre. Y la astucia de la razón del hombre—su poder tradicional, manipulativo, totalitario—borra a la mujer y a todos los demás. El espectro liberal de la eugenesia, tal como se vive en Chile y Australia.

Saludos,
Juan

from: **Juan Dávila**
date: Nov 6, 2018, 8:56 AM
subject: Preguntas

He mencionado los aspectos negativos de la avanzada en Chile. Sin embargo ellos hicieron un gran aporte a las artes allí. Uno tiene que pensar en la cultura visual que existía antes de 1970, la cual puede ser considerada como un desierto retrógrado y conservador. Chile tuvo una modernidad muy débil. La avanzada fue uno de los primeros intentos de crear un debate intelectual y proponer un lenguaje visual que presumía complejidad. Desafiaron la tradición al incluir otros significados, yendo en contra de la voz lineal, y usaron un análisis deconstructivo. Paralelo a eso, cuestionaron el perfunctorio arte de la comunicación del Partido Comunista.

De manera similar, con respecto a Nelly Richard, soy crítico en retrospectiva de su idea, no de ella, que es una persona notable. Este es un comentario para que quede constancia cuarenta y cinco años después del hecho.

Nelly Richard, *La cita amorosa, sobre la pintura de Juan Dávila*, 1985, Rústica, publicado en inglés como as *Hysterical tears* (Melbourne: Greenhouse Publications, 1985).

Juan Dávila, *9-02*, 2018, óleo sobre lienzo, 255 × 200 cm. Fotografía: Mark Ashkanasy. Cortesía de Kalli Rolfe Contemporary Art, Melbourne.

Juan Dávila, *Tratado de Tordesillas*, 2018, óleo sobre lienzo, 250 × 200 cm. Fotografía: Mark Ashkanasy. Cortesía de Kalli Rolfe Contemporary Art, Melbourne.

3.4 Al pensar en revisitar *Margins and Institutions* explorando los actos de vinculación, traducción, edición, conexión, malentendidos y aprendizaje que la colaboración motivó y desencadenó, pensamos en qué es lo que queda al margen hoy en día, incluso mientras revisamos la historia del texto. ¿Tiene alguna utilidad aún la noción de margen? ¿Cómo podemos traducirla a este presente supuestamente interconectado?

Uniendo espacios remotos… ¿Cómo podemos construir espacios/plataformas para forjar y profundizar vínculos, incluso ante diferencias insuperables (como pueden ser entre australianos indígenas y no-indígenas, chilenos, mapuches, aymaras y yamanas, por ejemplo)?

3.4 El texto de *Margins and Institutions* ha de considerarse como parte de un entorno sociocultural. La elección de la izquierda al gobierno chileno en la década de los 70 y la dictadura que vino después, junto con el surgimiento del globalismo corporativo digital y su caída, tuvieron la misma duración que la escena de avanzada. Desde las grandes posibilidades de la izquierda en Chile durante los 70 a su fracaso actual, una izquierda agotada sin discurso, desconectada de cualquier electorado, sin desafíos ni utopías; este es el trasfondo. Alguna vez poetas, luego empresarios en un reflejo de políticas de izquierda y derecha. Silencio, apatía, indiferencia y corrupción son los indicadores de una democracia menoscabada.

Los márgenes son de lo que hablaban la izquierda y la escena de avanzada. Una cosa es vivir su experiencia, otra cosa es utilizarla. Hoy en día en las artes hay una lista oficial de temas políticos aceptables. Esto es creado por los museos, curadores e instituciones de arte. Los márgenes, los migrantes, las personas indígenas, los temas de mujeres, el negocio de la guerra, las personas de color, etc., son parte de los estatutos corporativos de las exposiciones de arte contemporáneas. Son 'políticas.' Pero los márgenes terminan siendo silenciados al exponerse a una mirada masiva indiferente. Se convierten en un tema más entre los trillones de imágenes que nos invaden incesantemente. Las herramientas disponibles hoy en día para conectarnos con otros no están funcionando. ¿Qué palabras e imágenes son capaces de movernos? ¿Podríamos buscar las grietas que hay en el sistema? ¿Podríamos pensar en la creación de comunidades íntimas?

Podemos rehusarnos a trabajar en las corporaciones de arte que utilizan los márgenes y la controversia como herramientas de publicidad. Esta era de avances tecnológicos inimaginables ha creado depresión y ansiedad masiva. Los artistas, como siervos marginales, deben crear productos, imágenes del margen. Estas imágenes son como una especie de aspirina: nos hacen sentir que hay otros que están peor que nosotros. Los poderosos del siglo XVIII decoraban sus hogares con pinturas de los desposeídos. Hoy, seguimos andando por un camino similar o peor sin pensarlo, con la ideología liberal de la eugenesia y el castigo a los pobres en pleno apogeo. Se le arroja caridad a los mendigos para mantener todas las diferencias a raya.

Podemos ir más allá de la melancolía aceptando al otro como otro. No se trata de espacios remotos, diferencias, conectividad. Nuestra alma no está en huelga ni a la venta, todavía tengo esperanza de ello.

Enviado desde mi iPad

> 3.5. Recientemente dijiste en una entrevista: 'Mi opinión es que tanto la avanzada como la izquierda tradicional están aún pegados con reescribir la historia del arte local chilena con una nostalgia por la década de los 70 cuando tuvieron un momento vibrante. ¿Cuáles son sus propuestas para el arte en el siglo XXI? Son puro palabrerío burócrata."[1] ¿Qué puede el arte hacer por nosotros, por el mundo, hoy? ¿Cuál es tu propuesta para el arte en el siglo XXI?

Debo decir que no tengo ningún manifiesto grandioso; más bien tengo dudas sobre el dilema de qué hacer en el siglo XXI. A mi parecer, la incertidumbre y la imprevisibilidad son cosas positivas. ¿Para qué justificar cada pensamiento? La política aún pertenece al orden del totalitarismo, en que el capital cognitivo subjetivo se niega. Ninguna experiencia estética, psicoanalítica o emocional es considerada en el capitalismo tardío del siglo XXI. Y el arte hoy se convierte en un negocio.

La izquierda tradicional chilena en la década de los 70 tenía utopías como 'el hombre latinoamericano', pero no la mujer. Pintores como Guayasamín expresaban esto con imágenes de los oprimidos, con unas manos enormes levantadas hacia arriba. La avanzada en Chile propuso una estrategia de lenguaje, un desafío al significado lineal, usando subtextos de lo que no podía ser expresado bajo el régimen militar y creó una especie de juego de significados escondidos. El arte era obscuro, fragmentado, sin color como en la pintura tradicional, pero cargado de un enfoque sociopolítico. El uso de la ciudad como terreno para el arte fue promovido, junto con el abandono de las instituciones de arte como espacios para el arte. Una utopía de 'arte y política.'

En la actualidad, las instituciones del Estado que financian el arte crean un artista que debe tener una propuesta por escrito. Si tiene éxito, el artista debe actuar como un escolar y hacer exactamente lo que tiene escrito en la propuesta. Debe convertirse en ilustrador y en productor. Los organismos financiadores quieren que el arte genere dinero. En mi opinión, el arte es lo que el artista hace en el momento. El conocimiento reprimido, el significado, el caos, la ambigüedad, la experiencia vivida y la pasión interna son desestimados por la industria del arte que nos dice qué hacer.

La primacía de la lucha de los trabajadores en el capitalismo podría amenazar la plusvalía del capitalismo. La guerra social también puede tener complejidad, en teoría. Pero esto fue negado por el arte producido por la izquierda. Estaba basado en eslóganes, en la comunicación y fue a lo más un collage de materiales tomados de la realidad con otros elementos informales. Una especie de arte metido en un chaleco de fuerza ideológico. ¿Dónde está la noción de una potencialidad psíquica, como dice Mari Ruti? Hay un potencial en la lectura de los significantes de nuestro deseo, que puede ayudarnos a participar de una manera creativa con la cultura actual. ¿Por qué no podemos imaginar algo por fuera del sistema de poder hegemónico?

Enviado desde mi iPad

from: **Juan Dávila**
date: Nov 12, 2018, 1:37 AM
subject: Preguntas

> 2.2 En cuanto a tu propia pintura, has hablado recientemente de 'una mirada oceánica.'[2] Esto parece ser radicalmente distinto de lo que puede ser considerado como una 'mirada marginal', ya que la primera se caracteriza por una apertura radical, una inconmensurabilidad, más que una mirada específicamente localizada. ¿Podrías seguir desarrollando para nosotras la noción de la 'mirada oceánica'? ¿Cómo se relaciona, por ejemplo, a algo como pertenecer/no-pertenecer en el mundo actual?

Juan Dávila, *Untitled*, 2011, óleo sobre lienzo, 297.8 × 347 cm. Cortesía de Kalli Rolfe Contemporary Art, Melbourne.

2.2. La mirada o sensación oceánica y el síndrome de Stendhal se usaban en el pasado para expresar la idea de estar en armonía con el mundo, o como una sensación sublime e intolerable provocada por la belleza. También he expresado en otras ocasiones que sería mejor llamarla una 'mirada salvaje', abierta a lo que nunca se ha visto antes. Mi sensación es que 'la mirada marginal' ya tiene una limitación y un programa. Hablo de lo inefable o lo inconmensurable como algo relacionado a la primera mirada de una persona, objeto u obras de arte. Está relacionada al *nous* de la antigüedad griega. Hoy en día le llamamos intuición sin palabras. La racionalización e intelectualización de la teoría crítica y el discurso universitario deben poner a lo marginal, por ejemplo, en palabras.

He propuesto usar el concepto de 'imagen remanente', el rastro en el ojo interno de algo visto o soñado. Esta es probablemente la manera en que se hizo el arte rupestre prehistórico, no para invocar a la buena suerte en la cacería, como algunos arqueólogos han sugerido en el pasado.

Con respecto al sentido de pertenencia, no hay una certeza, sólo un profundo deseo, pero nosotros mismos no sabemos qué es lo que deseamos. En el post-capitalismo, la única forma de pertenencia que se propone es ser un consumidor endeudado. Eso puede tener un precio y puede venir con una explicación adjunta. Bajo esa mirada, las personas marginales deben ser destruidas, tal como lo querían los viejos eugenistas. La resiliencia y el optimismo no son parte del léxico, menos aún la belleza. Son cosas que hace tiempo fueron borradas de la noción del trabajo.

¿Qué es lo queremos en los otros? ¿Qué permanezcan como otro?

Enviado desde mi iPad
from: **Juan Dávila**
date: Nov 12, 2018, 7:43 AM
subject: Preguntas

> 2.1. La práctica de la apropiación cultural desde el campo del arte ha sido un tema poco tocado en Chile. Fuiste parte de las discusiones que se produjeron en 1989 en torno a la apropiación cultural en Australia, específicamente en torno a las culturas aborígenes (Institute of Modern Art, Brisbane). Llamaste en ese entonces a la práctica de ciertos artistas australianos como un 'fake marginality' [marginalidad falsa]. Esta idea nos hace pensar en cómo encontrar puntos de encuentro entre culturas sin sobredeterminar o aplanar el concepto de margen o marginalidad. ¿Qué sería un 'real marginality' [marginalidad verdadera]? ¿Cómo te sitúas en torno a esta marginalidad, por ejemplo, en los '70 saliendo de Chile a un año del golpe, en los '80 en/desde Australia, hoy?

2.1. El arte es una práctica milenaria, copiar fue siempre parte de la tradición. Hoy con la insistencia institucional de que el artista sea 'original', se juzga copiar o citar como algo indebido. Las culturas indígenas no usan ese cambio constante de estilo, como en la moda. En Australia no se debate que el arte de acá fue siempre derivativo, imitaciones de lo británico y luego la escena internacional. Los resultados eran mediocres, de flea market [mercado de pulgas]. En los noventa se debatió la noción de 'provincialismo' y los artistas copiaron a europeos trans-vanguardistas. Era una especie de gesto o bofetada de vuelta al mostrar esas obras en un contexto internacional.

Citar a la cultura aborigen es algo problemático. Escribí sobre eso diciendo que es un juego lúgubre. Mi principal preocupación es que es mayoritariamente un gesto, sin ningún intento de entender y sin seguimiento. En mi experiencia, ya que he citado la cultura aborigen y mapuche en mis pinturas, uno solo puede ponderar si es que es posible tener una conversación.

Enviado desde mi iPad

from: **Juan Dávila**
date: Nov 12, 2018, 8:06 AM
subject: Pinturas

Mañana viajo, así es que no me puedo concentrar. Trataré en una semana de seguir. Aquí van unas pinturas sobre Chile, *mestizaje*, *Wallmapu* y *Ralco* donde hay una conversación.

Saludos,
Juan

Enviado desde mi iPad

> 1.1.Para la edición de *Discipline* que fuimos invitadas a editar, nosotras (Carla Macchiavello y Camila Marambio) hemos estado pensando en el poder que tiene revisitar, o quizás

reflotar, textos, imágenes y prácticas específicas que parecen haber resistido la historización (se resisten a ser guardadas, contextualizadas por el momento histórico en el cual se hicieron, algunas resuenan más y más fuerte hoy en día, mientras que otras resistieron pasando a la clandestinidad). O quizás el carácter especial de estos textos, imágenes y prácticas es precisamente uno de resistencia.

En una entrevista reciente, dijiste que la modernidad en Latinoamérica no se encuentra en lo que se impuso sobre nosotros, como tal, sino que en la resistencia indígena a la destrucción, usurpación y colonización: 'Nuestra primera modernidad en Latinoamérica es indígena, no un descubrimiento en París durante la década de 1870, algo ocurre allí que resiste el pensamiento académico, científico y racional.'[3]

Hoy en día existen numerosos discursos y movimientos que están siendo articulados en torno a la noción de resistencia y alteridad. ¿Podrías elaborar más sobre esto? ¿Por qué consideras que es importante resistir hoy en día, o qué estamos resistiendo aún? ¿Cómo se relaciona esto, para ti, con la pintura (y el arte)?

Juan Dávila, *Sudaca*, 2017, óleo sobre lienzo, 255 × 200 cm. Fotografía: Mark Ashkanasy. Courtesy of Kalli Rolfe Contemporary Art, Melbourne.

1.2 Encuentro muy precisas las palabras de Gerald Vizenor.[4] Sin embargo, el arte no es una narrativa escrita, es un lenguaje silencioso desde el principio de los tiempos. Las preguntas sobre la resistencia, el control del tiempo en la actualidad en oposición a la memoria, las apropiaciones de espacio, y las voces de otros – todos estos son temas que actualmente están siendo intelectualizados por el discurso universitario. La repetición del arte es una práctica antigua, particularmente en Asia. Me rehúso a definir mi goce político o la voz que habla a través de mí.

Citando del texto de Eduardo Arroyo, 'Pintura Política':

> Todos me consideran un pintor político, pero nunca he sabido cómo construir la pintura política. Todos dicen que yo soy un especialista en discursos, un maestro de invectivas, y no solo durante un periodo particular, pero a lo largo de toda mi vida. Con la cadena y grillete del compromiso político amarrando mis pies y las esposas del mensaje alrededor de mis muñecas.

Así que permítanme repetir por la centésima vez: a pesar del hecho de que mi trabajo se describe como pintura política, jamás he creído ser un pintor político. Creo más en el comportamiento del artista como ejemplo, o en su trabajo como tal. Nunca he creído que yo pudiese cambiar la conciencia o el destino de un país a través de la pintura. El caso es que mi pintura siempre ha sido el resultado de mi obsesión con la situación en España, esa lucha anti-fascista que lleve a cabo en exilio. Estaba obsesionado con eso de la misma manera en que otros se obsesionan con flores o con la proporción matemática, y si he pintado eso, es porque no podía pintar otra cosa. La subversión se encontraba dentro de la pintura. El verdadero problema reside en cómo colocar el pincel sobre el lienzo para hacer al objeto pintado tan elocuente como fuese posible.

Está claro que uno no puede pintar un zapato de madera, un lenguado, un sombrero y un gato de la misma manera. Para mí no parece ser tan difícil de entender.[5]

– 'Sardina en Aceite', 1977

1 Paco Barragán, 'Interview with Juan Dávila', *Art Pulse*, 2018, http://artpulsemagazine.com/interview-with-juan-davila.
2 Ibid.
3 Ibid.
4 Nota de las editoras: En la primera versión de esta entrevista, enviamos a Juan otra pregunta que hacía referencia al escritor Anishinaabe scholar, Gerald Vizenor, y el término "survivance": "Survivance is an active sense of presence, the continuance of native stories, not a mere reaction, or a survivable name. Native survivance stories are renunciations of dominance, tragedy and victimry." Vizenor en *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1999). Juan hace referencia a la cita a Vizenor aquí.
5 Eduardo Arroyo, citado en Agustín Sánchez Vidal, *Eduardo Arroyo* (Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores-SEACEX, 2002).

Verso l'infinito

Lucy Bleach

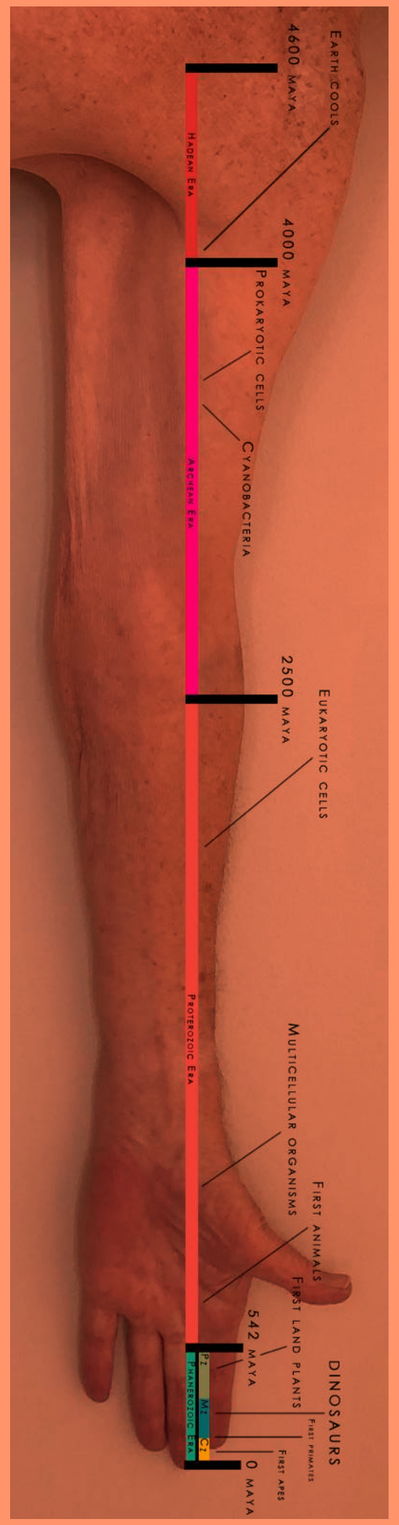
El brazo como escala de tiempo

Le pido a mi padre que levante su brazo izquierdo, en forma perpendicular a su cuerpo, como si estuviera señalizando para girar a la izquierda. No tiene camisa y está de pie contra una pared de color beige, de modo que la paleta de color mármol de su piel parece flotar sobre el espacio. Mi padre tiene 90 años y su piel y tono muscular se entregan tiernamente a la gravedad. Tomo una foto que corta el brazo de su cuerpo a la altura del hombro, para que pueda verse el lugar donde se uniría el brazo al cuerpo, con solo la curva de su escápula, el borde de su torso y los vellos tenues de su axila conectados al brazo extendido.

Le envío a mi hijo la foto del brazo de mi padre y le pido que le superponga una línea codificada por colores de la escala de tiempo geológica (una herramienta de enseñanza de escala de tiempo geológica que se encuentra en internet). El eón Hádico, la formación de la tierra hace 4.600 millones de años, comienza la escala de tiempo debajo de la clavícula y justo antes del pliegue de la axila de mi padre. La generación de células procariotas (organismos unicelulares) y cianobacterias (los únicos procariotas fotosintéticos capaces de producir oxígeno) se produce entre la axila y el codo (el eón de Archean). Las células eucariotas se forman debajo de la articulación del codo, los organismos multicelulares evolucionan en la base de su pulgar y los primeros mamíferos aparecen en la palma de su mano (Eón Proterozoico). Las primeras plantas terrestres aparecen en el nudillo metacarpiano (Era Paleozoica), los dinosaurios aparecen en la articulación del dedo *índice* (Era Mesozoica), y los primeros primates y primeros simios aparecen en la falange digital en la base de la uña (Era Cenozoica).

La humanidad contemporánea y la época del Antropoceno se encuentran justo en el borde exterior de la uña del dedo medio de mi padre.

La imagen final presenta una interpretación íntima del tiempo profundo, la historia geológica de la tierra y la precariedad humana, tatuada digitalmente en el cuerpo envejecido de mi padre por mi hijo adulto emergente.



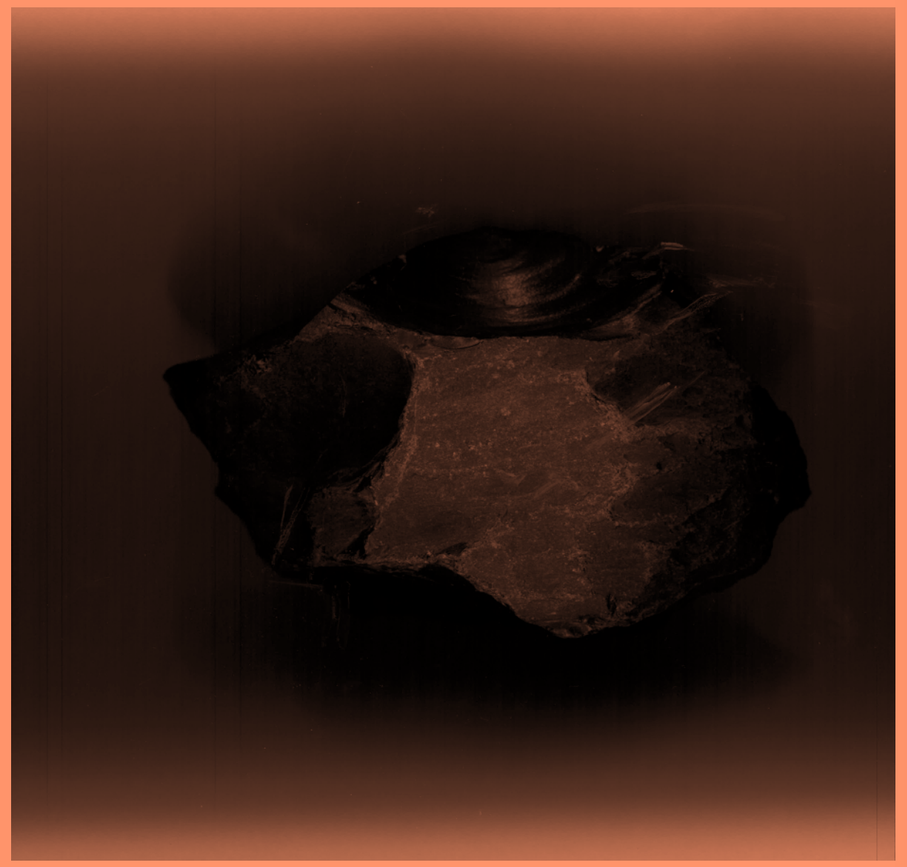
El brazo como escala de tiempo. Imagen: John Bleach, Will Joseph, Lucy Bleach.

Haulage Unconformity. Imagen: Ilona Schneider.

Inconformidad

Haulage Unconformity es una roca en Queenstown, Tasmania, que evidencia la complejidad geológica y la desalineación de las capas de roca.

Una *inconformidad geológica* representa una ruptura "no conforme" en una secuencia de rocas. Esta manifiesta una brecha en el registro geológico, donde los cuerpos de rocas de tiempos significativamente diferentes hacen contacto improbable, lo que indica simultáneamente una ausencia de tiempo y un flujo de tiempo unidireccional. La importancia de la inconformidad fue reconocida en el siglo XVIII por el científico James Hutton, quien postuló que las relaciones espaciales entre los estratos de roca se podían traducir como relaciones temporales, lo que implicaba la existencia de una larga historia de la Tierra que apoyaba una noción de tiempo profundo.



Obsidiana en una fotocopiadora. Imagen: Lucy Bleach.

Metaestabilidad

La obsidiana es un vidrio natural o vitrofiro, un vidrio volcánico de color oscuro que carece de una estructura cristalina debido a su rápida formación. La forma de la obsidiana puede ser moldeada por su expulsión de la tierra, su propulsión a través del aire y su enfriamiento rápido durante su trayectoria aérea. La fuerza de esta proyección permanece como un eco vibratorio dentro del material vítreo.

Esta es una imagen de una pieza de obsidiana escaneada en una fotocopiadora. La roca vidriosa negra se colocó sobre el vidrio de la fotocopiadora, el que transmitió los rayos ultravioleta de la fuente de luz de la fotocopiadora a través del vidrio de ésta, por encima, al interior y alrededor de la roca. La obsidiana flota en un espacio de luz, capturado por el carbón negro del tóner de la fotocopiadora.

La obsidiana es metaestable en la superficie de la Tierra, con el tiempo su forma vítrea se convierte en cristales minerales de grano fino que se absorben en el material de la superficie.

Erupción Monte Yasur, 1–3. Imágenes: Lucy Bleach.

Cargado

En algún momento de diciembre 2011, estoy en el volcán Monte Yasur, Vanuatu. Me muevo hacia una plataforma de roca para acercarme al cráter y configurar mi trípode. Cada tres o cuatro minutos, el volcán lanza hacia arriba nubes de azufre antes de liberar una grieta increíble, como el interior de una nube de tormenta. Luego, una gran columna de humo se dispara y envía masas de rocas rojas brillantes que cambian de forma en la corriente ascendente. El aire está tan cargado que a veces mi dedo recibe una descarga eléctrica en el punto donde hace contacto con el botón metálico de grabación de la cámara. Mientras miro como en cámara lenta el movimiento aéreo del material fundido expulsado desde las profundidades de la tierra, no puedo recordar haberme sentido nunca tan aterrorizada y viva a la vez.

Divagaciones archipelágicas en Trowunna

Denise Milstein

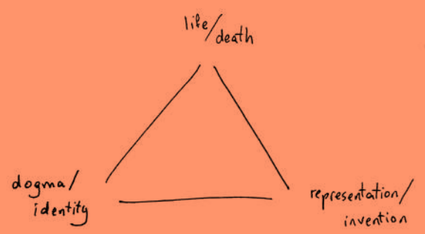
> I thought of an alienness
> greater than horizons, and I revealed
> the lie of history. Because every call
> reveals a premonition of infinite
> distances. Without leaving my body
> I learned from all the nights I wandered
> in the forests.
> —Jure Detela[1]

En el año 2016, Camila Marambio nos invitó a Bruno Latour y a mí a Tasmania. Los tres ya teníamos planificadas nuestras presentaciones para una conferencia sobre performance en Melbourne durante el mes de julio, lo que nos permitió embarcarnos juntos en una exploración archipelágica.* Conocía desde antes el trabajo en filosofía y ciencias sociales de Bruno. Sus ideas me habían reconectado con mi propio trabajo como socióloga en un momento en que sentía escepticismo hacia los fundamentos epistemológicos de la disciplina. Ambos ya habíamos colaborado con Ensayos, el programa de investigación nómade que Camila creó en 2010. En el corazón de Ensayos se encuentra Tierra del Fuego, el archipiélago que se extiende hacia la Antártida desde el extremo de América del Sur. Esa red sub-antártica nos ofrece una especie de hogar, uno más flotante que conectado a la tierra, incitando al movimiento y a las relaciones, como suelen hacer los archipiélagos. Si bien la red de Ensayos ha evolucionado en este reino fueguino, también se ha expandido más allá de él, a Nueva York, a París, hasta Tromsø, que se encuentra en el círculo ártico y, con ese nuevo viaje, a Tasmania. Como científicas y científicos, artistas y agentes locales, nosotras, las ensayistas, brindamos a nuestras colaboraciones una apertura que permite el desmoronamiento de nuestras disciplinas y prácticas. Nuestros proyectos a menudo se transforman en experimentos colaborativos indisciplinados, donde el proceso tiene prioridad sobre el resultado.

Nuestra breve estadía en Tasmania fue planeada para ponernos en contacto con otros artistas y científicos preocupados por la geografía humana, la ecología y el legado del colonialismo en los mundos sociales humanos y más que humanos.[2] Nuestro itinerario nos llevó por caminos ya trazados, de un destino a otro. Sin embargo, las conexiones entre los lugares y las personas que conocimos las forjamos nosotros. El camino en zigzag que recorrimos hasta el Monte Wellington determinó nuestras vistas de Hobart. La autopista que sale de Hobart, Channel Highway, nos llevó al ferry en Kettering, que cruzó lento y suave el plácido canal d'Entrecasteaux hasta la isla Bruny. El camino estrecho y solitario sobre el istmo de Bruny nos disparó directamente hacia Adventure Bay, al sur, donde pasamos un rato en Two Tree Point,[2] antes de continuar hacia el faro en el extremo sur. Allí nos paramos al borde de un acantilado, nuestra mirada archipelágica saltando sobre el agua hacia la siguiente isla, esperando otra más allá. Dos años después, todavía puedo volver a esos lugares en mi mente y encontrarlos entretejidos con pensamientos que aún persisten en mi desde esa época.

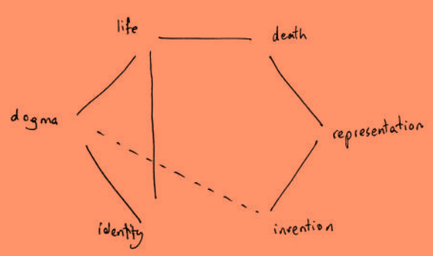
Intento, en el primer borrador de este ensayo,

dibujar el mapa de nuestros viajes, pero la distancia con Tasmania, tanto en el tiempo como en el espacio, produce una serie de abstracciones desconectadas. El dibujo consiste en tres binarios: vida y muerte que, en Tasmania parecían dividirse y superponerse de modos que no había presenciado antes; dogma e identidad, que amenazaron con envolverse mutuamente en el trauma persistente del genocidio y el colonialismo vivido por algunas de las personas que conocimos allí, y representación e invención, que definió el continuum a lo largo del cual Camila, Bruno y yo conectamos arte y ciencia en nuestras conversaciones. Cada uno de los binarios forma el vértice de un triángulo.

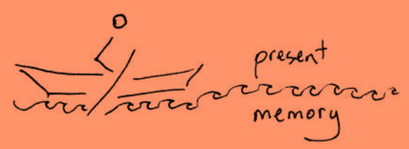


Inmediatamente, el esquema parece demasiado ordenado, y me resisto. ¿Qué significan las líneas que conectan los vértices? ¿Y qué representa el triángulo? Decido que el triángulo encierra el recuerdo de mi experiencia sensorial en Tasmania. Los vértices son las extremidades hacia las cuales mi mente deambula desde allí, tres extensiones hacia la abstracción desde mis recuerdos de aquellos días, una isla con límites que cambian a medida que se va formando y volviendo a formar a través del recuerdo.

Tan pronto como empiezo a superponer los eventos de esos pocos días en el triángulo, los tres vértices dejan de tener sentido. Puedo imaginar varias líneas que conectan las seis nociones en distintas configuraciones y el triángulo se asienta en un hexágono con bordes indefinidos. En este, la muerte se conecta tanto a la representación como a la vida. Puedo ver la relación entre identidad y vida por un lado, e identidad y dogma por el otro. La invención se basa en la representación y juega un papel en romper el dogma. El dogma asegura la supervivencia en la resistencia y, por lo tanto, está conectado a la vida. Al poco andar me doy cuenta de que nada de esto tendrá sentido para un lector sin alguna base en nuestras experiencias.



Pronto me siento frustrada con mi propia mente y su consentimiento perezoso a los binarios y las tríadas. La disciplina estructura mis pensamientos como si el interior de mi mente fuera un panal. Si mi pensamiento pudiera acercarse a la forma geográfica de nuestro viaje, entonces quizás mis ideas se conectarían mejor con la experiencia que me gustaría contar. Entonces, decido embarcarme en un relato archipelágico y narrativo de nuestro tiempo en Tasmania, con la esperanza de que admita una estructura de pensamiento menos disciplinada, que esté determinada por el tiempo y el espacio que atravesamos. Este ensayo es un experimento para conectar mi mapa interno de abstracciones con la forma de nuestra trayectoria. Comienzo a remar para alejarme de mi isla de abstracción, a lo largo del límite entretejido entre presente y memoria.



Mount Wellington,
30 de junio, 2016

Poco después que Camila, Bruno y yo aterrizamos en Hobart, Martin Moroni, gerente forestal y científico de suelos nos recoge en la Escuela de Artes y nos lleva a Mount Wellington, prometiendo una vista espectacular de la ciudad y sus alrededores. Pero la cumbre está envuelta en niebla, por lo que bajamos por el camino hasta un mirador a un tercio de la montaña, donde comenzamos un fuego para asar el salmón que Martin trajo para el almuerzo. Compartimos nuestra comida encaramados en un acantilado con vistas al sureste de Tasmania. Desde este punto de vista podemos rastrear los contornos del estuario de Derwent, que aparece gris metálico bajo nubes pesadas, rodeado de colinas y montañas teñidas de azul. El monte Wellington se alza en la niebla detrás de nosotros mientras Martin habla sobre Tasmania, sus desafíos ambientales y su trabajo en el manejo forestal. Describe lo que considera la superpoblación de árboles en la isla: una caja de fósforos esperando una chispa y, en el caso del bosque que cubre el monte Wellington, una amenaza inminente para Hobart. Apenas unos meses antes de nuestro viaje, Tasmania había pasado por la temporada de incendios más intensa en su historia, con más de 100.000 hectáreas quemadas, una sexta parte de las cuales se encontraba en el Área de Desierto del Patrimonio Mundial de Tasmania. Esto explica la urgencia que se percibe en el tono de Martin cuando describe el conflicto entre las prioridades de los ambientalistas y los intereses de la industria maderera.

Aproximadamente la mitad de Tasmania está cubierta de bosques. Esto incluye una quinta parte de la isla principal, protegida bajo el estatus de Patrimonio Mundial. Este bosque, que incluye eucaliptos húmedos y secos, de madera negra y selva tropical templada y fresca, es el terreno de disputa entre distintos grupos cuyos enfoques de conservación, preservación y extracción forestal se combinan en diferentes medidas. La reducción de combustible, es decir, la quema deliberada de áreas forestales para disminuir la posibilidad de incendios, es una preocupación compartida entre los grupos de defensa ambiental e intereses industriales, políticos y ciudadanos. La quema parece ser esencial tanto para la salud de los bosques como para preservar los asentamientos humanos. Pero hay poco acuerdo sobre los métodos de reducción de combustible, y los enfoques varían en su compatibilidad con la industria maderera y su amenaza o contribución potencial a la biodiversidad.

El conflicto ambiental impregna la política en Tasmania. El primer partido verde en la historia surgió en Tasmania en 1972, durante las protestas contra un proyecto de represas hidroeléctricas que no logró detener el desbordamiento del lago Pedder. La lucha por el manejo forestal exhibe la misma dinámica conflictiva entre movimientos ambientales y empresas industriales que ocurre en todo el mundo. Las nociones contradictorias sobre el medio ambiente, ya sea considerándolo una colección de recursos para la extracción, o un refugio de vida silvestre, o una responsabilidad, a menudo dan por sentada la supremacía de los humanos sobre la naturaleza y, especialmente en contextos postcoloniales, niegan el entrecruzamiento de la vida humana, especialmente de las vidas humanas más marginadas, con el medio ambiente. Los enfoques racionales, las posturas afectivas y los compromisos éticos matizan el reconocimiento de esta supremacía, obviando los puntos ciegos que ella produce, dando forma a las medidas ecológicas que pueden ser tomadas por individuos o grupos. Las múltiples dimensiones de la situación ambiental no se pueden percibir desde una perspectiva puramente humana y, por lo tanto, estas colectividades actúan desde puntos de vista parciales. Los paradigmas eurocéntricos generan un oscilamiento entre creer que los seres humanos pueden resolver problemas ecológicos controlando la naturaleza y la apatía frente a una crisis cuya escala es imposible de comprender con las herramientas analíticas disponibles. Las nociones del Antropoceno establecen el origen de esa época en las primeras huellas de la industria humana encontradas en el registro geológico. Pero las pensadoras y los pensadores decoloniales feministas y marxistas cuestionan tanto los límites como las características definitorias de esta época. En algunos casos proponen alternativas como el Capitaloceno, un término centrado en las transformaciones ambientales que han sido impulsadas por fuerzas económicas; o nociones que incorporan la extracción humana a otras formas de extracción de recursos a la luz del colonialismo y la trata de esclavos; o el término Chthuluceno, que denomina a una época de adaptación y transformación entre especies para construir una vida sostenible y compartida. Como lo describe Donna Haraway, el Chthuluceno

> "debe recoger la basura del Antropoceno, el exterminio del Capitaloceno y astillarse y triturarse como un jardinero loco, levantar una pila de abono mucho más volátil para posibles presentes y futuros."[3]

Durante el almuerzo, Martin nos cuenta sobre lo que ha podido observar tras años de trabajo en el bosque. Nos habla de las muchas veces que ha encontrado evidencia de prácticas de reducción de combustible por parte de los habitantes Palawa anteriores a la colonización de Australia, incluida la quema de parches, la tala y la construcción de barreras contra incendios. Contra el argumento de que controlar a la naturaleza es una práctica exclusiva de la civilización occidental, Martin despliega la hipótesis de que la práctica del manejo forestal siempre ha acompañado a los asentamientos humanos en Tasmania. Martin también nos cuenta sobre su plan para organizar una exposición que reunirá a los aborígenes y a los isleños del estrecho de Torres[4] con científicos del suelo. Su proyecto *E[art]h*, desarrollado en colaboración con Richard Doyle, otro científico del suelo que trabaja en la Universidad de Tasmania, tiene como objetivo crear un espacio de encuentro para las culturas científicas, indígenas y artísticas que utilizan el suelo como material principal.

Como el trabajo reciente de Bruno se centra en la ciencia del suelo, él y Martin discuten los desafíos de la remediación del suelo mientras que Camila y yo decidimos hacer una breve caminata por la montaña. Unos pasos más allá del refugio encontramos un sendero empinado, paralelo al arroyo que hemos estado escuchando correr por el acantilado. A medida que subimos, la vista de la ciudad, que ha estado presente todo este tiempo, queda a nuestras espaldas por primera vez. El camino es fragoso y rodeado de plantas que nunca había visto antes. Me maravillo ante las nuevas formas y colores, los aromas desconocidos. Cuando, sin aliento, me apoyo en la montaña para mantener el equilibrio, siento su firme solidez. Lejos del eco de la conversación que hemos ido hilvanando a través del día, pienso en el pueblo Palawa y me pregunto qué presencia más-que-histórica puede persistir aquí, más allá de la evidencia arqueológica de sus técnicas de manejo forestal. Su población fue diezmada por la violencia y la enfermedad de los colonizadores británicos. Raphael Lemkin, el abogado judío polaco que acuñó el término genocidio e hizo que fuera reconocido con la Convención sobre el Genocidio en las Naciones Unidas en 1948, incluyó la aniquilación británica de los Palawa como uno de los casos definitorios del genocidio como acción intencional para masacrar a un grupo de personas. El término se ha usado para trazar una frontera entre el presente y el pasado, especialmente en contextos poscoloniales donde el genocidio dentro de una misión colonizadora puede ser percIbido como un hecho consumado. Esto hace posible negar la continuidad de la violencia provocada por el genocidio colonial, incluso después del período colonial, y permite aliviar el remordimiento de los descendientes de los perpetradores, disminuyendo su responsabilidad con las comunidades de sobrevivientes contemporáneas. Como tal, el genocidio puede procesarse como un hecho que se aplica exclusivamente a las generaciones anteriores, manteniendo apenas una relación remota (y en algunos casos eliminando la relación) con las víctimas y los perpetradores contemporáneos. En este caso, las comunidades dominantes ven a los descendientes de las víctimas del genocidio como extranjeros dentro de un estado-nación que ha sido construido en base al genocidio y la negación de estos mismos sobrevivientes. La continuidad de la legitimidad del estado-nación se basa en una abstracción de su mito fundacional, formulando un relato que niega la existencia de continuidad histórica entre el genocidio y el presente.[5]

Mientras sigo apoyada en la montaña, me pregunto cómo se sostiene la visión de Martin sin el conocimiento del contexto social y cultural en el que se llevaron a cabo las prácticas forestales que dejaron las huellas que observó. ¿No será este rejunte de conocimientos prácticos del pasado a través de la evidencia arqueológica otra forma de extracción? ¿Qué papel juega el colonialismo en la descontextualisación que lleva a enmarcar este conocimiento en el presente, para convertirlo en una práctica de manejo forestal? Solo se puede arrebatar conocimiento de un pasado desconocido si se considera que las partes no pierden nada al ser separadas de su contexto histórico. Recuerdo que esta selección de fragmentos del pasado para iluminar nuestros presentes y futuros me inquietó en ese momento, apoyada en la ladera de la montaña, y me sigue inquietando ahora, mientras escribo. La memoria es en sí misma una forma de extracción a través de un filtro que rara vez percibo. ¿Cuál sería ese filtro, si lo percibiera, y qué me diría sobre lo que registro y no registro? ¿Cómo reflejaría ese filtro mis relaciones con el mundo y las formas en que ejerzo mi privilegio o falta de él, dependiendo del contexto y las circunstancias?

Greg Lehman, un historiador del arte y activista aborigen a quien conoceremos al día siguiente, escribe sobre el manejo forestal desde una perspectiva diferente.

"Las imágenes de los aborígenes como un ´pueblo que no cambia en un ambiente que no cambia´ (Mulvaney 1975; 121) no logran reconocer adecuadamente los cambios climáticos que han ocurrido durante el periodo de ocupación humana de Tasmania y la infuencia que han tenido sobre los cambios en la cultura."[6]

Lehman cita el dinamismo y la innovación de la gestión de incendios aborígenes para mejorar la diversidad de las especies e influir en la sucesión ecológica en favor de un sustento comunitario, recordándonos que "la relación entre la cultura y la vegetación fue dinámica e interactiva." Esta perspectiva plantea un desafío a la peculiar mezcla de emprendimiento y ambientalismo que subyace a los llamados de la industria para la reducción de combustible en Tasmania. Estos últimos se refieren tanto a la producción y a la ganancia como a la conservación del bosque, enmarcados en el paradigma modernista donde la naturaleza y la cultura permanecen separadas, y donde el medio ambiente debe ser controlado, modificado y controlado. En una visión científica sobre el futuro ecológico, la perspectiva apocalíptica no es descabellada. Por otro lado, los puntos de vista antropológicos conservacionistas abogan por la protección, por el rescate o por fomentar el resurgimiento de la cultura aborigen. Juntos presentan una historia parcial sobre la crisis ecológica contemporánea, reificando la cultura y consagrando la autenticidad, sin lograr trascender una relación con las poblaciones autóctonas subyugadas que mantiene una dinámica colonial.

A medida que avanzamos por el camino de regreso a Hobart, Martin indica el camino que tomará el incendio que piensa que un día va a arder desde las alturas boscosas del monte Wellington. Señala su vecindario en el regazo de la montaña, destinado a ser uno de los primeros en verse envuelto por el fuego. Mientras lo escucho detallar el plan de evacuación de su familia, me abruma la sensación de un mundo más que humano y más que histórico que sentí en la caminata.

Hobart,
tarde de junio 30, 2016

En su charla en la Escuela de Artes de Tasmania, Bruno elabora algunas ideas que se publicarán en un próximo libro sobre la crisis climática.[7] Su enfoque en la zona crítica, la delgada piel que cubre nuestro planeta y sostiene la vida tal como la conocemos, ofrece una alternativa tanto a la exterioridad de la visión global como al solipsismo de un localismo delimitado por las fronteras políticas. Quizás el modelo más cercano a la red de interrelaciones que abarca la zona crítica descrita por Bruno, es Gaia de Lovelock.[8] Esta visión lateral de la vida en la tierra ofrece una alternativa a la escala infinitamente transitada de lo local a lo global y viceversa. Bruno traza una línea que se desvía de este continuo entre el terruño (*terroir*), que es la base del sentimiento nacionalista, y la ilusión y la promesa inalcanzable del globalismo. Esto abre el camino para el reconocimiento de las relaciones más-que-humanas, un elemento central de las culturas y tradiciones indígenas australianas y de tantos otros pueblos autóctonos. En esta perspectiva, no existimos simplemente sobre la tierra sino en ella; somos integrales a la zona crítica pero no esenciales para ella. Nos movemos en la delgada capa de la zona crítica, entrelazándonos de una forma que podría sustentarnos o destruirnos. Bruno describe cómo el régimen climático actual es el resultado de esta dinámica: nuestra producción, reproducción y consumo en la zona crítica, nuestra relación disfuncional con otros seres y entidades de la zona crítica. Nuestra transformación de la zona en sí, su aire, suelo y agua, ha dejado la huella indeleble que define el Antropoceno.

Mi tendencia es a cuestionar la centralidad de los humanos en la noción de Antropoceno. Su definición apenas parece trascender el marco modernista centrado en el ser humano en el que se forja. El trabajo de Bruno me atrae en gran medida debido a su implacable intento de romper el paradigma modernista. Regresa una y otra vez a nuestra incapacidad para ver los procesos y mecanismos que subyacen a las representaciones de la realidad producidas por las herramientas científicas. Esas herramientas, así como las instituciones necesarias para forjarlas, son construidas por nosotros y utilizadas para extraer conocimiento que, una vez expresado, hace que las herramientas se vuelvan invisibles. Una vez extraídos, se requiere que los hechos se defiendan como verdades, independientemente de los procesos que los forjaron. Eliminamos la estructura que sostiene el conocimiento y usamos estos datos procesados para dar forma a nuestro trabajo y a nuestras vidas, individuales y colectivas, sin dejar de ser objetivos (adheridos a estándares apolíticos) como científicos. Pero al igual que los niños que regresan a la playa para encontrar que su castillo de arena ha sido devorado por la marea, volvemos una y otra vez a los debates con los escépticos del clima, reproduciendo así un enfrentamiento entre la ciencia y la política que dificulta las transformaciones necesarias para garantizar nuestra supervivencia en la zona crítica. Para Bruno, el régimen climático es una pesadilla hobbesiana, una que solo podemos dejar atrás creando un nuevo contrato social que reconozca el vínculo entre la naturaleza y la cultura. El nuevo soberano será esta zona crítica al estilo de Gaia: no solo un conjunto de constituyentes, sino una red de relaciones humanas y más-que-humanas esenciales para la supervivencia. Quizás esto represente, finalmente, lo que Haraway ha llamado el Chthuluceno, un lugar donde el *khthôn* (ser de la tierra) y el *kainos* (el ahora, el presente en curso que combina continuamente el pasado y el futuro) se unen en una dinámica de "vivir y morir en conjunto."[9]

Museum of Old and New Art,
1 de julio, 2016

A la mañana siguiente, nos dejamos llevar en catamarán hacia el estrecho estuario del Río Derwent, para llegar al afloramiento de tierra que alberga el Museo de Arte Antiguo y Nuevo. Construido sobre la fortuna que David Walsh acumuló como jugador profesional de casinos, el museo está diseñado para facilitar el acceso popular al arte. En las galerías se pueden ver obras de Anselm Kiefer, James Turrell y Marina Abramoviç, así como una antigua momia egipcia y varios artefactos neolíticos. La filosofía de Walsh rechaza los límites elitistas y aboga por el compromiso con el arte como parte integral de la vida y la actividad humana.[10] Los visitantes llevan un dispositivo llamado "el O", que les permite calificar el arte exhibido, así como leer y escuchar información, entrevistas y otros comentarios de Walsh, los artistas y los críticos. La colección de MONA está comisariada por un personal profesional supervisado de cerca por Walsh. Kirsha Kae-

chele, quien está casada con Walsh, coordina las iniciativas comunitarias del museo, como el proyecto de Heavy Metal [Metales Pesados] del Río Derwent. El Derwent, que atraviesa Hobart, es uno de los ríos más contaminados con mercurio en el planeta, lo que plantea un desafío insuperable a los esfuerzos de restauración. Los artistas y científicos de la red de Heavy Metal colaboran para crear respuestas a esta contaminación.

Hemos llegado lo suficientemente temprano como para poder pasear por el museo antes de nuestra reunión con la gente de Heavy Metals. Quizás porque todavía tengo en mente la presentación que hizo Bruno anoche, me atraen especialmente los trabajos que utilizan herramientas científicas para transmitir lo que es invisible para los sentidos. Cameron Robbins, por ejemplo, captura el movimiento del viento con máquinas que traducen su energía en dibujos a tinta. Una explicación de las máquinas de dibujo de viento que construyó los describe como instrumentos musicales.

> "Se parecen más a clarinetes y pianos que a compases o escuadras [ya que estas máquinas de dibujo] deben ser conservadas, practicadas y usadas para que produzcan una obra que comunique.
>
> Las máquinas responden a la velocidad y la dirección del viento, además de permitir que la lluvia y el sol afecten los dibujos. El principio que opera aquí consiste en que la dirección del viento orienta un tablero de dibujo giratorio conectado a una hélice, mientras que la velocidad del viento mueve en forma cíclica un lápiz sostenido por un brazo de alambre."[11]

Los dibujos del viento están al borde de lo descifrable, como si fuesen una escritura casi legible en patrones hechos por espirógrafos.

En "bit.fall" de Julius Popp, las palabras extraídas de las noticias de Internet caen como una cascada sobre una pared de madera en bruto; caen en gotas de agua coordinadas, de manera que cada gota deja caer un pedazo (una bit) de una letra. La velocidad a la que caen las palabras de agua casi supera nuestra capacidad de leerlas.

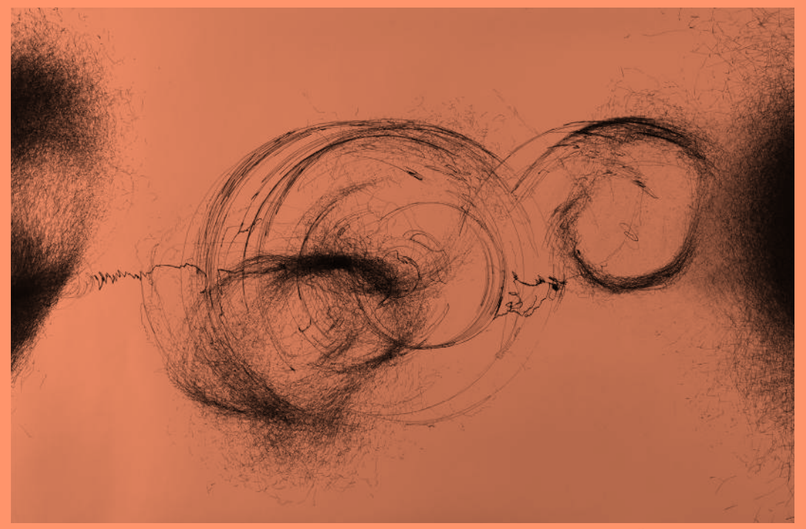
En este caso, el decodificador no es una máquina externa, somos nosotros mismos y a medida que las palabras dejan de ser comprensibles nos enfrentamos a los límites de nuestra memoria y capacidad interpretativa. El trabajo apunta al flujo indescifrable de información que hemos producido a través de la tecnología que supera la velocidad de nuestras mentes. Me parece que la obra encapsula apropiadamente la crisis de la modernidad. Según Bruno, no somos modernos, nunca lo hemos sido. La sofisticación y comprensión que nos atribuimos depende de las distinciones y especializaciones que resultan de la división del trabajo. En lugar de iluminar el todo, estas divisiones afianzan la apariencia de un orden social y perpetúan las instituciones que sostienen toda suerte de límites imaginarios, al mismo tiempo que oscurecen la imbricación de las esferas culturales, científicas, políticas y naturales. Los modernos nos aferramos a la noción de que nuestra forma particular de socialidad establece límites entre nosotros y otras formas de vida y objetos.[14] Las instituciones que creamos para producir un orden construido y mantener los sistemas de dominación reifican esos límites, incluso cuando nuestras experiencias de la realidad los desafían. Así, estamos aprisionados por las rejillas que hemos creado.

Las obras de arte que llamaron mi atención en MONA emplean herramientas científicas para hacer visible lo invisible o para revelar la ilegibilidad de lo legible. Ellas juegan con los límites de la percepción, lo que refuerza la propuesta de Bruno de que, si tenemos algún sentido de totalidad, este es producido por la tecnología, como sucede con la imagen del globo terráqueo visto desde el espacio. Sin embargo, las representaciones de la realidad producidas por las herramientas científicas y las construcciones teóricas a veces abren el camino a la innovación. Tales representaciones, digamos la de un virus creada con un microscopio, o la geografía de una ciudad producida con tecnología SIG, permiten que los científicos y otros agentes transformen el mundo. ¿Cómo participa el arte en esta dinámica? En las obras que vi en MONA, la práctica artística adoptaba un enfoque científico para producir representaciones innovadoras que permanecen, en su mayor parte, en el mundo del arte. El arte y la ciencia se encuentran en espacios transdisciplinarios de colaboración como Ensayos o el proyecto Heavy Metals; es por eso que hemos venido aquí en primer lugar.

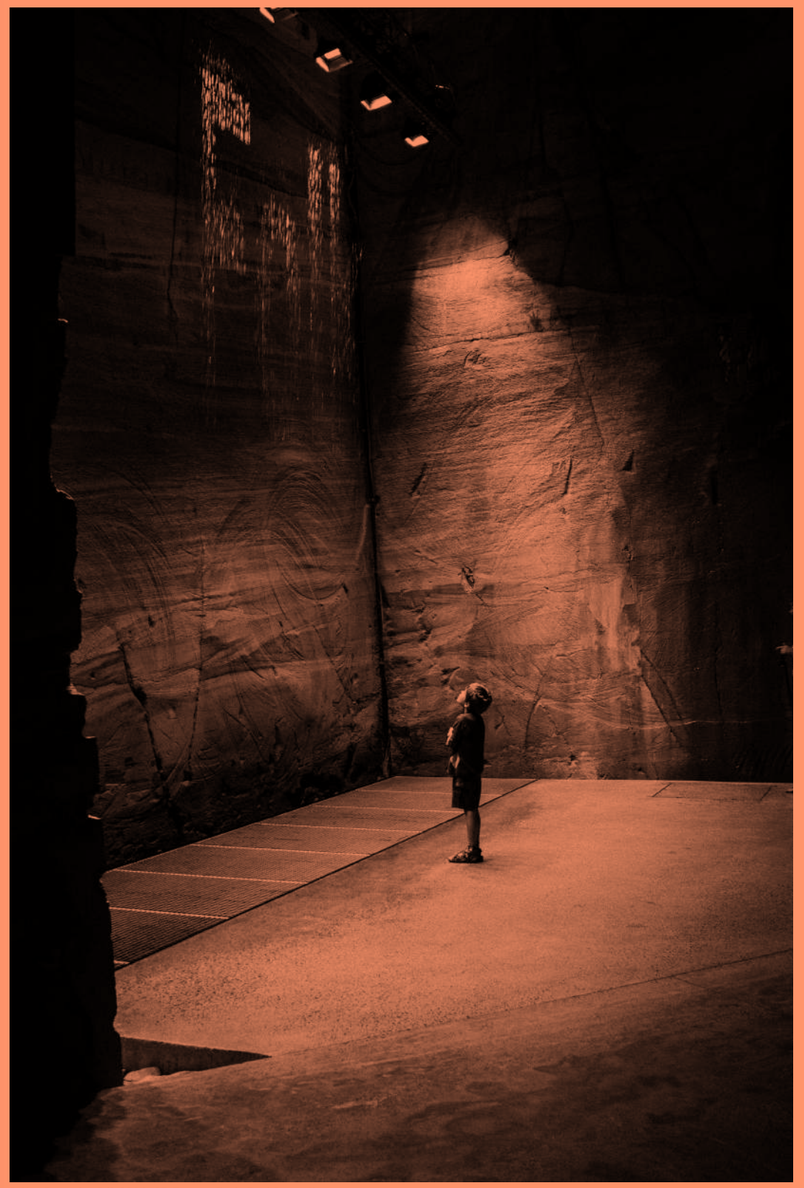
Lo que me lleva a la sala de conferencias donde nos encontraremos con los miembros del proyecto Heavy Metals. Conversamos informalmente durante unos minutos hasta que Kirsha Kaechele convoca la reunión al orden. Primero, Camila y yo damos una breve charla sobre nuestro trabajo con Ensayos, luego Kirsha se lanza a relatar sus hazañas y desventuras juveniles mientras viajaba por el sur de Argentina. No es claro cómo esto conducirá a una discusión con los miembros de Heavy Metals, cuyas ideas y proyectos estamos ansiosos por escuchar. Pero la reunión continúa de manera informal hasta que David Walsh entra con la bebé Sunday y la deposita en los brazos de Kirsha. Se va con un gesto brusco y Kirsha saca un seno de su vestido de alta costura y se lo pone en la boca al bebé. Esto, para mí, parece una acción valiente y loable en una sala de conferencias, aunque requiere un cierto nivel de privilegio. El mundo del arte, sus redes y jerarquías de mecenazgo, está contenido en este simple gesto que desdibuja los límites del espacio público y privado, convirtiendo a la maternidad en protagonista ante una audiencia cautiva de artistas y académicos que están aquí para buscar apoyo financiero y difundir su trabajo. Mientras amamanta a Sunday, Kirsha cambia de tema para referirse al mausoleo de mercurio en el que planea enterrar a su esposo.

¡Por fin! ¡Mercurio! Los científicos y artistas alrededor de la mesa se animan y comienzan a hablar. Explican que el mausoleo está hecho de ostras "biorremediadoras" que murieron al absorber mercurio del río. La conversación se detiene en uno de los proyectos que llevó a cabo el grupo, una instalación dentro de una camioneta, donde se tomaron muestras de orina de los residentes de Hobart para evaluar el impacto del río en la salud pública. Para el futuro, planean construir un laboratorio de metales pesados en un muelle al lado del museo, que se extendería sobre el río Derwent. Mientras escucho, me doy cuenta de que lo que estamos presenciando aquí va en la dirección opuesta respecto a la relación entre el arte y la ciencia que observé en el museo. Mientras que en las galerías la ciencia extendía las posibilidades del arte al producir representaciones innovadoras, en este espacio, es el arte el que amplía las posibilidades de la ciencia de manera poco convencional pero efectiva, tanto al abrir nuevos espacios para desarrollar investigaciones como al aprovechar el poder de los mecenas del arte como David Walsh y Kirsha Kaechele. Enfrentados al problema de cómo transformar el sitio de descarga de mercurio en el que se encuentra el museo en un lugar que sea seguro para el uso humano, los científicos de Heavy Metals están abiertos a las perspectivas de los artistas que se preguntan "¿por qué no?."[15] Un miembro del grupo Heavy Metals explica: "Estamos restableciendo las relaciones a través de un intento de remediación", entiendo con eso cómo el proceso es más importante que los resultados en su trabajo, al igual que en el nuestro. Los científicos nos explican que aprender a convivir con metales pesados implica un proceso de ensayo y error, una trayectoria cuyo punto final, si existe, es difícil de alcanzar. Nuestra discusión sobre el mercurio traza la delgada línea que existe entre la vida y la muerte. ¿Cuánto mercurio puede consumir un niño o un adulto y aún sobrevivir? ¿Cuánto absorberán e incorporarán los órganos mientras siguen funcionando? Los artistas parecen decir de distintas maneras: "Deja que se revele cuando llegue el momento, no lo fuerces."

Lucy Bleach, quien nos recibió en el aeropuerto y nos hospeda en la Escuela de las Artes, es una de las artistas presentes. Ella nos explica cómo su arte involucra la lentitud geológica que tanto nos esforzamos por comprender. Mientras la escucho, el tiempo,



Cameron Robbins, *Wind Section 4-16/04/2014 (Seismic and Two Butterflies)* (detail), 2014. Cortesía de Fluoro Digital.[12]



Julius Popp, *bit.fall*, 2006–07. Fotografía de Paul Large.[13]

que había estado fluyendo rápidamente para mí todo el día, se ralentiza hasta alcanzar el ritmo de caminar. Las esculturas de Lucy se transforman tan lentamente que es difícil percibir el cambio a corto plazo. Por ejemplo, en "Superslow", un enorme bloque de hielo dispuesto dentro de una estructura que recuerda las formas de un contenedor de hielo del siglo XIX, da paso en el transcurso de las semanas, a una parcela circular de hierba; en "Subterráneo", unos tubos instalados dentro de un muro de concreto se expanden a medida que reciben datos sísmicos que registran vibraciones locales y globales, destruyendo gradualmente el muro. No me sorprende que Lucy invoque a Édouard Glissant en relación con su trabajo. La noción del pensamiento tembloroso de Glissant ha sido importante para mi también:

> "… [el pensamiento tembloroso] estalla en todas partes, con la música y las formas sugeridas por la gente. Nos salva del pensamiento a través de sistemas y sistemas de pensamientos. No da por sentado el miedo ni lo que no está resuelto. Se extiende infinitamente como un pájaro incontable, sus alas sembradas con la sal negra de la tierra."[16]

Inmersa en el tiempo geológico de Lucy, imagino la evolución del río Derwent y sus posibles futuros. Siento un temblor y una vez más el trastorno de mi sentido mientras que mis proyecciones se despegan del tiempo lineal. Reconozco el alcance temporal del daño que los humanos hemos hecho, pero el temblor también perturba las ideas preestablecidas. Debilita las raíces falsas, revela límites arbitrarios y facilita su cruce: el rastreo de nuevas geografías. Esta zona crítica, esta tierra que, como insiste Bruno, no puede definirse ni por el dogma nacionalista ni por el globalismo utópico, es un lugar de temblor donde solo la apertura a la interrelación puede conducir a sistemas de convivencia complejos y sostenibles. Haraway llama a este esfuerzo para construir una comunidad a través de relaciones de cuidado y empatía entre los seres vivos, "making kin."[17] El camino que abre el temblor me invita a reconocer el parentesco más allá de los miembros de mi especie, extendiéndolo al suelo, a los animales que uso o consumo, o cuya compañía busco, a los insectos y al agua, pura e impura, que me mantiene viva.

Hobart a Kettering a Bruny,
1–2 de julio, 2016

Cuando salimos de MONA, mi mente ya va en camino hacia Bruny Island. Los dibujos hechos por el viento me han impactado, pero más que nada me motivan a salir y sentir el viento al aire libre sin ningún tipo de mediación. Siento alivio cuando salimos del museo y al alejarnos durante nuestro viaje a Kettering. Allí tomaremos el ferry a Bruny, justo a tiempo para ver el atardecer.

Ahora llego a un fragmento de memoria en el que preferiría estar presente, tal como estaba presente en la camioneta de Pete Hay, con su pequeño perro blanco descansando entre nosotros mientras nos precipitamos a toda velocidad por el camino hacia su cabaña en la isla. El recuerdo se presenta primero en forma sensorial, no mediado por el lenguaje: recuerdo la oscuridad y cómo mantenía los ojos bien abiertos para buscar wallabies a lo largo del camino. Pero a medida que se asienta el sentido visual, también vuelven a mí algunos fragmentos de nuestra conversación.

Pete Hay es poeta y geógrafo. Ha publicado libros sobre teoría e historia ambiental, ha escrito sobre islas e isleños y sobre la psicología de la vida archipelágica. Su poesía sumerge al lector en el paisaje de Tasmania con una mirada que entra en relación con las plantas y los animales -el equidna, por ejemplo, o una flor que flota con la marea—y disminuye la distancia entre la percepción humana y algo tan infinitamente pequeño como la luz que se libera cuando muere una célula de una hoja. Al igual que el trabajo de Lucy, la poesía de Pete se relaciona con una espacialidad y temporalidad especulativa. Su ensayo, "The Breath of Vast Time" [El aliento del tiempo], combina sus perspectivas como poeta y geógrafo. Él escribe que,

> "El pasado siempre me ha parecido más fascinante que el futuro. El futuro hiede a un terrible presagio. Al menos el pasado lleva inscrito el éxito de nuestra evolución, la que nos pertenece a aquellos que aún estamos aquí, de manera tan *específica*, todos aquellos que nadamos, volamos, nos arrastramos, nos escurrimos, damos zancadas, nos precipitamos…"[18]

Según mi recuerdo, los primeros kilómetros en que estuvimos viajando en la camioneta de Pete fueron tranquilos. Siento nuevamente la inquietud y la incomodidad que siempre acompañan mi timidez. Reflexiono sobre el conflicto ambiental que Martin nos presentó el día anterior. Quiero involucrar a Pete en esta polémica y preguntar: ¿qué papel juega la quema en la conservación del bosque? ¿Cuál es la preocupación principal? ¿En todo esto, dónde entra la preocupación por preservar los asentamientos

humanos? Le pregunto sobre el papel del Partido Verde en este panorama.

Pete se toma su tiempo para responder. Si bien la conversación con Martin se basó en el pasado distante como una fuente de conocimiento para orientar el futuro, la respuesta de Pete se basa en la historia más reciente. No está dispuesto a resolver el debate entre la industria y los ambientalistas a favor de un lado u otro. El manejo forestal, la conservación y la economía maderera no tienen por qué excluirse mutuamente. Para Pete, las preguntas más importantes son: ¿cuál es la preocupación local? ¿Cuál es la historia del lugar y la relación de la comunidad con el bosque? Esto tiene sentido, el trabajo de un geógrafo comienza con el lugar, no solo conceptualizado como espacio, sino como un centro bulliente de relaciones.

Pete pasa lentamente de una explicación histórica a las evocaciones de aquellos futuros que teme Martin. Sus palabras reflejan otra sección de su ensayo sobre "The Breath of Vast Time", donde cambia su táctica sobre el futuro,

> "He exagerado con mi argumento anterior. ¿Quién no consideraría que el misterio impredecible del futuro es tan fascinante como lo enigmáticamente incomprensible del pasado? Por ello, redefiniré mi posición de esta manera: la continuidad de la transición del pasado al futuro es la responsabilidad más urgente del cuerpo político."[19]

Este llamado a garantizar la continuidad del tiempo a través de la transformación social, climática y biológica, debe basarse en el conocimiento histórico. "Necesitamos la herencia del pasado para tener un punto de vista moral que pueda facilitar tales determinaciones."[20] Me pregunto acerca de la diferencia entre este tipo de sensibilidad histórica y la evidencia arqueológica que Martin pretendía aplicar al manejo forestal. Los silencios se alargan entre nosotros a medida que continuamos hacia el sur y, en ese lapso, quizás el primer silencio de nuestro viaje en Tasmania, empiezo a comprender que esta tierra no significa lo mismo para Pete que para Martin, y que esta diferencia se relaciona con sus diferentes sentidos del tiempo en el espacio: una noción del tiempo que es continua para Pete, y una compartimentación del pasado, presente y futuro para Martin. En un sentido archipelágico, podría ser que Pete viaja sobre el agua, mientras que Martin salta de isla en isla.

Siento el arrastre de la carretera que nos impulsa a seguir la ruta hasta el final, el acantilado donde consideraremos si cruzar o no cruzar el agua, para alcanzar nuestro próximo aterrizaje en *terra firma*. ¿Qué nuevas traducciones requerirá este movimiento? Siento el mismo temblor de un bote a la deriva sobre el agua, agua que conecta los fragmentos de la realidad que percibo. Mis ojos se adaptan a la oscuridad mientras considero el límite entre el pasado y el futuro, la vida y la muerte, el artificio y la invención. Luego dejo las ideas tranquilas para poder simplemente estar presente en este momento, bajando por la columna vertebral de Bruny Island.

"¿Traemos vida o muerte con nosotros a donde vamos?." Camila nos hizo esta pregunta a Bruno y a mí antes de que tomáramos el avión de Melbourne a Hobart; la pregunta ha continuado resonando durante los últimos dos días. Esta noche, nos detendremos en la cabaña de Pete y pasaremos la noche allí con Bruno, Lucy, Camila y Greg Lehman, descendiente del pueblo Trauwulwuy, historiador del arte y activista aborigen. Mientras que el fuego en la estufa a leña comienza a calentar la cabaña, buscamos palabras para tratar de abordar la pregunta de Camila y terminamos incorporando los objetos que tenemos a nuestro alrededor a la conversación: una botella de vino que trajo Greg, la gorra de Pete que, de causalidad, es de la misma región de Francia donde creció Bruno. Nos definimos el uno al otro a través de estos artefactos, alternando entre las identidades a las que aspiramos y el rechazo de las identidades que se nos imponen. A pesar de buscar juntos un terreno estable, el aire nos invita a permanecer en el lugar tembloroso, a permanecer abiertos a nuevas formas de identificación. Nuestra intención es colaborar, transformarnos los unos a los otros, no permanecer fijos.

A la mañana siguiente, durante el desayuno, Greg lee un ensayo que escribió hace unos diez años:

> "La muerte ha caracterizado a la isla que llamamos Trowuna… la muerte no es el disparo del mosquete o la mano del verdugo. No es el rifle de alto calibre del asesino en masa. La muerte es parte del espíritu de nuestra existencia: un evento que nos mueve y nos trasforma."[21]

Nos cuenta que el nombre aborigen de Bruny Island es *lunawanna-allonah*, "el lugar de reconocimiento." Más tarde, de pie bajo la pálida luz del invierno de Tasmania, Greg explica cómo los monumentos que el estado erigió al pueblo Palawa no tienen ningún significado para los descendientes de los habitantes originales de la isla. Sin embargo, para él y su gente, cada árbol es un antepasado. Dice que esta conciencia no está en la sangre, a pesar de que fue el rastreo de líneas de sangre que reveló su linaje aborigen luego de descubrir una vieja fotografía de su bisabuela aborigen. La herencia se manifiesta como una relación con ancestros más-que-humanos, y con una tierra que reúne todas las formas de vida pasadas y presentes. Recuerdo el enfoque de Bruno en la zona crítica, y me pregunto cómo esta capa histórica y antropológica puede integrarse a las relaciones laterales que describió en su conferencia.

La historia de la identidad aborigen de Greg, desde su niñez y luego en sus experiencias en la escuela, refleja el enfrentamiento al dogma colonial y el proceso de aprender a evitar la respuesta inmediata a la represión que refleja y reproduce ese dogma, casi como un espejo. Tras reconocer la ascendencia aborigen de su bisabuela, Greg se identificó exclusivamente con los Trauwulwuy. Como explica en una entrevista, estaba "tomando un hilo de mi identidad, adoptándolo, e ignorando el resto."[22] Esto a pesar de su piel clara y el hecho de que sus rasgos reflejan principalmente su ascendencia irlandesa, inglesa y alemana.

> "Cuando la gente me pregunta, "Bueno dime entonces, ¿por qué dices que eres aborigen?", yo les digo simplemente que este es el lineaje que me hace más sentido, el lineaje que explica por qué nací en Tasmania, es el hilo conductor que puedo trazar para llegar a mis ancestros aborígenes."[23]

Después de todo, pregunta, ¿por qué es tan difícil para las personas, tanto blancas como aborígenes, reconocer que los aborígenes pueden tener una identidad étnica de múltiples capas, así como la tienen los australianos blancos? Si la identidad es estar en relación, entonces esta debería cambiar continuamente, pero el poder, en su obsesión categorizadora, no admite este flujo. Cuando Greg adoptó abiertamente su identidad aborigen en la escuela, su maestra lo abofeteó: "¡No es nada de lo que estar orgulloso!" La cara del colonialismo es este dogma e intolerancia, y el peligro que enfrenta la resistencia es caer en un dogma simétrico. Según Glissant, el pensamiento comienza a temblar en la mezcla producida por el colonialismo, de tal manera que la identidad no puede permanecer unitaria o fija. Tiembla en su encuentro con el otro y en la creación de nuevas relaciones, donde la impureza y la novedad prevalecen sobre la esencia. Sin embargo, para Greg, aferrarse a su identidad aborigen es rechazar la eliminación y la borradura, una parcialidad deliberada que se asume contra las actitudes coloniales prevalecientes.

Después del desayuno, salimos de la cabaña de Pete hacia Adventure Bay, donde nos detenemos en Two Tree Point, un pequeño cabo que se adentra en el océano cerca de Resolution Creek. Los nombres de los lugares—Aventura, Resolución—tienen olor a las esperanzas y fantasías coloniales emitidas en esta tierra. El letrero interpretativo que ha sido colocado en el sitio por el Servicio de Parques y Vida Silvestre de Tasmania revela los orígenes de los nombres:

> Conocido como 'Lugar donde se consigue agua' en las listas del Capitán Tobias Furneaux (Aventura, 1773), esta vía fluvial, desde la cual los primeros exploradores reponían sus suministros de agua dulce, fue nombrada Río Resolución por el Capitán William Bligh durante su visita a Bounty en 1788. Bligh había estado navegando en el barco de Cook en 1777.
>
> Acompañando al Capitán Bligh en su próxima visita (Providence, 1972) estaba el Teniente George Tobin, el Artista Principal de la expedición. De las siete pinturas ejecutadas por Tobin en Adventure Bay, una representaba el área ahora conocida como Two Tree Point. Se cree que estos árboles representados por Tobin (*Eucalyptus globulus*) todavía están en pie, por lo que tienen al menos 250 años de edad.
>
> Una pintura adicional de un refugio de corteza aborigen también se ubicó en el área y el diario de Tobin proporciona información sobre la dieta de los habitantes indígenas y la construcción de sus refugios. Se han encontrado artefactos aborígenes en esta área.

La acuarela de Tobin de Two Tree Point aparece en el letrero. Esta muestra la llegada de los barcos británicos con, por supuesto, los dos árboles como centinelas. El egocentrismo de la colonización se manifiesta en su optimismo sordo. Aventura, resolución, providencia, recompensa: han pasado casi dos siglos y medio, pero los nombres británicos siguen ahí. A pesar del hecho de que las tripulaciones tuvieron contacto con los habitantes aborígenes de la isla, el letrero no revela nada más sobre la población autóctona que la descripción de Tobin sobre el refugio de corteza de árbol y una descripción superficial de su dieta.

Greg escribe que el mito de la extinción aborigen ha sido tan importante para los blancos gobernantes de Tasmania que sienten el desafío del mito "como una amenaza personal."[24] Parada aquí, en Two Tree Point, entiendo cómo, en esta isla llena de tumbas sin marcar, cualquier monumento que se erija constituye una burla al genocidio. Ningún monumento puede tener más sentido que la tierra misma para aquellos que reconocen la vida como un entretejido de los antepasados, humanos y más-que-humanos. Si nos acercamos a esta conciencia, podemos percibir que la zona crítica llama a algo más que respeto por el pasado. Ella exige una conciencia continua, un cambio tembloroso hacia un camino alternativo que es apenas perceptible desde el otro lado de la colonización. Nos llama a cerrar los ojos el tiempo suficiente como para perder

el camino de destrucción que hemos seguido. Si tan solo pudiéramos hacerlo.

Nos paramos junto a los dos árboles mientras Greg lee el relato de Cook sobre su desembarco en 1777. Es apenas la segunda vez que él y la tripulación del barco Resolution se han encontrado con habitantes aborígenes en esta isla. El encuentro, según ha sido descrito, es pacífico. Volvemos a mirar la acuarela de Tobin, esta vez en la pantalla de la computadora portátil de Greg e intentamos identificar cuál era exactamente el punto de vista del artista sobre el paisaje. Desde ese ángulo, no tenemos dudas de que estos son los mismos dos árboles que sobresalen en el cabo. Greg examina otras imágenes hasta que encuentra un dibujo de John Webber, quien llegó con el Capitán Cook en 1777. Esta es la primera representación europea disponible del encuentro británico con los nativos de Tasmania. El Capitán Cook se encuentra en el centro, presentando una medalla a uno de los hombres del grupo. Parece que están siendo tratados como aliados. El título del dibujo es "Una entrevista entre el Capitán Cook y los Nativos" y parece anticipar el dibujo y el grabado que Webber creará dos años después, representando la muerte del Capitán Cook a manos de los nativos en Hawai. Greg nota cómo las caras de los hombres aborígenes en el dibujo son detalladas pero idénticas, probablemente reproducidas de un boceto anterior. Aquí vemos el límite claro entre los colonos blancos y los habitantes indígenas en el encuentro colonial. De un lado de la imágen, las figuras se diferencian, pero se dibujan con menos precisión, ya que se presupone que el espectador europeo reconocería la individualidad en unos trazos mínimos y sutiles; del otro lado de la línea, las caras y los cuerpos están dibujados con precisión, pero son uniformes. El lado indígena no admite diversidad. Al mirar estas imágenes captamos las limitaciones de la imaginación colonial, su propensión a la invención basada en la percepción de un "otro" cuya novedad impide un conocimiento más profundo de ese otro.[25] ¿Y qué hay de nosotros? ¿Qué capas de experiencia, qué narraciones imaginadas, qué identidades aportamos a este lugar?

Mientras nuestro pequeño grupo se dispersa, camino por la estrecha playa que se extiende hacia el sur desde Two Tree Point. A mitad de camino, me instalo en el borde irregular que se produce entre la arena y los árboles para mirar el agua. Bruno cruza la arena delante de mí y lo filmo en mi teléfono. Ahora, observándo el video que resultó, pienso en todo aquel esfuerzo que hicimos para registrar nuestro propio aterrizaje, nuestro propio intento de descifrar ese lugar, en todos sus tiempos. Me pregunto dónde estaba Bruno y en qué estaba pensando en ese momento. ¿Estaba presente o en otro lugar? ¿Fue ese momento o su versión en video (sobre el agua en relación a Bruno, o de Bruno en relación al agua), un registro de ese largo tramo de arena, o de la sensación del aire invernal de Tasmania? ¿Y yo, estaba tratando de capturar la luz particular en Bruny, que ese día produjo unos contrastes más nítidos de los que había visto antes? ¿Estoy viendo esos 27 segundos de video mientras recuerdo el momento o estoy proyectando el momento mientras escribo? ¿Importa cómo lo experimenté y con quién? Greg, Lucy, Camila y Pete no están en el video, aunque siento su presencia en esa imagen en movimiento. ¿Pero dónde estaban en ese momento? ¿Acaso se perdían y se encontraban también a lo largo de la playa, o la usaban para viajar a otro lado?

Los viajeros van y vienen, pero los extranjeros vienen y se quedan, y continúan siendo extranjeros toda su vida. Así lo describe Georg Simmel.[26] Quizás el pensamiento tembloroso nos vuelve extranjeros a todos, llevando siempre la carga de la extrañeza, pero dándonos el privilegio de no comprometernos con las formas estandarizadas del pensamiento. En este lugar soy viajera y extranjera. Viajera porque me iré pronto, pero extranjera en relación a las formas de pensar que me rodean. No soy ni profesora ni estudiante, ni colonizadora ni colonizada. Mi mirada se desconcierta, trae otra nostalgia a este lugar, busca continuamente la comparación con algo que he experimentado antes, pero también se deleita en lo extraño de la flora y la fauna, y ve novedad en lo que podría ser una banalidad para los lugareños. Más que nada, busco una forma de entender quién soy yo en relación con este lugar, en este momento, y en relación a sus capas de memoria.

Bruno Latour en Bruny Island, Tasmania, 2016, imagen de video. Cortesía de Denise Milstein.

Ahora, cuando recuerdo la caminata de regreso a Two Tree Point sobre la playa, pienso en el poeta esloveno, Jure Detela, cuyo trabajo aún no había leído en ese momento. Inspirado por Ezra Pound, Detela dedicó gran parte de su escritura a la literalidad. En sus poemas, el bosque es solo el bosque; una hoja es una hoja; la luna, solamente la luna. En esos poemas percibo el mismo deseo que sentí en Bruny de que esos dos árboles en Two Tree fuesen solo dos árboles, quizás antepasados, pero no los dos árboles pintados por Tobin, que han sido incorporados a la historia como parte de una imagen que solo muestra un lado del encuentro, y que, por tanto, cuenta una mentira. Y, sin embargo, esos son los dos árboles del sitio que lleva su nombre, Two Tree Point. La vieja acuarela sigue estando ahí en el letrero interpretativo, así como, infatigable, el Capitán Cook, o Furneaux, o Bligh desembarcan una y otra vez para extraer los recursos de la isla: madera, agua dulce. Mientras tanto, en la memoria y en la historia, son observados para siempre por una comunidad aborigen que ha sido borrada casi totalmente del registro histórico.

Toco los árboles, queriendo disolver la separación entre mi mente y estos seres vivos. Luego doy la vuelta a Two Tree Point para ver el lado norte, donde esperan los demás. Greg nos muestra una sección erosionada de la punta a lo largo de un acantilado corto y empinado. Revela que estamos parados en un vertedero hecho de conchas de *werrena* y otros residuos. Este montículo, resultado de los desechos humanos de hace cientos de años, es lo suficientemente grande como para sostener dos árboles y demuestra la presencia aborigen en esta playa mucho antes de la llegada de los británicos. Nos sentamos en el montículo dibujado por Webber y Tobin. Es sólido y lo suficientemente estable como para sostenernos a todos y al temblor metafórico que surge cuando entrelazamos nuestra presencia con aquellas del pasado, poniéndolas en relación. Más tarde, continuamos nuestro viaje hacia el sur, alcanzando el faro en la punta de Bruny. Sin embargo, siento que permanezco en ese montículo, tanto ese día como ahora, mientras escribo.

Hobart,
2–3 de julio, 2016

Regresamos a Hobart esa tarde porque David y Kirsha nos han invitado a unirnos a la celebración de apertura de una exposición en MONA, "Hound in the Hunt." El espectáculo está organizado en torno al trabajo del inventor Tim Jenison, quien ideó una forma de replicar las pinturas de Vermeer con ayudas ópticas. Jenison sospechaba que Vermeer y sus predecesores habían usado algún tipo de tecnología para hacer sus pinturas, y creó un dispositivo simple (un pequeño espejo montado en ángulo) para producir lo que él llama "fotografías hechas a mano" o representaciones precisas de cuadros reconstruidos sobre la base de algunas pinturas de Vermeer. Jenison usa sus réplicas para demostrar que los artistas de la Edad de Oro holandesa usaron ayudas ópticas para representar a sus sujetos. La fiesta en MONA será una recreación de una fiesta del siglo XVII y la invitación viene con una recomendación de que pasemos por MONA para elegir trajes históricamente apropiados. Se espera que los invitados se vistan como nobles, pero el título de la exposición, "Hound in the Hunt", nos otorga cierta libertad. Aparentemente, está bien que nos vistamos como presas, y dado que todos preferimos ser animales salvajes no humanos en vez de miembros de la nobleza, Lucy logra desenterrar una media docena de prendas de piel para prestarnos.

En MONA, nos encontramos con una exhibición lujosa: mesas de banquetes desbordándose con suntuosos arreglos florales y animales que han sido asesinados por el cazador a sueldo de Walsh en las horas antes a la fiesta. Conejos de pelo plateado y faisanes aún en su plumaje yacen sobre las mesas entre bandejas que reproducen minuciosamente las recetas de la época. Los invitados circulan entre las mesas, vestidos con prendas de cuello ancho, vestidos de escote, sombreros flojos, túnicas de terciopelo, dobletes ajustados, enaguas de encaje, faldas onduladas y mangas hinchadas. En las mesas veo

pieles y plumas, los ojos de animales muertos, ciegos a las manos humanas que los sirven y consumen. Aquí estamos, celebrando la Edad de Oro holandesa que vio el surgimiento de la Compañía de las Indias Orientales, un modelo para las corporaciones multinacionales que seguirían y continuarían sus caminos de extracción, desplazamiento y colonización. Abel Tasman, cuyo nombre lleva el archipiélago, fue empleado por la Compañía Holandesa de las Indias Orientales. Llegó a explorar y comerciar 135 años antes de que la Compañía Británica de las Indias Orientales enviara al Capitán Cook.

Paso mis dedos por el pelaje del chaleco que Lucy me prestó e imagino que soy un animal no humano. A través de esto, llego a un siglo XVII diferente, el tiempo y el lugar donde floreció la vida aborigen, un mundo que está completamente ausente de la réplica en la que me encuentro apresada en este momento. Una mujer vestida como la joven con el arete de perlas de Vermeer pasa cerca mio y me trae de vuelta al presente. Pero la fiesta supone que estamos en los Países Bajos. ¿Cómo llegué hasta aquí desde Bruny Island? Me siento en la mesa del banquete y hablo con los cálidos y acogedores artistas y escritores asignados para sentarse a mi lado. Ellos comentan sobre la extravagancia de su benefactor y la fiesta que ha organizado. Uno de ellos me dice que este museo es la joya de la corona de Hobart. Un par de expatriados de los Estados Unidos describen sus vidas en Tasmania. Intento comer, pero apenas puedo.

La mañana después de la fiesta estamos programados para participar en un taller con Camila en la Escuela de las Artes. Ella nos ha asignado que traigamos un objeto relacionado con esta cuestión de vida o muerte sobre la que hemos estado reflexionando desde nuestra llegada. Bruno no se encuentra por ningún lado y me dispongo a buscarlo en las cercanías de la escuela. Voy caminando sin mapa por la costa de Hobart y me doy cuenta de que no tengo idea del diseño de la ciudad. Me pierdo en el circuito de calles y termino siempre volviendo al puerto, los muelles, el mercado de agricultores, un pequeño puente sobre un canal, luego otro, la escuela de artes, y luego de regreso a los muelles. En medio de la confusión que todo esto produce, empiezo a sentirme como un personaje en uno de los libros de Renee Gladman. En una serie de novelas ambientadas en Ravicka, una ciudad imaginaria, sus personajes intentan trabajar y subsistir mientras luchan con una geografía en constante cambio. En Ravicka, los edificios se mueven solos, aparecen y desaparecen. Puede tomar días o solo un instante cruzar un puente. El espacio y el tiempo se mezclan a medida que los personajes, tanto ravickanos como extranjeros, intentan comprender a través de la ciencia, la filosofía y la poesía los mecanismos y las relaciones que explican estos lugares y arquitecturas cambiantes. En Ravicka, el paisaje urbano ya no define la trayectoria y las relaciones, sino que las difumina y las desplaza. Los esquemas teóricos y las jerarquías se rompen dejando solo una vista lateral y desconocida del espacio. Es parecido al tipo de extrañeza que experimento mientras deambulo perdida por Hobart. La sensación refuerza mi subjetividad (mi identidad, mi memoria y la geografía de cada ciudad por la que he caminado, que superpongo sobre esta) y luego desestabiliza mi punto de vista, cuando me doy cuenta de que los objetos a ser visto objetivamente no se transforman de manera independiente, sino más bien en relación a mí. Estas relaciones se transforman a sí mismas y a todo lo que las rodea simultáneamente. Sigo siendo una observadora, siempre extranjera y, sin embargo, enredada en todas estas relaciones.

No recuerdo si encuentro a Bruno en la calle o si ya está en el taller con Camila cuando finalmente llego, tarde y sintiéndome derrotada por la ciudad. Los asistentes se sientan alrededor de una mesa rectangular, un par de docenas de ellos, cada uno sosteniendo el objeto que ha traído para compartir con los demás. Mi objeto es un collar que mi hijo hizo para mí: un hilo de plástico con motas doradas enhebrado a través de una concha, ambos encontrados en una playa en Uruguay, donde yo nací, pero no él, aunque el también se identifica como uruguayo sin dudarlo. Lo he estado usando durante todo este viaje a Australia, mientras él visita a su padre en Montevideo. Lo paso y tomo los amuletos y recuerdos de los demás. Una mujer trae una bolsa de nueces. Cada nuez representa el tamaño del agujero que encontró una tomografía computarizada en su corazón. Lucy trae un pedazo de vidrio Darwin, una amalgama de materiales terrenales y extraterrestres producida por el impacto de un meteorito. Un hombre trae un cinturón de cuero hecho de la montura que usaba su abuelo, quien murió tras ser arrojado del caballo que llevaba esa misma montura. Hablamos de morir lejos de donde uno nació, de escribir cartas a personas desaparecidas, de quemar cartas, de cámaras perdidas y encontradas que alguna vez capturaron escenas y vidas desconocidas. El anhelo por tiempos no vividos, la inevitabilidad de la muerte, la memoria en toda su imperfección y el mito, todo ello pasa por nuestra conversación.

Los memoriales son representaciones y cada uno de estos objetos es una especie de memorial. Los objetos están envueltos en historias que los unen a través de relaciones. Si hubiera encontrado estos objetos solos, esparcidos en una playa, encarnarían toda suerte de recuerdos e historias imaginadas. Mientras pasan por mis manos un reloj, una fotografía, una placa pintada a mano, mapas de los desembarcos marcianos de H.G Wells en la *La guerra de los mundos*, me pregunto, ¿somos algo más que estos monumentos, cosas, objetos, artefactos que compartimos? ¿Somos más que estas representaciones de nosotros mismos ante los demás? ¿No es acaso esta conversación una invención? Recordando el ensayo de Pete, me pregunto si esta narración es nuestra forma de llevar el pasado al futuro.

Maurice Halbwachs postula que la memoria es social y está basada en la experiencia.[27] La memoria colectiva se basa en las relaciones forjadas a través de la experiencia compartida. Si la conciencia del pasado informa el futuro, tal vez sea posible reconfigurar una memoria colectiva diferente de la recIbida, una que reconozca las relaciones más allá de los círculos restringidos por las imaginaciones modernas, coloniales o antropocéntricas. También nosotros formamos un archipiélago, este grupo que pasa objetos conmemorativos de mano en mano, definiendo la vida y la muerte en nuestro Antropoceno condenado, o en el Chthuluceno aún no reconocido. Si dejamos de pensar en nosotros mismos como islas en el agua y consideramos la posibilidad de que podamos ser el agua en sí, entonces, todo se interconecta. Esta es nuestra vida compartida en la zona crítica. Tal vez ya estamos juntos en una orilla, una en la que podemos arrastrarnos hacia la tierra una vez más, sin la intención de conquistar. Quizás esta vez logremos mantener la mirada lateral en lugar de aspirar a dispararnos hacia el espacio.

Nueva York,
27 de octubre, 2018

Anoche vi a Bruno dar una conferencia/performance en un teatro en la calle 42. El evento es el resultado de su colaboración con varios artistas para desarrollar visualizaciones de una vista "Gaiagráfica" de la tierra en lugar de una vista geográfica. Una que nos permita vernos dentro de la zona crítica, lateralmente, y no desde el exterior, como en la proyección de un globo, o en una vista panorámica de la tierra. Las imágenes, proyectadas en una malla y sobre el público, nos sumergen a todos en la zona crítica, que Bruno compara libremente con la cueva de Platón. En su opinión, el Antropoceno es una cueva sin salida, pero a diferencia de la alegoría de Platón, en esta cueva somos libres de movernos, relacionarnos, tratar de comprender nuestro entorno y quizás transformarlo. Bruno aparece en el fondo, completamente visible pero detrás de la malla. Sus palabras me llevan de regreso a la escritura de Pete, tan presente en el paisaje; al entretejido de vida y muerte de Greg; a la insistencia de Lucy en la lentitud; al impulso de Camila por abrir espacios para la reflexión y la creación colectiva. Todos nos negamos a cumplir el ritmo acelerado de una cultura y una ciencia enganchadas a la prioridad de la acumulación y la evolución lineal hacia un futuro insostenible. Me siento aquí en la quietud de la escritura, recordando los viajes, en ese momento de la respiración cuando inhalar y exhalar son indistinguibles. En este espacio borroso y tembloroso, donde la memoria y el presente se entrelazan, trato de imaginar un futuro consciente y sostenible.

* Nota de las editoras: "Archipelágico" es un un término inexistente en castellano, sin embargo lo utilizamos como neologismo para traducir mejor el sentido de la versión en inglés.

Nota de la traductora: Los nombres de los lugares han sido dejados en inglés a lo largo del texto. En este caso, como se verá más adelante, el nombre es significativo en cuanto a su historia colonial: punta de los dos árboles.

Gast y Camila Marambio por sus comentarios y sugerencias sobre este ensayo.

1 Jure Detela, "Ion", *Moss and Silver*, Trad. Raymond Miller with Tatjana Jamnik (Brooklyn, NY: Ugly Duckling Presse, 2018), 73. El poema dice:

> Pensé en una extranjería
> más amplia que los horizontes y revelé
> la mentira de la historia. Porque cada llamado
> revela una premonición
> de distancias infinitas.
> Sin dejar mi cuerpo
> aprendí de todas esas noches en que
> deambulé por los bosques.
> (traducción de las editoras)

2 Sarah Whatmore adopta el término "más que humano" propuesto por David Abram, para describir un mundo de interrelaciones entre seres dotados de agencia, si bien descentrando a los humanos como el núcleo de lo social, cultural y político, en torno al cual se resolvería un ambiente "no humano." Ver Sarah Whatmore, *Hybrid Geographies: Natures, Cultures, Spaces* (London: SAGE, 2002).

3 Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Duke University Press, 2016), 57. Traducción tomada de la revista *Errata* n.18.

4 El estrecho que separa Australia de la isla de Nueva Guinea.

5 Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation? et autres écrits politiques* (París: Imprimerie nationale, 1996).

6 Gregory Lehman, "Turning Back the Clock: Fire, Biodiversity, and Indigenous Community Development in Tasmania," *Working on country, Contemporary Indigenous Management of Australia's Lands and Coastal Regions*. Eds. Richard Baker, Jocelyn Davies, Elspeth Young (South Melbourne, Australia: Oxford UP, 2001), 314.

7 Bruno Latour y Catherine Porter, *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime* (Cambridge, UK: Polity Press, 2017).

8 James Lovelock, *The Ages of Gaia: A Biography of Our Living Earth* (New York: Bantam Books, 1990).

9 Haraway 2016, 2. (Traducción de la autora).

10 "Introduction", Museum of Old and New Art, consultado el 24-03-2019, https://mona.net.au/museum/introduction.

11 "Wind Drawings", Cameron Robbins, consultado el 24-03-2019, http://cameronrobbins.com/wind-drawings/.

12 *Wind Section. Seismic and Two Butterflies*, publicado en 2014, disponible en http://www.fluorodigital.com/2016/07/cameron-robbins-field-lines-mona/??

13 Paul Large. *Fall*. 30-12-2012. Museum of Old and New Art, Hobart, Tasmania. https://www.flickr.com/photos/pmlarge/8325558088/.

14 Katherine Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2018); disponible en https://manifold.umn.edu/projects/a-billion-black-anthropocenes-or-none.

15 Andrew Stephens, "MONA's Absorbing Marriage of Art and Science" *The Sydney Morning Herald*. 18-1-2014, https://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/monas-absorbing-marriage-of-art-and-science-20140117-310j8.html

16 Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin* (París: Gallimard, 2005), 12. (traducción de la autora).

17 Haraway, *Staying with the Trouble*, p. 138.

18 Pete Hay, "The Breath of Vast Time", *Cordite Poetry Review*, 1-12-2013, http://cordite.org.au/guncotton/the-breath-of-vast-time/.

19 Ibid.

20 Ibid.

21 Gregory Lehman, "Life's quiet companion", *Island* 69 (Summer 1996), 54-61.

22 Caroline Overington, "Not so black & white", *The Australian Magazine*. 24-3-2012.

23 Ibid.

24 Lehman, "Life's quiet companion."

25 Laurence Simmons describes the complexity of this "first encounter" drawing, the role of the artist and that of the "trickster" interpreter in "A first meeting place: John Webber's *An Interview Between Captain Cook and the Natives* (January 1777)," *Postcolonial Studies* 20, no. 4 (Diciembre 2017): 411-430.

26 Georg Simmel, "The Stranger" *On Individuality and Social Forms* (Chicago: University of Chicago Press, 1971), 143-9.

27 Maurice Halbwachs, *On Collective Memory* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 38.

Imágenes de lo invisible

Catalina Valdés

Conrad Martens, *Portrait Cove, Beagle Channel, Tierra del Fuego*, 1834, acuarela con grafito sobre papel, 19.4 × 29.5 cm, National Maritime Museum, Greenwich, London.

Tercera orilla

Pensar en un eucaliptus (Eucalyptus globulus) de 250 años es un desafío para quien solo conoce este árbol como un invasor. Por eso, Denise, te agradezco la descripción de la imagen de George Tobin, que imaginariamente puse dentro de un marco de maderas de peumo (Cryptocarya alba), boldo (Peumus boldus), quillay (Quillaja saponaria), molle Schinus molle), espino (Acacia caven), keule (Gomortega keule) y pitao (Pitavia punctata). Estos y otros árboles, más muchísimas especies asociadas, fueron perdiendo su hábitat para dejar lugar a las plantaciones de eucaliptus que, junto a los álamos (Populus alba) y pinos (Pinus radiata), fueron implantadas como monocultivos en buena parte de las regiones del centro y sur de Chile.[1]

Las primeras semillas de eucaliptus llegaron desde Oceanía al Cono sur americano por el impulso de José Faustino Sarmiento, uno de los actores protagónicos del proceso de modernización de la región. Autor de *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, un libro publicado por primera vez en el periódico *El progreso* de Santiago en 1845, Sarmiento fue un influyente intelectual y gestor público que alcanzó la presidencia de Argentina en 1868. Durante toda su carrera, el autor irradió los principios de la nacionalización de la naturaleza y de la historia, construyendo tradiciones que aún perviven, muchas de ellas en evidente estado de ruina (tanto el título del libro como el de la revista donde lo publicó debieran formar parte de la biblioteca fundamental del Antropoceno).

Sarmiento miraba la inmensa extensión de la pampa rioplatense y veía en ella una mujer que envejecía soltera; el eucaliptus se presentó como un príncipe venido de oriente que traía por fin la fertilidad a la llanura (la metáfora tan romántica como agresiva es, en palabras más o menos parecidas, del propio Sarmiento). Su campaña de forestación de la pampa constituye el gesto inicial de una transformación que alcanzó inmensas extensiones de tierra y arrasó diversos biomas para el cultivo de este árbol de rápido crecimiento y adaptabilidad, que en términos de su explotación se traduce como "especie de alto rendimiento." Hoy, con el apoyo de subsidios públicos y una débil regulación ambiental y comercial, el sector forestal se ha convertido en la segunda mayor fuente de ingresos de la economía chilena luego del cobre, basada principalmente en la exportación de pulpa para papel.[2]

La acuarela de Tobin, pintada en 1777 durante el paso de la expedición liderada por James Cook a Tasmania, trajo a mi recuerdo esta otra pintura viajera, por algunos años posterior.

Es también una acuarela del extremo austral, pero en este caso, del Pacífico americano. Conrad Martens, el artista que acompañaba a Fitz Roy y Darwin en la segunda expedición del Beagle la pintó en 1834 durante su paso por Tierra del Fuego. No sé si hoy será posible comprobar, como lo hacía la señalética del parque Tasmania, si los árboles representados por Martens en los bordes de la caleta siguen en pie. De hecho, es también posible que estas especies, probablemente lengas (Nothofagus pumilio), tal vez nunca hayan estado ahí, que su presencia en la imagen responda más bien a las necesidades compositivas del artista. En su diario de viaje, Martens reconoce las dificultades que tuvo para representar los paisajes fueguinos.[3] Tanto las vistas desde la costa como aquellas que obtenía a bordo del bergantín se le presentaban totalmente despojadas de proporción y armonía. Con extensiones inmensas de planicies sin más vegetación que pastizales y oscuros bosques de árboles con dramáticas formas esculpidas por el viento; con una línea costera que no se revela a una mirada panorámica, sino que va emergiendo y se oculta entre ensenadas y acantilados, el artista encuentra dificultades para dibujar.

> While here [Port Desire], as there was but little to be done in the way of sketching, I used generally to take my gun and was fortunate enough one day to bring home an ostrich […] It would be useless here to attempt a description of all the out of the way places, wild scenes, and still wilder inhabitants of Tierra del Fuego and Patagonia.
>
> […] I could not help pureying that we were forcing ourselves into a region which was in the course of preparation tho certainly not yet fitted for the abode of man."[4]

Las escenas de “extrema soledad salvaje”[5] que va encontrando a su paso resultaban disonantes para un artista formado en la tradición del paisaje pintoresco, tradición estética que respondía a la representación de una naturaleza domesticada. La escala de las formas geológicas, la rudeza del clima, las fuerzas del agua, componían, a ojos del pintor, un paisaje inhóspito que excedía el orden de lo representable. En las imágenes y las reflexiones escritas en su cuaderno, así como también en las notas de viaje de Darwin y Fitz Roy, era esta misma condición salvaje la que determinaba el carácter de los habitantes de la Tierra del Fuego. Por todo esto pienso que la acuarela que muestra al grupo canoero desembarcando en la pequeña ensenada es un esfuerzo por domesticar la experiencia de este viaje: el bosque sirve como marco, los cuerpos humanos como referencia de escala y el bergantín atrás como respiro…

Pasando de los croquis a la acuarela y de ellas a los grabados, la operación de montaje, superposición, adición y resta de elementos visuales era un gesto muy habitual dentro de la producción de ilustraciones de viajes de fines del siglo XVIII y hasta mediados del siglo XIX.[6] Tal como hoy editamos las fotografías digitales, los artistas exploradores escogían encuadres, aumentaban, adicionaban o eliminaban fragmentos para componer una imagen que fuera legible para aquellos *ojos imperiales* que irían a leer y mirar los relatos de viajes por lugares lejanos; reconociendo en ellas un sentido de pertenencia que parecía no cesar en su expansión.[7] El marco de árboles que le permitió a Martens dar una proporción y orden a la inmensidad fueguina funciona también como un punto de equilibrio a los oscuros cuerpos que desembarcan—¿amenazantes o curiosos?—mirando directamente al pintor y a nosotras.

Frente a la imagen, angustiante, del Captain Cook, “o de Furneaux, o de Bligh desembarcando una y otra vez” en las costas de Tasmania para relanzar la insaciable campaña de explotación de recursos; frente a la escena—igual de angustiante—de la fiesta de disfraces en la que no conseguiste sentirte cómoda, te propongo mirar esta otra imagen como un espejo invertido: la posibilidad de esperar a los yaganes desembarcar, de explorar una tercera orilla. Los yaganes han sido tradicionalmente un pueblo canoero; tal vez podemos aprender de ellos un modo de estar en la tierra, circulando por aguas que bordean más de dos costas, como las comunidades-archipiélagos, comunidades-canales que tú imaginas al final de tu ensayo.

> “… así, pues, con respecto a la observación humana, este mundo no tiene ni principio ni fin”[8]
> —James Hutton, 1785; 2004

Me gustaría llevarte algún día, Lucy, a que conozcas a las niñas y niños de una escuela pública del barrio Los volcanes, en Chillán. Desde las ventanas de las salas de clase, cubiertas de cortinas de colores, se ve el Complejo Volcánico Nevados de Chillán, una gigantesca porción ígnea de los Andes meridionales.[9] Viajé hace unos meses a presentar mis estudios sobre representaciones visuales de volcanes y quise acercarme a las niñas que han vivido toda su vida con esa vista para intentar averiguar qué es lo que veían. Luego de contarles, tal como tú haces en tus fotos y tus escritos, acerca de las huellas que el tiempo va imprimiendo en la tierra, les pedí que dibujaran un volcán. Las cortinas de colores estaban cerradas porque el sol de Chillán es cada vez más implacable. Después de unos quince minutos los niños levantaron felices sus dibujos. Todas las hojas, sin excepción, mostraban triángulos con ángulos más o menos agudos, más o menos humeantes. Abrimos las cortinas para ver el conjunto de volcanes vecino… Tras unos segundos de reconocimiento, nos reímos de los dibujos propios y ajenos en los que se contrastaba una imaginación geográfica delimitada por la geometría. ¿Cómo representamos lo que de tanto ver ya no vemos?

Tus fotografías son para mi precisas respuestas a esta pregunta que llevo un buen tiempo pensando. La sucesión de texturas en la roca, tal como las vio Hutton y tal como las muestras en la fotografía del Haulage Unconformity en Queenstown, es el resultado de una mirada vertical que revierte la convención horizontal con que habitualmente se representa un paisaje. Ampliando nuestra percepción determinada por la lineal del horizonte, esta mirada en picada, profunda, expresa el quiebre de la ficción de continuidad espacio-temporal. Así como son muy pocos los volcanes que parecen perfectos conos, el tiempo no se inscribe en la forma de línea que nos enseñaban en las clases de historia, sino como una superposición de mundos.

Esa superposición está inscrita en las otras dos fotos, la fotocopia de la obsidiana y la secuencia de imágenes de erupción en Bleach Mountain. La obsidiana, como todas las rocas, es un mensaje: cada piedra cuenta la historia de alguna erupción y trae noticias de las profundidades de la Tierra. Como parte de un sistema con varios estados de equilibrio, la obsidiana va modificando su forma en la medida que viaja por las eras, por lo que la forma de cada piedra es la inscripción de un instante de tiempo profundo. Exponerla a la tecnología—ya casi obsoleta—de la fotocopia es un hermoso gesto que contrasta escalas temporales. La más breve es el destello de luz que activa a la tinta seca. Luego el destello inscribe al retrato de esta piedra en una escala temporal de mediano alcance: la tradición de la ilustración científica realizada por medio de distintas técnicas de dibujo y grabado. Esta superposición de imágenes se va decantando en nuestra memoria visual como las innúmeras fracciones de roca en los sustratos dibujados por John Clerck, el artista que solía acompañar a Hutton en sus expediciones geológicas por Escocia.

La cuarta imagen que propones es la que más me emocionó. Es una respuesta que no me esperaba encontrar tan precisamente expresada. En ella veo manifestarse con mucha claridad el conocimiento generado a través de la experiencia; tal vez, la única forma de apreciar las dimensiones del tiempo sin sucumbir al antropocentrismo de un lado ni caer en el vértigo, del otro.

Quisiera que el brazo de tu padre, cálida alternativa a la línea de tiempo, se tocara con la varilla del naturalista de esta imagen. Se trata de Eduard F. Poeppig, el primer científico europeo que hacia 1828 consiguió ascender a la cima del volcán Antuco, ubicado en el territorio Mapuche que hoy abarca en parte Chile.

Con esta vara como instrumento, tal vez sacado de una quila (Chusquea quila), un tipo de bambú endémico de la región, Poeppig estableció mediciones que permitieron identificar la altura del volcán y la línea de las nieves en esta parte de los Andes. Su otro instrumento fue el dibujo, por medio del cual observó y registró las formaciones rocosas de la joven cordillera. Verás que a los pies del caminante emerge un grupo de columnas basálticas, piedras volcánicas que, tal como la obsidiana, llegan a la superficie provenientes de tiempos y estratos más profundos, cambiando su estado a un ritmo que resulta imperceptible a nuestros ojos. Como parte de su escueto equipo, el científico contaba también con su propio cuerpo como instrumento. La escala del cuerpo humano permite dimensionar elevaciones y distancias, imprimiendo en el dibujo una percepción del lugar. La lámina asume así una condición de prueba, testimonio de una experiencia científica que encuentra en el dibujo realizado al aire libre una garantía de verdad. Su paso al grabado en un contexto especializado completa el método otorgándole autoridad.[10]

John Clerk of Eldin, *Frederick Street, Edinburgh (east side)*, 29.4 × 69 cm. Publicado en James Hutton’s *Theory of the Earth: The Lost Drawings*. Edited by G Y Craig, with texts by G. Y. Craig, D. B. McIntyre, and W. D. Waterston. Published by the Scottish Academic Press in association with the Royal Society of Edinburgh and the Geological Society of London, 1978. http://www.clerkofeldin.com/drawings.html

El Volcán Antuco. Grabado por Johann Nepomuk Ott (1804–1860) a partir de un dibujo de Eduard F. Poeppig (1797–1868). Publicado en Reise in Chile, Peru auf dem Amazonen 1827–1832. Leipzig: F. Fleischer, 1835–36 (2 vols; atlas con ilustraciones litográficas, 2 vols).

Pero a mí me gusta además porque se trata de una suerte de retrato, al igual que la foto de tu padre. En ambas imágenes se registra la experiencia del tiempo en sus múltiples escalas, geológica en las eras del diagrama de las eras y en las rocas dibujadas, biológica en la piel de tu padre y en el cuerpo del explorador.

1 María Moreno-Chacón, Daniela Mardones, Nataly Viveros, Karina Madriaza, Fernando Carrasco-Urra, Alicia Marticorena, Carlos Baeza, Roberto Rodríguez y Alfredo Saldaña, “Flora vascular de un remanente de bosque esclerófilo mediterráneo costero: Estación de Biología Terrestre de Hualpén, Región del Biobío, Chile”, *Gayana. Botánica 75*, no. 1 (2018): 466–481, https://dx.doi.org/10.4067/S0717-66432018000100466

2 Sergio Donoso y René Reyes, “La Industria de la celulosa en Chile, otra ‘anomalía de mercado’”, *El Mostrador* 01-05-2016, https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2016/01/05/la-industria-de-la-celulosa-en-chile-otra-anomalia-de-mercado/. Ver también los efectos que ha tenido muy recientemente el monocultivo de eucalipto como *especie pirófita*, o adaptada a sufrir grandes incendios: Laura Pitt, ‘Eucaliptos y pinos: los bosques artificiales que contribuyen a la expansión de los incendios en Chile’, BBC News Online, enero 27, 2017, en https://www.bbc.com/mundo/noticias-38771376.

3 Para conocer más de la obra de Martens y su paso por la América austral, ver Marijke van Meurs Valderrama, *Conrad Martens en Chiloé, 1834* (Santiago: Ediciones Museo Regional de Ancud, 2014) y Marta Penhos, *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1826–1836)* (Buenos Aires: Ampersand, 2018). También el artículo “The Art of the Beagle—Conrad Martens Part II” publicado por Rob Viens en 12-07-2013. https://beagleproject.wordpress.com/2013/12/17/the-art-of-the-beagle-conrad-martens-part-ii/. Resulta muy interesante considerar que el viaje de este artista lo llevó a completar una vida como pintor principal de la colonia británica de Sydney. Ver, por ejemplo, el estudio que hace Michael Organ, de la University of Wollongong, disponible en https://www.academia.edu/2799058/Conrad_Martens_and_the_Picturesque_Precursor_to_Australian_Impressionism.

4 Conrad Martens, ‘Journal of a voyage from England to Australia aboard HMS Beagle and HMS Hyacinth 1833–35’, transcrito por Michael K. Organ. State Library of NSW, University of Wollongong, Sydney, 1994, 28–29; 32. https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1126&context=asdpapers&sei-redir=1&referer=http%3A%2F%2Fwww.google.com%2Fsearch%3Fclient%3Dsafari%26rls%3Den%26q%3Dconrad%2Bmartens%2Bjournal%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8#search=%22conrad%20martens%20journal%22

5 Ídem, 35.

6 Este es un tema ampliamente tratado por diversos investigadores que han trabajado las obras de artistas viajeros en América Latina, atendiendo a la multiplicidad de medios por los que las imágenes que produjeron fueron circulando en diferentes contextos. Un ejemplo para el caso de Tierra del Fuego es el trabajo ya mencionado de Marta Penhos. Otro ejemplo es el libro de Juan Ricardo Rey, Carolina Vanegas, Oscar Franklin y Paula Jimena Matiz, *Noticias iluminadas. Arte e identidad en el siglo XIX* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2011). https://www.academia.edu/8737302/Noticias_iluminadas._Arte_e_identidad_en_el_siglo_XIX_ISBN_978-958-8471-47-1_

7 Hace más de veinte años, la ensayista Mary Louise Pratt, especialista en cultura y literatura hispanoamericana propuso la fórmula “ojos imperiales” en *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (London: Routledge, 1992). Con ello enriqueció la caja de herramientas que nos permite analizar la cultura visual, escrita y material de los científicos viajeros que recorrieron América con renovado afán descubridor, siguiendo un programa fundacional, civilizatorio y desarrollista. El análisis de la mirada es fundamental para los estudios postcoloniales, un pensamiento atento a la reflexividad de las palabras y de las imágenes, que permite entenderlos como una expresión de la imaginación geográfica. Otros pilares de este campo de referencias son, por supuesto, el trabajo de Edward Said en torno a la exotización de oriente por parte de los escritores y artistas centroeuropeos del siglo XIX, *Orientalism* (New York: Pantheon Books, 1978) y, para el caso de Estados Unidos, el libro de Albert Boime, *The Magisterial Gaze: Manifest Destiny and American Landscape Painting c.1830–1865* (Washington DC and London: Smithsonian Institution Press, 1991), entre muchos otros.

8 James Huton, *Abstract of a Dissertation read in the Royal Society of Edinburgh upon the Seventh of March, and Fourth of April MDCCLXXXV, concerning the System of the Earth, its Duration and Stability. Scottish Academic Press, Edimburgo (facsímil 1987).* Traducción al castellano y notas de Cándido Manuel García Cruz, publicada en *Enseñanza de las Ciencias de la Tierra* 12, n. 2 (2004): 156.

9 ‘Complejo Volcánico Nevados de Chillán’, Servicio Nacional de Geología y Minería, recuperado julio 3 2019, https://www.sernageomin.cl/complejo-volcanico-nevados-de-chillan/

10 El médico y naturalista formado en Leipzig, Eduard F. Poeppig viajó entre 1822 y 1832 por el continente americano, recorriendo primero Cuba y Pennsylvania y luego Chile, Perú y Brasil. Desde su regreso a la Universidad de Leipzig, inició la organización de la colección naturalista traída desde América, dando lugar a la publicación de una inmensa obra dedicada a las descripciones de más de 15.000 especies botánicas. Se abocó también a la edición del relato de su viaje por América del Sur. A medio camino entre diario y reporte naturalistas, Poeppig publicó en dos volúmenes el texto y en otros dos un atlas de ilustraciones. Allí figuran las litografías dibujadas por el pintor de paisajes formado en Munich, Johann Nepomuk Ott, quien trabajó a partir de bocetos del propio viajero. Al momento de la edición, naturalista y pintor compartían la experiencia de haber conocido el Vesubio, lo que, sin duda, determinaba el modo en que cada uno de ellos se enfrentó -directamente uno, y por medio del dibujo, otro—al volcán del sur de Chile.

Actividad icónica subantártica versus mentalidad sureña

Joaquín Bascopé Julio

El presente texto ofrece una aproximación a la geografía fuegopatagónica, entendida como una variedad de ambientes subantárticos comunes a los archipiélagos de las Georgia, las Falkland, Tierra del Fuego y Patagonia continental.[1]

En primer lugar, contrastamos esta geografía con las proyecciones de eje norte-sur, heredadas de la colonización a las administraciones santiaguino chilena, bonaerense y londinense en nuestra región.

Veremos, en seguida, cómo dichas proyecciones se replican en cierto formato de turismo, así como en imágenes científicas, misioneras y artísticas que, en conjunto, animan la geopolítica sureña.

Por último, demostramos que, al proyectarse a contrapelo del ambiente subantártico, el proyecto sureño implica siempre para quien lo realiza una dosis de tormento o padecimiento, que se registra en imágenes australes, extremas, remotas, apocalípticas o de fin del mundo.

Para nuestra demostración, nos apoyamos en un documento clásico de la imaginación sureña: el diario *Voyaging Southward from the Strait of Magellan*, escrito por el artista neoyorquino Rockwell Kent y publicado en 1924.[2]

Puerto de entrada

El viaje de Rockwell Kent transcurre en un momento fantástico del tráfico por las puertas de entrada a la Antártica. Al flujo de vapores que conecta regularmente los archipiélagos fueguino, magallánico y falklander, hay que agregar la línea telegráfica y el auge de la prensa regional, para hacerse una idea del ambiente político y cultural fuegopatagónico.

Por entonces, existe en Punta Arenas, capital del Territorio de Colonización de Magallanes, un taller de imprenta por cada 1000 habitantes.[3] Entre 1893, año de salida del primer periódico magallánico, y 1920, funcionan en la región ciento nueve publicaciones entre diarios, anuarios, revistas y boletines (además de otros quince periódicos manuscritos). "Del total conocido, noventa y cinco títulos se publicaron en castellano, siete en inglés, seis en croata y uno en alemán."[4] Una obra colectiva reciente, el film *Fuego en la Federación Obrera de Magallanes* (2016), recrea el ambiente de los talleres tipográficos y la organización política de la época.

El primer taller regional de este tipo remonta, en realidad, a mediados del siglo XIX, cuando en la isla Keppel del archipiélago falklander, funciona un taller de alfabetización anglo-yagán, dirigido por un colectivo político-religioso sureño (la *Sociedad Misionera Sudamericana*). Aunque la revista del colectivo se imprime en Brighton el trabajo de producción de vocabularios, nombres propios, topónimos, fotos y grabados tiene estaciones en distintos puntos del Yagashaga ("canal Murray") y el Onashaga ("canal Beagle"). Durante cincuenta años se realizan pasantías con becarios yaganes, que ofician de traductores y aprendices del arte tipográfico, entre el archipiélago fueguino y la estación de Keppel.[5]

Para fines del siglo XIX, este movimiento cultural acompaña el desarrollo de industrias como las estaciones balleneras y la ganadería ovino-vacuna, en un ámbito que va desde la estación de Grytviken (archipiélago de las Georgia) hasta las conurbaciones Lapataia-Ushuaia, Río Seco-Punta Arenas y Puerto Bories-Natales.[6]

Un párrafo aparte merece el desarrollo de la fotografía y el film subantárticos. Punta Arenas es entonces una estación del mundo "moderno colonial,"[7] donde se producen, realizan y estrenan imágenes realistas originales. De hecho, una serie de extractos del diario de viaje a la región de Kent se publican en el semanario *The Magellan Times* de Punta Arenas (entre el 12 diciembre de 1923 y 13 de enero de 1924), poco antes de la salida oficial de *Voyaging Southward...* en Nueva York.

En este sentido, lo que llamaremos imaginación o actividad icónica subantártica[8] podría clasificarse como una variante de las imágenes realistas de fines del siglo XIX. Ella se singulariza, no obstante, con las características geográficas, climatéricas y sociológicas regionales. La acción icónica subantártica se potencia, por otra parte, con la situación de área de tránsito de la región—hasta la apertura del canal de Panamá 1914—y el florecimiento aquí de técnicas de comunicación que a menudo se asocian a la guerra de 1914–18.

Citamos a continuación el diario de Frank Hurley, documentalista de las expediciones de Mawson y Shackleton en Antártica, quien estrenó el sábado 9 de septiembre de 1916 en el teatro municipal de Punta Arenas, una versión preliminar del film *En la garra del hielo polar*:

> 8 de septiembre de 1916
> El espléndido taller y la sala de revelado del señor Vega [Cándido Veiga], han sido puestos a mi disposición sin reservas, y los he aprovechado al máximo. La excelente tienda contiene lo último en equipamiento fotográfico, y el surtido de delicadas monturas, álbumes, placas, papeles y varios, supera a los que se pueden comprar en Sidney [Australia].
>
> 12 de septiembre de 1916
> […] Por la tarde fuimos a la estación de electricidad [de Punta Arenas], la cual me dio mucho gusto descubrir que era del tipo más moderno y se encontraba en estado floreciente—pagando un dividendo anual del 12%. La planta es propulsada a vapor. […]
>
> Después, [mi compañero de travesía] Clark y yo fuimos a la estación telegráfica. Esta prodigiosa instalación clasifica como una de las más grandes del mundo. Está equipada con los instrumentos más modernos. Tiene un largo alcance por sobre los Andes y hacia el norte por cerca de 1500 kilómetros. La gran antena se apoya seis altas columnas, de 75 metros de altura cada una. Su capacidad es de 50 amperes.[9]

A fines del año 1922, Rockwell Kent pasa dos meses en Punta Arenas preparando su aventura *al sur desde el estrecho de Magallanes* pero nada observa en su diario sobre este ambiente electro-mecánico. Nada encontramos sobre las imprentas de la Federación Obrera de Magallanes (fundada en 1911). Ni sobre la abundancia, diversidad y plurilingüismo del medio regional. Ni sobre la variedad de artesanos y artesanas de la imagen que, como Kent, comparten y difunden los oficios de la industria cultural fuegopatagónica.

Interesa ubicar en este contexto el viaje de Kent, ya que la historia de *Viajando al sur*, su búsqueda de paisajes desoladores y el turismo de "los residuos de la humanidad" (*Voyaging Southward* VII) que propone, tiende a borrar la historia y la geografía fuegopatagónicas, tal como la conocen sus habitantes.

Hanni Roehrs, *Basaltic Área de los morros basálticos, sector del río Penitente*, c. 1925, lápiz pastel sobre papel, Archivo del Centro de Estudios del Hombre Austral, Universidad de Magallanes.

El viaje de Kent surge de una inquietud espiritual que busca "lo salvaje para luego mentalmente imponerle la civilización."[10] Esta inquietud modela un tipo de turismo que llamaremos "sureño", el cual se distingue por el padecimiento voluntario y la resistencia mental durante el viaje. La mentalidad sureña, sin embargo, describe mejor el ambiente de donde viene el turista, antes que la geografía a la que se traslada.

El ambiente de desolación que proyecta Rockwell Kent *hacia el sur*, ha sido ubicado histórica y sociológicamente por Hanna Arendt:

> Más antiguo que la riqueza superflua era otro subproducto de la producción capitalista: los deshechos humanos que cada crisis, seguidora invariable de cada período de desarrollo industrial, eliminaba permanentemente de la sociedad productora. El hecho de que constituían una amenaza para la sociedad había sido reconocido a lo largo del siglo XIX y su exportación había contribuido a poblar los Dominios del Canadá y de Australia, así como los Estados unidos. El nuevo hecho en la era imperialista es que estas dos fuerzas superfluas, el capital superfluo y la mano de obra superflua, se unieron y abandonaron el país al mismo tiempo.[11]

Este es el turismo desolador que mueve a Kent y que narra *Viajando al sur*.[12] Cabe agregar que en la identificación del sur con lo inhóspito y desolado, convergen viajes artísticos, científicos, misioneros, entre otros, en distintas épocas, por lo menos desde la búsqueda de la mítica *Terra Australis*. Y aunque, de cara a su público, el turismo sureño se narra como un desafío de sí mismo, este tipo de viaje se desarrolla grupalmente o con al menos un compañero de travesía.

El formato de turismo hacia lo salvaje se ha masificado en Fuegopatagonia con posterioridad al viaje de Kent. Es probable que esto coincida con una expansión de las inquietudes espirituales o de la desolación psicológica en las metrópolis que abastecen de turistas nuestra región. En otro trabajo hemos identificado este turismo como una forma *new age* de ganadería, donde piños de turistas son explotados en el marco de una gestión industrial de experiencias al aire libre.[13]

Por último, al igual que la ganadería del guanaco o la ovino-vacuna, esta explotación sucede principalmente en verano (como el viaje de Kent), que es cuando se intensifica la mentalidad sureña ("austral", "remoto", "extremo", del "fin del mundo") con el aumento del flujo de turistas nortinos a la región.

El indio-ruina

Un elemento inconfundible del paisaje sureño es el indio desaparecido o a punto desaparecer, que Kent identifica en "los conchales que marcan mil campamentos transitorios de generaciones desaparecidas de los yaganes desaparecidos [sic]" (*Voyaging southward*, p. 145). Sin embargo, sabemos que entonces como hoy existe población yagán distribuida en la región de los canales, que habla y escribe yagán.[14]

En diciembre de 1922, R. Kent se encuentra en Acatushun, paraje también conocido como estancia Harberton, donde intenta convencer a Lundberg, administrador de la estancia, que lo guíe hasta el cabo de Hornos. En espera de esta decisión, Kent comparte una navidad entrañable con la familia Lundberg (sección "Arcadia" de *Voyaging southward...*). Todo parece armónico hasta que, un día, la estancia recibe la visita de un grupo de turistas, a quienes describe así:

> Por algunas semanas se había rumoreado que un gran barco de vapor cargado de turistas estaba en camino desde Buenos Aires para recorrer los canales de Tierra del Fuego. Y un día, ¡oh, sorpresa! El barco apareció en Harberton mismo y ancló en el canal. Una excitación salvaje reinaba entre nosotros. El señor Nielsen y Lundberg estaban afuera de la casa, de modo que fui requerido para hacer los honores de recibir a las multitudes que desembarcaban. Eran centenares: viudas agotadoras y aristócratas argentinos vejetes, muchachas bonitas y jóvenes galantes, niños alegres e idiotas solemnes, manicuristas y peluqueras buscando diversión, cortesanas turisteando por placer y provecho, y un científico norteamericano viejo que miraba con desdén arrogante a sus compañeros de tripulación. Y ciertamente eran un lote absurdo, aquellas damas de vestido blanco y zapatos diminutos y sus dandis de juguete que caminaban con delicadeza ridícula en esa naturaleza salvaje, que por el contraste de su grandeza foránea transformaba la riqueza de esas gentes en pobreza, y su alegría en añoranza. (*Voyaging southward*..., p. 150)

Una especie de criaturas del inframundo se cuelan en las anotaciones de Kent. El artista acaba de experimentar emociones edénicas con sus anfitriones en Acatushun-Harberton (véase la imagen "El jardín, Harberton", en *Voyaging southward...*, p. 144), lo que parece a contrapelo de su búsqueda de naturaleza desolada y desechos humanos. Pero el encuentro con el *lote absurdo* de turistas lo devuelve a la extrañeza de su viaje.

Encargado de guiar a los turistas por la estancia, Kent les preparara una escena sorpresa, vistiendo y pintando para ello a su compañero de travesía (Ole Yterrock, nativo de Trondheim, Noruega). Algo lo insta a desplegar su talento de artista multifacético y en el lapso de quince minutos produce un espectáculo salvaje.

Les dice a los visitantes que están ante Okokko, nombre de quien fuera un talentoso lector y traductor yagán, participante de los talleres de alfabetización de Keppel. Kent, no obstante, lo introduce así:

> "Están de suerte", les dije cuando lo vi, "por mera casualidad están ante el temido jefe yagán Okokko, el más sanguinario de su raza." Cómo dirigí a la multitud palpitante más cerca, cerca de ese objeto de su curiosidad y temor, cómo madres advertían a sus hijas de estar atentas, cómo tipos galantes tranquilizaban a sus queridas temblorosas, cómo a diez pasos los más valientes se detuvieron mientras a sus espaldas los otros se amontonaban y formaban un anillo en torno al espectáculo, todo eso es evidente. Y ahí estaba sentado el salvaje, un objeto temible, desnudo hasta la cintura con sólo las pieles de animales salvajes amarradas toscamente en torno a su torso; mientras de la masa de pelo negro y áspero que colgaba sobre sus hombros se asomaba un rostro negruzco de una ferocidad tan arruinada y hosca que no quedaba nada por imaginar de la brutalidad abandonada de esa naturaleza salvaje. (*Voyaging southward*..., p. 151)

El Okokko de Kent, fotografía, Archivo de la State University of New York at Plattsburgh (SUNY Plattsburgh), gentileza de Fielding Dupuy.

Hahshi y las yieklon

Tal como observó un estudioso de la obra de Kent, su viaje desarrolla una psicología de tensión entre lo civilizado y lo salvaje.[15] Esta psicología, que traducimos aquí políticamente como psicología sureña, no es exclusiva del artista sino que la reconocemos en aventuras militares, misioneras o científicas. Desde la propaganda de la mítica *terra australis*, la tensión entre lo civilizado y lo salvaje genera expectativas antes de partir, y luego decepciones durante el viaje:

> Pasarían siglos hasta que los marinos y globógrafos europeos redujeran sus fantasmas australes a una medida natural. Los británicos fueron consecuentes con ello al hacer del decepcionante Reino del Sur su colonia penitenciaria […].[16]

Con la creación de las colonias penales de Punta Arenas (1848) y Ushuaia (1896), así como el Tratado de Límites de 1881 entre Chile y Argentina, los fantasmas australes adquieren una jurisdicción geográfica y antropológica.

Es aquí donde asoma el indio-ruina, siempre a punto de extinguirse y al que se lo descubre como vestigio del pasado austral. Se intenta, de este modo, hacer calzar la geografía y la historia con el proyecto político sureño, como cuando un etnólogo propuso la división entre "tehuelches meridionales australes" y "tehuelches meridionales boreales."[17] Con esto pretendía resolver un viejo debate científico el cual ignora deliberadamente la distinción entre gente de piedemonte, de las llanuras y de los bosques, disponible tanto en los idiomas como en las toponimias nativas fuegopatagónicas.

Por otra parte, estudios transpolares recientes cuestionan la imagen norte-sur, introduciendo la idea de poblaciones "a la cresta" o "de la cima" del mundo.[18]

La geografía sureña, anunciada ya en el título del diario de Rockwell Kent, tiene, entonces, poco que ver con la realidad subantártica a la que se traslada el artista neoyorquino.

Cabe precisar que, en tiempos de Kent, la tensión entre civilizado y salvaje que antecede al viaje o escapada al sur alcanza una especie de clímax. Por entonces la ecología de las metrópolis está revolucionada y saturada con nuevos formatos de comunicación social:

> Se desarrollan las potencialidades de medios todavía nuevos, como el afiche ilustrado de propaganda, la grabación sonora o el cine; se reactivan igualmente formas muy antiguas, como las medallas o los lazos patrióticos; se

inventan incluso formas de expresión alternativa como los tractos y diarios de trinchera. En síntesis, durante estos cuatro años el conflicto se insinúa por todas partes, a tal punto que, con el retorno de la paz, el mundo de las comunicaciones se ha vuelto tan sospechoso como la guerra misma, a la cual se la termina asociando. Pero su presencia es demasiado fuerte ahora como para pensar en una vuelta atrás, y el "lavado de cerebro", expresión nacida del conflicto, está lejos de haber muerto con él… Las "tormentas de papel" suscitadas […] preludian, en varios casos, otras tempestades mediáticas donde prevalecen las funciones reconocidas de los medios masivos en la sociedad contemporánea (entretenimiento, información, publicidad, propaganda, comunicación).[19]

En las áreas donde la guerra produce trincheras editoriales, como Punta Arenas y archipiélagos subantárticos vecinos, la tempestad mediática tiene un momento culminante en la batalla de las islas Falkland y la fuga del crucero Dresden hacia el estrecho de Magallanes (8 de diciembre de 1914).

En este contexto, aflora en la población regional la conciencia del lavado de cerebro y el sentimiento de extrañeza con la naturaleza que deja la tempestad mediática. De modo que, durante el proceso de expansión colonial que culmina o colapsa en la guerra de 1914–18, la tempestad mediática no sólo ambienta escapadas al sur, sino que con ella surgen conciencias ambientales originales o específicas de nuestra región.

Ya en estas fechas, los habitantes fuegopatagónicos practican la rutina de los paseos y la contemplación de las bellezas naturales del gran país (los archipiélagos fueguino, magallánico y falklander, reiteramos, entendidos como una provincia fitogeográfica).

Belleza estudiada y expresada, por ejemplo, en la obra de la pintora, fotógrafa y artesana multifacética fueguina Hanni Roehrs (1903–1984).[20]

The Magellan Times, Punta Arenas, 3 de mayo de 1917.
Disponible en bibliotecadigital.umag.cl

Ámbito de comunicaciones considerado en este trabajo. Fuente: Google Earth.

Más recientemente, la bióloga y folklorista Natalie Goodall (1935–2015), colectó y clasificó restos de fauna regional, creando en la estancia Harberton el Museo Acatushun de Aves y Mamíferos.

Otra conciencia geográfica regional, surgida en tiempos de Kent, fue John Hamilton (1848–1945), "visionario de la administración de campos a través de tasas de carga racionales,"[21] conservador del famoso pastizal subantártico (tussack) e introductor en las Falkland de ganadería nativa fuegopatagónica (guanacos, concretamente). Hamilton llega al archipiélago falklander a comienzos de 1880 y, trabajando como campañista, conoce áreas de pastoreo notables en Patagonia, como las actuales estancias Oazy Harbour y Pali-Aike (región de Magallanes) y Punta Loyola (Santa Cruz).

El turista sureño, en cambio, no pasea ni explora sino que viaja esquivando la ecología metropolitana. La tempestad mediática arroja al turista a la búsqueda de ambientes salvajes. El turista sureño viaja articulado a dispositivos de registro que lo aíslan temporalmente y lo habilitan para producir imágenes inquietantes. Viaja encapsulado y se asoma, cada tanto, a las ventanas de su dispositivo, por donde surge el paisaje buscado.

Visto desde la escena producida por Kent en Harberton, el viaje sureño parece una travesía fantasmagórica o *ajchumiana*. En lengua chon patagónica,[22] ajchum y las yieklon (o yicelun) son criaturas "*como fantasma*[s], *pero* [que] *hablan como nosotros*", asociadas a la planta del calafate y sus pigmentos para pintura. "*Ajchum y las yieklon son las que mandan el calafate*"[23] y han sido señaladas como pintoras de imágenes rupestres.[24]

Otro espectro del color es *hahshi*, "pícaro ruidoso de color chocolate […] que brota de los árboles muertos"[25] y merodea los bosques de Acatushun—Harberton. Durante su performance en los festivales del kloketn—rito de iniciación de las naciones chon fueguinas (aush y ona)-, hahshi actúa acompañado, al igual que ajchum y las yieklon, y reclama pintura roja a las mujeres.[26]

Así como hahshi y las yieklon espantan y entretienen, el Okokko de Kent surge como espectáculo inquietante para los turistas de Buenos Aires.

Turismo yieklonero describe, entonces, no un sujeto ni una herramienta de registro, ni un estilo artístico especial, sino la situación de encapsulamiento, inquietud y padecimiento que va quedando registrada en el viaje sureño, en sus mapas y en la iconografía sureña que antecede y sucede al viaje (austral, extrema, remota, etc.).

El turista yieklonero coincide con "la figura del fantasma que no está presente ni ausente, ni vivo ni muerto."[27] Lo reconocemos en el pasaje en que Kent recorre a caballo las hermosas cordilleras de la comarca del lago Kami ("Fagnano"), y recuerda "la ansiedad que me provocaba la seguridad del *Kathleen* [nombre de su nave y cabina de registros, estacionada en ese momento en el seno Almirantazgo], que sólo la reforzada imposibilidad de actuar había logrado mantener bajo un control filosófico" (*Viajando al sur*…, p. 72).

En este sentido, el padecimiento del viaje sureño, la resistencia mental durante la travesía, reenvían a la cabina del misionero, del antropólogo o del tesista en terreno en el momento en que se aísla del resto del campamento para producir registros sobre las tribus fuegopatagónicas. A bordo de esta cápsula transitoria siempre se registra alguna falla, carencia o incomodidad en el hábitat indígena, el cual por ejemplo "no proporcionaba momentos apropiados para explayar conceptos teológicos."[28]

Visto en perspectiva icónica, en cambio, la variedad de pinturas corporales, diseños de máscaras rituales, bailes, actividades deportivas, arte rupestre, telecomunicación con señales de humo, distinciones antropogeográficas ("gente de las sierras", "de los llanos" o "de los bosques") y, más generalmente, la aprehensión del ambiente en cada una de las lenguas nativas fuegopatagónicas, ofrece un verdadero repertorio de técnicas y soportes de imaginación subantártica. Dicho repertorio se articula, en fin, con la reciente transformación de la geografía por las imágenes aéreas y, si bien excede los límites de este trabajo, fomenta de distintas maneras el cuestionamiento del proyecto político sureño o finmundista.

Ambientes subantárticos versus propaganda del fin del mundo

El año 2005 se defendió en la universidad de la Columbia Británica una tesis doctoral titulada *Un año en soledad salvaje*, la cual se plantea como una "auto-etnografía" que desarrolla las preguntas "quién soy y qué significa estar vivo", a partir del retiro del tesista a un paraje de la provincia de Última Esperanza, región de Magallanes.[29] Se trata, una vez más, del registro de lo salvaje, entendido como padecimiento monacal que va borrando la historia y geografía regionales, mientras lo desolado e inhóspito crecen en el texto.

Empleando una fuente de imaginación subántartica—los espectros del calafate—hemos definido este estilo de viaje patético como turismo yieklonero y lo identificamos con la geografía sureña. Vimos que la escapada al sur o al fin del mundo surgen de una tensión entre lo civilizado y lo salvaje que movilizó la invasión de la región desde los tiempos de la *terra australis*.

Pero, si bien las imágenes finmundistas son explotadas por este turismo de encapsulamiento y extrañamiento, estas imágenes dependen, a la larga, de los ambientes subantárticos y de la geografía fuegopatagónica, que se escribe y reescribe en la historia del transporte y las comunicaciones efectivamente adaptadas a la región.

Dicha geografía remite, por ejemplo, a la modernidad colonial yagán, proyectada desde la escena de Okokko en Harberton hacia el taller editorial de Keppel, y no hacia el entretenimiento del indio en extinción. Es en Keppel donde se entrenan el traductor "Robert" Okokko o el piloto Yenowa (también llamado Yunovia, piloto de una nave de la armada argentina en Ushuaia), y de donde surgen organizaciones, líderes y contiendas políticas regionales. La geografía fuegopatagónica vincula estas historias no con la respectiva metrópolis colonial, sino con el ambiente regional en que evolucionan.

Al respecto cabe destacar la actividad icónica de la asociación de investigadores Museo de Historia Natural Río Seco, quienes trabajan en la recombinación ósea de restos colectados en las costas magallánicas, con piezas producidas a partir de huesos de especies de otros sectores de la región. Cada viaje a levantar una ballena varada, y las operaciones para su traslado hacia las ruinas de un antiguo frigorífico donde funciona el museo, enriquecen el conocimiento subantártico, escribiendo "una especie de historia inconexa en la que pueden convivir una vasta variedad de materialidades que definen el avance de la época, de todas las épocas, las que formulan en su distancia la aglomeración de la Historia."[30]

En las expediciones de la asociación a menudo aparecen restos de proyectos sureños, los cuales se reciclan en la historia fuegopatagónica como fragmentos o espectros de distintas épocas.

Esta historia evoluciona de acuerdo a un tiempo y espacio no sureño sino subantártico, por todo el archipiélago desde el actual museo ballenero de Grytviken (archipiélago de las Georgia) hasta el de Historia Natural Río Seco (estrecho de Magallanes), con escala en el Museo Acatushun de Aves y Mamíferos, que hoy funciona en la estancia Harberton que conoció Rockwell Kent.

1 Fuegopatagonia designa un área de transporte y comunicaciones basada en la provincia fitogeográfica subantártica, la cual reconoce un ambiente común a los archipiélagos de las Georgia, las Falkland, Tierra del Fuego y Patagonia continental. El término se emplea también en geología y más recientemente en arqueología, antropología e historia. Un registro temprano de esta fitogeografía corresponde al "reino antártico" de "Patagonia, Fuegia y las Falkland" distinguido por el danés Joakim Schouw en 1822 (*Grundtrack til en almindelig Plante-geographie*, København, citado en S. Tukhanen, I. Kuokka & al. (1990), "Tierra del Fuego as a target for biogeographical research in the past and present", en: *Anales del Instituto de la Patagonia*, Punta Arenas, 1989–1990, vol. 19–2, p. 37). Más recientemente, véase Vaino Auer, *Historia de los bosques fuegopatagónicos* (Buenos Aires: Asociación Forestal Argentina, 1949).

2 Rockwell Kent (1882–1971) fue una persona inquieta y talentosa. Arquitecto, dibujante, carpintero, pintor, ilustrador, grabador, artista comercial, diseñador, viajero, escritor, conferencista, criador de ganado y activista político, Kent es conocido por sus ilustraciones de libros clásicos (como *Moby Dick*) y sus grabados y pinturas han sido adquiridos por museos y coleccionistas privados. Entre 1918 y 1935, escribió e ilustró varios libros sobre sus experiencias en Alaska, Tierra del Fuego y Groenlandia.

3 Manuel Zorrilla, 'El periodismo en Magallanes', *Magallanes en 1925: Obra histórica, geográfica, estadística comercial e industrial, desde el descubrimiento del Estrecho hasta nuestros días* (Punta Arenas: S.E., 1925), 243–264.

4 Mateo Martinic, 'Sociedad y cultura en Magallanes (1890–1920)', *Anales del Instituto de la Patagonia* vol. 12 (1981): 63.

5 Cf. Robert Philpott, *Keppel: A South American Missionary Society Settlement in the Falkland Islands, 1855–1911. An Archeological and Historical Survey* (Stanley: Falkland Islands Museum & National Trust and Liverpool National Museum, 2009); Joaquín Bascopé Julio, *El encantador de yaganes. Entrenamiento de nativos fueguinos en la isla Keppel, 1854–1869* (Buenos Aires: Clacso, 2016), disponible en http://biblioteca.clacso.edu.ar

6 Mateo Martinic, 'Relations and Trade Between the Magellan Region and the Falkland Islands (1845–1950)', *Falkland Islands Journal* 9 (2010): 126–141.

7 Robert Dixon, *Photography, Early Cinema and Colonial Modernity: Frank Hurley's Synchronized Lectures* (London: Anthem, 2012).

8 Seguimos aquí la tesis de Bredekamp según la cual el acto icónico impacta en tres campos fundamentales: la vida artificial, el intercambio de imagen y cuerpo, y la actividad autónoma de la forma. Cf. Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico* (Madrid: Akal, 2017).

9 Papers of Frank Hurley, National Library of Australia, https://catalogue.nla.gov.au/Record/2247836. "A través de impulsos eléctricos transmitidos por línea alámbrica y codificados en código Morse, desde Punta Arenas se pudo establecer conexión con Buenos Aires, sin intermediarios, y posteriormente lo mismo ocurrió hacia las ciudades europeas. Alcanzando para 1907 un movimiento de 69.806 telegramas con un total de 1.511.552 palabras, promediando 191 telegramas diarios. Este gran movimiento telegráfico tuvo un claro impacto en la cotidianidad." Pedro Bascopé Julio, 'Trincheras de papel. Guerra y autonomía en la prensa magallánica (1914–1933)', "Trincheras de papel. Guerra y autonomía en la prensa magallánica (1914–1933), tesis de licenciatura en Historia, U. de Chile, 22.

10 Fielding Dupuy, 'En busca de un nuevo paraíso para la humanidad: Rockwell Kent en Tierra del Fuego', en Amarí Peliowski and Catalina Valdés (eds.), *Una geografía imaginaria. Ensayos de arte y naturaleza* (Santiago, Chile: Metales Pesados-Universidad Alberto Hurtado, 2015), 146.

11 Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (New York: A Harvest Book, 1979), 211.

12 "He aquí una historia que trata de varios personajes malos—es decir, de aquellos sujetos de sangre y trueno que, se supone, bajo la presión del infortunio en casa, o por una rebeldía natural, han huido a la frontera y más allá, como si se tratara del único refugio que los tolerara. Y, como la escena de la historia es la peor frontera en el mundo, sus personajes son, presumiblemente, los residuos de la humanidad, la espuma de la maldad", *Voyaging southward*…, p. VII.

13 Joaquín Bascopé Julio, *En un área de tránsito polar: desde el establecimiento de líneas regulares de vapores por el estrecho de Magallanes (1872) hasta la apertura del canal de Panamá (1914)* (Villa Tehuelches: CoLibris, 2018).

14 Dos años después del viaje de Kent, en el paraje Acatushun ("estancia Harberton") visitado por el pintor, un famoso botánico yagano-parlante anota: "Aquí vi el único indígena, ya civilizado, que al preguntarle yo "Ánda sá yámana gúta cutána" (¿Hablas tú tal vez lengua fueguina?) me contestó asombrado "Awéi, awéi, daúa!" (¡Sí, sí, viejo!).". Carlos Spegazzini, '*Relación de un paseo* hasta el Cabo de Hoorn', *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias* 27, no. 4 (1924), citado en P. Viegas Barros and M. Malvestitti, 'Un manuscrito de Carlos Spegazzini con datos inéditos sobre la lengua haush', ponencia presentada al *56 Congreso Internacional de Americanistas*, Universidad de Salamanca, 15–20 de julio de 2018.

15 Fielding Dupuy, 'Rockwell Kent en Tierra del Fuego', 146.

16 Peter Sloterdijk, *En el mundo interior de capital* (Madrid: Siruela, 2010), 62.

17 Rodolfo Casamiquela, 'Bosquejo de una etnología de la Patagonia Austral', *Waxen* 3 (1991): 41–80.

18 J. Barceló et al., 'Where Does the South Begin? Social Variability at the Southern Top of the World', *Arctic Anthropology* 46, no. 1/2 (2009): 50–71.

19 Christophe Didier, 'Un feu rolante imprimé', *1914–1918 Orages de papier. Les collections de guerre des bibliothèques* (Paris: Somogy-Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, 2008), 11. (traducción del autor).

20 Mateo Martinic, 'Noticias históricas sobre los inicios de la pintura realista en Magallanes (1834–1940)', *Magallania* 35, no. 1 (2007): 21–22.

21 William Franklin and Melissa Grigione, 'The Enigma of Guanacos in the Falkland Islands: The Legacy of John Hamilton', *Journal of Biogeography* 32, no. 4 (2006): 664.

22 Sobre las lenguas chon, ver José Pedro Viegas Barros, "Proto-chon: fonología, morfología y léxico", Tesis de doctorado, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2015.

23 Kámserr, alias "Ana Montenegro de Yebes", citada en Marcelo Bórmida y Alejandra Siffredi, 'Mitología de los tehuelches meridionales', *Runa* 12, no. 1–2 (1970): 236.

24 Theophilus Schmid, 'Journal of Messrs, Schmid and Hunziker', *The Voice of Pity for South America* IX, (1862): 133–134.

25 Esteban Lucas Bridges, *Uttermost Part of the Earth* (New York: Hodder & Sotughton, 1949), 408.

26 Lola Kiepja, 'Forty-one Chants of the Hain ceremony. Recorded, Compiled and Annotated by Anne Chapman', en *Archivo Sonoro Digital de Patagonia y Tierra del Fuego*, Carlos Vega Delgado y Laurent Salles (compiladores y traductores), (Punta Arenas: Biblioteca Municipal, 1966), CD no. 12, track 6.

27 Collin Davis, 'Hauntology, Spectres and Phantoms', *French Studies* 59, no. 3 (2005): 373.

28 Milciades Alejo Vignati, 'Prólogo', en T. Schmid, 'Journal', 16.

29 Frank Kull, 'A Year in Wilderness Solitude', Tesis doctoral, University of British Columbia, Interdisciplinary Studies Program, Vancouver, 2005, p. ii–iii.

30 Asociación de Investigadores Museo de Historia Natural Río Seco, "Restos en movimiento: sobre transformaciones de cadáveres y ruinas", lectura y video sincronizados presentado en las *Jornadas de Zoociología*, Puerto Madryn, 25 al 28 de julio de 2018.

LUGAR—un marco conceptual aborigen: Introducción a un discurso sobre una propuesta de metodología de investigación aborigen

Mary Graham

Introducción

En las últimas décadas, han surgido nuevos paradigmas de investigación participativa basados en la comunidad que incluyen métodos de investigación aborígenes (indígenas) combinados con métodos de investigación occidentales que ofrecen beneficios y justicia tanto a los miembros de la comunidad como a los investigadores occidentales. Estos métodos subrayan la importancia de los procesos de conocimiento tradicional en la comunidad, la participación de los productores de conocimiento en la comunidad y la dimensión social, cultural y espiritual con respecto a la centralidad de la tierra en cuestiones sociales y políticas.

Este documento, que surgió del trabajo de una organización comunitaria aborigen llamada Kummara, describe una comprensión aborigen de los aspectos cualitativos y subjetivos de LUGAR, del significado (del SER) y la forma en que se construye el conocimiento y la comprensión del cambio, especialmente en relación con la capacidad humana para actuar, en términos de relaciones familiares, organización comunitaria y relación con el país, y la ética de custodia. Dado que los métodos de investigación indígenas enfatizan la naturaleza moral de la fisicalidad (especialmente del país o tierra—Country en inglés) y la necesidad de relacionalidad y trabajo en red con todas las fuerzas vitales, el modelo teórico que emerge o se identifica a partir de estos métodos también tendrá esta cualidad ética.

Enfoques de investigación

(a) Métodos occidentales de investigación

Para la mayoría de los occidentales, la pregunta de investigación precede la ubicación. La adquisición de conocimiento define y reemplaza el Lugar.

Los defensores del método científico moderno occidental rechazan estas afirmaciones de conocimiento no occidental. Primero, creen que la realidad es lo que es, independientemente de lo que la gente piense o sepa sobre ella; en segundo lugar, esta realidad está ordenada, tiene una estructura

que es universal e inmutable en el tiempo y el lugar. Afirman que la estructura y las fuerzas del mundo natural siguen siendo las mismas en diferentes momentos y en diferentes contextos. También creen que esta estructura es reconocible y que la ciencia occidental ofrece la capacidad de explicar, predecir y controlar muchos fenómenos naturales, e inventar tecnologías para resolver problemas humanos.

Sin embargo, muchos otros científicos no creen que realmente podamos separarnos de la realidad que observamos para lograr la objetividad; que nunca podemos eliminar completamente al observador de la interpretación; que el observador no tiene total libertad de elección sobre la materia pasiva mientras el mundo renuncia. "Nuestro conocimiento del mundo no es inocente, no solo surge por sí solo." La materia siempre cambia, está en movimiento, aún cuando pueda tener estructuras estables y reconocibles.

El enfoque actual argumenta que occidente debe superar los prejuicios del "universalismo" en los métodos de investigación occidentales y en la acción de la investigación misma para promover múltiples sistemas de conocimiento.

(b) Protocolos

Los protocolos son los códigos de comportamiento social con los que interactúan los miembros de todas las culturas y comunidades, y también son las reglas básicas de compromiso que las comunidades y los países utilizan para las relaciones nacionales e internacionales. Cuando se trabaja con comunidades indígenas, los protocolos y las perspectivas a seguir se basan en la confianza, el respeto, la justicia y el empoderamiento e incluyen temas relacionados, como la propiedad intelectual, el desarrollo de capacidades y los acuerdos.

En muchas metodologías indígenas los protocolos y la conciencia intercultural son el tema principal de su acercamiento a los programas de investigación y estudios de conocimiento. Si bien estos son muy valiosos para comprender los valores y las perspectivas indígenas, no ofrecen un enfoque claro y una guía para el análisis indígena de los fenómenos y los poderes de toma de decisiones. Si los aborígenes tuvieran una teoría analítica, ¿en qué consistiría esa teoría? ¿Cómo se usaría para examinar una oración o un problema?

(c) Terapias

La narración es un método de terapia e investigación que encaja bien con el concepto de Lugar entendido como ubicación. La narración de historias personales y colectivas se basa en la idea de que las vidas y las relaciones de las personas están formadas por el conocimiento y las historias, y que estas se negocian con la comunidad para dar sentido a sus experiencias.

La terapia narrativa ayuda a las personas a resolver muchos problemas:

- Pueden separar sus vidas y relaciones del conocimiento y las historias que consideran empobrecidos.
- Presta asistencia para cuestionar las formas de vida que presentan; y,
- Ánima a las personas a reescribir sus propias vidas de acuerdo con historias de identidad alternativas y preferidas, y de acuerdo con formas de vida preferidas.

La terapia narrativa tiene conexiones especiales con la terapia familiar y las terapias que tienen un espíritu común de respeto. Presenta una apreciación de la importancia del contexto, la interacción y la construcción social del sentido (Ser).[1]

Al reconocer la importancia del contexto, la interacción y la construcción del significado social, se cree que el Lugar tiene una influencia directa o indirecta en las historias de las personas, tanto en términos de "punto de referencia" como de punto de impacto.

Cada proyecto de investigación tiene varias características convencionales. Hay una dificultad/dilema que abordar/resolver o una inquietud por descubrir más información; hay una limitación de recursos; hay un equipo de trabajo con diferentes habilidades y destrezas; hay un marco de tiempo; hay que seguir un método de investigación seleccionado. El valor central, sin embargo, es que se coloca o comienza en algún Lugar. Incluso si el mismo proyecto se encuentra emplazado en más de una ubicación y/o no tiene nada que ver con la tierra/propiedad, sino que se ocupa de eventos temporales, reales o metafísicos, la agencia que se estudia aún tiene un origen.

Kummara

Kummara Association Inc. es una organización aborigen en West End Brisbane, cuya política es "Familias indígenas más fuertes." El trabajo y las actividades realizadas por los empleados y ofrecidas como un servicio a la comunidad aborigen local en Brisbane incluyen trabajar estrechamente con familias aborígenes, mujeres y niños e isleños del estrecho de Torres. Su forma de trabajo subyacente se basa en la primacía de la familia/comunidad y la toma de decisiones en el estilo de consenso local.

Kummara realizó un proyecto de investigación de mapeo comunitario que habló con muchos aborígenes e isleños del estrecho de Torres, personas, organizaciones y grupos focales. Al mismo tiempo, se llevó a cabo un programa de discusión informal en Kummara sobre los tipos de métodos de la "Investigación de Acción", sus componentes centrales y su formulación.

Con el tiempo y las discusiones, tanto el proyecto como el programa se fusionaron con preguntas y problemas que surgieron para:

- La efectividad y la ética de adquirir conocimiento de aborígenes e isleños del estrecho de Torres a través de la investigación, independientemente del método,
- Cuidar el tipo de conocimiento indígena, la base, el alcance y la validez,
- Establecer los límites de los protocolos e ideas de justicia en los códigos y actividades de investigación ética.

Aunque las fases clásicas de la "Investigación de Acción" en estilo lineal no se observaron estrictamente, la dirección de ambos proyectos cambió durante la fase de Iluminación (Apéndice 1). Mientras se discutía y recolectaban datos, tanto para el proyecto como para el programa, Kummara se dio cuenta de que las posibilidades de un modelo teórico Indígena, alternativo a los que actualmente subyacen en la mayoría de los métodos de investigación, necesitan ser exploradas.

Kummara cree firmemente que las organizaciones aborígenes e isleñas del estrecho de Torres son entidades que tienen la responsabilidad de desarrollar/ producir sus propias soluciones, comenzando con estrategias para comprender su propia situación fuera de las necesidades financieras y profesionales. Las organizaciones comunitarias no tienen el tiempo, la energía o el marco apropiado para aprender, o no reciben suficiente apoyo para desarrollar habilidades, estrategias o ideas basadas en las perspectivas Indígenas, particularmente en el campo de la revisión de metodologías o teorías desde la práctica. Otras preocupaciones incluyen:

- En general, y en el pasado, los expertos de fuera de la comunidad proporcionan una comprensión teórica de cómo resolver los problemas sociales, lo que puede generar desacuerdos entre la comunidad, los clientes, los profesionales y los expertos.
- En relación con esto último, la ciencia analiza todos los fenómenos de manera objetiva y evalúa la "verdad" de las situaciones, lo que a menudo es contrario a cómo la comunidad, los clientes y los profesionales ven las mismas situaciones.
- Histórica e intelectualmente hubo una brecha entre la teoría y la práctica, que es realmente un problema de producción de conocimiento, es decir, el lenguaje de la teoría y el lenguaje de la práctica con demasiada frecuencia están muy separados.

Kummara propone un sistema de ciencia comprometida en el que investigadores y profesionales producen conjuntamente conocimiento que puede avanzar la teoría y la práctica en un área específica, particularmente en el área de las Familias Indígenas más Fuertes (SIF).

Términos de referencia Aborígenes (ATR)[2]

Se llevaron a cabo otras reuniones de Investigación/Aprendizaje de Acción con empleados de Kummara, grupos focales y grupos comunitarios, junto con discusiones sobre el desarrollo de métodos indígenas basados en la comunidad y el intercambio de ideas con otros organismos Indígenas y con científicos universitarios en áreas teóricas adecuadas. Esto condujo a la identificación de los siguientes valores colectivos o términos de referencia aborígenes (ATR):

- Ética de custodia: cuidar el país/tierra/territorio/Country, cuidar a los familiares.
- Prioridad familiar, especialmente niños y jóvenes.
- Equilibrio formal entre edad y género, reconocimiento y respeto.
- Estructuras no jerárquicas en las que hombres y mujeres son iguales y los ancianos tienen autoridad.
- Dinámica de grupo positiva.
- Toma de decisiones por consenso.
- Gestión positiva de conflictos.
- Manejo cuidadoso del ego*
- No competitividad y mantener relaciones armoniosas.
- La tierra como entidad moral.
- Integridad espiritual
- Participación en el consenso.
- Primacía del Lugar, identidad y autonomía como principio organizativo.
- Habilidades de observación agudas (lectura de signos y patrones)
- Sistema aborigen de lógica, tiempo y espacio (a diferencia de los sistemas occidentales)

* El ego es visto como una sustancia potencialmente volátil que necesita ser tratada con una combinación de liderazgo solidario, supervisión de un árbitro y vigilancia.

Estos conceptos/cualidades apuntalan la práctica social de los aborígenes y las bases ontológicas y epistemológicas de la existencia.

A lo largo de este proceso de análisis, el concepto de Lugar se ha planteado constantemente, si no como sujeto, como calificador o identidad, como determinante o incluso como una influencia inconsciente y vaga en la vida de las personas.

Resultado de las discusiones

Un acuerdo general de que la dislocación y las patologías asociadas, ya sea como resultado del colonialismo o las depredaciones del capitalismo en los países y pueblos pobres, son un problema mundial, especialmente para los millones de pueblos indígenas con la pérdida de sus tierras, economías y culturas (así como la constante interferencia de los Estados Unidos en sus tradiciones sociales y culturales). La importancia de la pérdida de un sentido de Lugar para un individuo o la confianza en sí mismo de un pueblo no se puede sobreestimar. El impacto tiene un efecto de cadena o dominó: a menudo hay pérdida en la dislocación. Puede no ser sólo física: la economía, los bienes, la tecnología o las personas mismas; puede ser que las personas estén privadas de responsabilidad y obligación a su entorno para que sus vidas y su entorno estén fuera de su control. Volviendo así cada vez más difícil la regulación, gestión y organización de asuntos, toma de decisiones y gestión de conflictos.

Tratar los agravios sociales, atender a la resolución de contradicciones en supuestos y análisis, buscar causas, y apuntar a la claridad y a la fluidez de información, todo se vuelve urgente y abrumador, caótico y debilitado.

Lo que tenía sentido para los participantes del Kummara y el grupo focal eran temas en los que los valores indígenas se consideraban un prisma, a través del cual se identificaban las primeras causas problemáticas y se seleccionaba un método o una serie de métodos para permitir a las personas adaptarse a examinar las características más de cerca, el significado y las posibles soluciones a las dificultades.

Los indígenas interesados en aplicar este método de análisis a sus dilemas sociales y teóricos (aunque no se presentó de manera teórica), se encontraron con un enfoque aborigen que no sólo era aplicable y válido, sino también relevante, riguroso, constructivo y convincente. En otras palabras, la idea de un método aborigen nunca se ha presentado o entendido como asistencialista o místico, ni menos como insuficientemente científica o profesionalmente.

Por lo tanto, se planteó la idea de desarrollar un método (o teoría) que pudiera usarse desde la perspectiva aborigen de LUGAR para:

- Explicar los fenómenos sociales;
- Informar una variedad de terapias, especialmente la terapia narrativa;
- Proporcionar una base teórica para comprender el conocimiento indígena;
- Proporcionar una estrategia de arbitraje entre terapias competitivas y métodos y teorías competitivas en las ciencias sociales.

Concepto de LUGAR Kummara—introducción a LUGAR

Documentación que destaca los resultados de todas las discusiones con aborígenes e isleños del Estrecho de Torres: una descripción general de los aspectos de desarrollo de la metodología Kummara, su contenido y temática general.

Las voces que emergen del Lugar (comunidad/localidad) son descripción científica auténtica, no "ciencia objetiva."

Desde una perspectiva Indígena, la innovación local es la base implícita del conocimiento científico. La verdadera ciencia debe incluir los aspectos metafísicos del conocimiento.[3]

La inclusión del Lugar en una historia proporciona una explicación auténtica de cómo y por qué nace algo, lo que a su vez crea un equilibrio entre la libertad de elección (humana y espiritual) y el punto de origen o lugar. El equilibrio y el reequilibrio se logran cuando Lugar se usa como brújula ontológica. La historia del alcohol (en Europa) sirve como un ejemplo.

Ejemplo: un grupo indígena de personas sometidas a terapia de desintoxicación solicitó información sobre la historia del alcohol, no sobre los riesgos oficiales para la salud, no sobre el relato histórico de su fabricación, sino sobre la historia soñada (dreaming story) del alcohol, es decir, el Lugar desde el cual surgieron los seres ancestrales que lo trajeron al mundo y el significado asociado. Los asesores fueron desafiados por esta solicitud y tuvieron que investigar este aspecto, lo que los llevó a historias sobre los dioses Baco, Dionisio, Pan y otros y su rol en el desarrollo del alcohol. Este enfoque tenía mucho más sentido para los clientes aborígenes y, a su vez, tuvo un efecto positivo en su recuperación.[4]

La tecnología contemporánea occidental, en lugar de ser entendida como una definición de conocimiento. La realidad o la objetividad deben tratarse como diferentes sistemas de conocimiento. Aunque los sistemas de conocimiento pueden diferir en sus teorías, métodos, lógicas, estructuras cognitivas o contextos socioeconómicos, una característica que todos comparten es la localidad, están ubicadas en algún Lugar.

LUGAR y Cambio

Para los aborígenes, el Lugar es epistemológica y ontológicamente de importancia central para las ideas y discusiones sobre acciones o intenciones. No solo la historia, sino también el significado emerge del Lugar, independientemente de si el Lugar está localizado geográficamente o es un evento en el tiempo. El dicho "El pasado es un país diferente" se refiere desde la lógica aborigen al tiempo multidimensional, es decir, todos los eventos que ocurren y tienen lugar dentro de un rango de sentidos del tiempo ocupan un Lugar (en el tiempo).

En otras palabras, el Lugar entendido como ubicación precede a la investigación, a la consulta. La ubicación, el Lugar, define y reemplaza la jerarquía de la solicitud formal. El Lugar es una cosa viva de nuevo, independientemente de si el lugar está ubicado geográficamente o es un evento en el tiempo. El Lugar no obstaculiza, no confunde ni amortigua la solicitud, sino que coloca y aclara la solicitud. Apoya la solicitud, sienta las bases de la investigación, pero no ideológicamente.

Si el cambio es la naturaleza fundamental de la realidad o la existencia, como lo describe Heráclito,[5] entonces el Lugar es el cuantificador existencial fundamental, es decir, el Lugar es un dispositivo de medición que nos dice "dónde" estamos en todo momento. Al mismo tiempo, que nos dice "quién estamos siendo."

Ejemplo:
Un proyecto de investigación relacionado con el desarrollo en Manteo, Carolina del Norte, Estados Unidos, identificó lo que los residentes valoraban de su ciudad. Inicialmente, las encuestas y entrevistas encontraron que características tales como la amistad y la informalidad, otras personas, ciertos eventos y celebraciones regulares y ciertas áreas (el paseo marítimo y algunas tiendas) son importantes para su calidad de vida. El equipo de investigación quería encontrar información más específica y, por lo tanto, intentó generar un "mapa de comportamiento" en el que se observaron las actividades de los habitantes de la ciudad durante un cierto período. Esto demostró que las actividades basadas en la ubicación/el Lugar eran de suma importancia. El ritual diario era específico del sitio y la dependencia cultural de los lugares parecía estar más extendida de lo que se informó en las entrevistas.

Como señalaron los investigadores, "estos lugares son casi universalmente poco atractivos para los ojos profesionales de un arquitecto, historiador, desarrollador inmobiliario o turista de clase media alta." Por ejemplo, la "estructura sagrada" (que es como la gente del pueblo se refirió a la lista priorizada de lugares que deberían permanecer intactos independientemente del nuevo desarrollo) incluía los pantanos alrededor de la ciudad, un parque, el restaurante Duchess, letreros de las calles (ilegibles) y un estacionamiento de grava donde la gente se reunía para ver la puesta de sol y donde se instalaba el árbol de Navidad de la ciudad. De los lugares "sagrados", sólo dos estaban protegidos por leyes de conservación histórica y algunos otros por leyes de zonificación. Dicho esto, los mecanismos legales y de planificación existentes que deberían ayudar a preservar el carácter de los lugares verdaderamente apreciados por los residentes de Manteo, no han cumplido con aquello.[6]

El tiempo y el espacio están dentro de nosotros. Si el tiempo es como una flecha en al menos una de sus formas, el Lugar es como el mecanismo de calibración o el dispositivo que calibra la trayectoria.

Para la experiencia humana, el espacio es amplio y ofrece, a veces ser el telón de fondo y otras veces el primer plano de la experiencia. Como telón de fondo el Lugar informa e influye en el juicio y la imaginación.

La gente huye y huye hacia Lugares tanto física como mentalmente. El Lugar es un punto de referencia en el espacio/tiempo al que uno va o desde el cual viene. El Lugar es un punto físico en el paisaje, pero también un punto en el tiempo, un evento, una idea o incluso un paisaje en sí mismo. Esto se demuestra en los dichos modernos: "El pasado es un país diferente" o "No iremos allí."

LUGAR y transformación (lógica)

El concepto del Lugar también determina la lógica de los pueblos indígenas.

La investigación occidental reduce la ética de la custodia, la Ley misma, a construcciones culturales: en el espacio público se convierten en cosas pequeñas y sin importancia. Lugar (lógica aborigen) afirma que no hay separación entre la mente observadora y cualquier otra cosa: no hay un "mundo exterior" a ser habitado. Hay diferencias entre lo físico y lo espiritual, pero estos aspectos de la existencia están constantemente interpenetrándose. Nunca hay una barrera entre la mente y lo Creativo. Todo el repertorio de lo que es posible se presenta o expresa como una gama infinita de sueños (Dreamings). Lo que es posible es la *dinámica transformadora del crecimiento*.[7] Este punto de vista se ilustra adicionalmente mediante la siguiente ecuación:

La ecuación también se puede proponer como:

Lugar = Ensoñación (Dreaming)

Múltiples lugares = múltiples sueños = múltiples leyes = múltiples lógicas = múltiples verdades =

Todas las perspectivas (verdades) son válidas y razonables.

Para la forma de pensar aborigen, los fenómenos que se registran, que se ven u observan son "para ser vistos" o "para ser reexaminados." La Ley es tanto el creador como el informante y la guía, el mundo se nos revela a nosotros y a sí mismo, nosotros no "descubrimos" nada.

Esta forma de pensar aborigen, percibe que el método de investigación occidental conduce a, y está indisolublemente unido al descubrimiento y, por lo tanto, a la propiedad. Por esta razón, que en muchos lugares, los pueblos indígenas a menudo sienten que el proceso de investigación occidental es depredador.

Ley del lugar

La visión de los aborígenes australianos sobre la naturaleza de la existencia es que el Sueño Sagrado es el sistema de creación que da vida a toda la existencia y asegura su continuidad. Soñar con los antepasados, como mediadores, da vida al Lugar y, junto con la creación del Lugar, nace la Ley para ese lugar. La ley y el Lugar vienen al mundo al mismo tiempo. Las reglas de identidad, deber, parentesco y matrimonio o la Ley de las Relaciones[8] surgen al unísono, se hacen realidad al mismo tiempo, como ya se ha dicho.

Lo que también surge es el concepto del Lugar como un determinante de Estar/Ser en el mundo, es decir, del Lugar como una cualidad informativa o esencia de la Forma de Estar/Modo de Ser en el mundo, lo que se podría llamar la Ley del Lugar.

Relacionalidad

El concepto de Lugar como método de investigación, o como posible teoría, es una perspectiva, una forma de ver y una forma de conocimiento, que emplea el conocimiento histórico, el pensamiento reflexivo y la conciencia dialéctica para dar a las personas algunas herramientas para alcanzar un nuevo potencial de emancipación y comprensión a aquellos individuos y colectivos dislocados hoy. Al refinar las habilidades de pensamiento y la sensibilidad moral de las personas, el método del Lugar espera darles a los individuos una nueva conciencia sobre cómo abordar tanto un dilema como un método de investigación sobre ese dilema; para ver qué hay que hacer al respecto y cómo hacerlo. Pero también podría ayudar a restaurar el valor y la posición del Lugar para el pensamiento indígena y la consideración ética de este pensamiento. Esta conciencia podría ayudar a determinar cuáles deberían ser sus mejores intereses y reducir la victimización que las personas se imponen o que se les impone desde el exterior.[9]

El método local basado en el Lugar no reclama el conocimiento crítico como una forma privilegiada de "ciencia verdadera." En cambio, acepta su potencial falibilidad, tiene conciencia de su propia relación precaria y accidental con el cambio social, y de las dificultades inherentes de la naturaleza autorreflexiva de la teoría. Porque la autorreflexión está históricamente ubicada/situada y no puede reclamar una calidad trascendente. En segundo lugar, si bien la reflexión revela un interés en la liberación, no necesariamente vincula ese interés con la acción emancipadora real. Es decir, incluso si uno ha desarrollado distorsiones ideológicas que despiertan la conciencia desvelada, la emancipación aún requiere un compromiso activo (político), elección y compromiso.

Conclusión

En las últimas décadas, el asunto de las alianzas, coaliciones y cooperación se han discutido más que nunca en las comunidades indígenas. Al mismo tiempo, también se habla (y se sigue hablando) de la construcción de nuestras alianzas para el cambio basadas en voces auténticas a través de las cuales las personas toman decisiones, diseñan acciones y crean movimientos sociales. Tenemos mucho que ganar si investigamos y examinamos críticamente el método (o teoría) y la práctica de la investigación de Lugar, mientras enfrentamos los muchos desafíos que nos esperan.

Kummara se compromete a la Investigación de Acción que refleje críticamente los roles, acciones y contenido de todos los involucrados en el proceso de investigación, y busca crear y mantener un compromiso auténtico, mutuo y continuo con las comunidades aborígenes e isleñas del Estrecho de Torres.

Adjuntos

Metodología de Investigación Clásica

La metodología de Investigación en Acción tiene pasos claros y lógicos a través de los cuales avanza el proyecto de investigación, tales como:

1. Compromiso inicial

La participación plena y activa de la comunidad en todo el proceso de investigación. Se alienta a todos los diversos grupos dentro de la comunidad (indígenas y no indígenas) a desempeñar papeles importantes: los ancianos en particular, tanto hombres como mujeres; la juventud, hombre y mujer; mujeres jóvenes y adultas, familias. Luego, los participantes son referenciados por grupos de clanes y tribales/idiomas. Los pueblos indígenas históricos, es decir, no custodios tradicionales, también son alentados a participar. Finalmente, las personas indígenas que trabajan en áreas relacionadas que no sean el área temática en cuestión, por ejemplo, si el cuidado infantil es el tema base, entonces se incluirán en el servicio legal y los trabajadores de la salud además de los trabajadores primarios de cuidado infantil.

2. Immersión

El tema de la investigación se origina en la comunidad misma y el problema se define y analiza de manera colectiva, colaborativa, autorreflexiva y crítica. Las soluciones se seleccionan cuidadosamente y luego la comunidad las emprende. El examen y la comprensión del tema de investigación de forma histórica, cultural, social y, si es necesario, psicológica se lleva a cabo, se documenta y se discute.

La inmersión es la actividad de buscar y comprender la verdadera identidad/historia del lugar, su historia y su atmósfera, junto con comprender el tema de la investigación de la manera que se acaba de describir. Si el tema es, por ejemplo, un problema de salud, un objetivo de desarrollo comunitario, etc., las personas involucradas en la investigación deben tener la oportunidad de comprender auténticamente la naturaleza y el origen del tema/problema dentro de su contexto adecuado y si el método seleccionado para abordar la necesidad es el correcto.

3. Incubación

Los términos de referencia apropiados con respecto al enfoque de la investigación se seleccionan junto con el acceso a la experiencia y la experiencia a través de comités asesores. El método de monitoreo continuo, prueba, corrección y documentación de resultados se organiza y se lleva a cabo. El enfoque de estudio piloto se prepara para el modelado posterior de las estrategias, y se lleva a cabo el trabajo/estudio apropiado si los participantes lo requieren o lo solicitan para comprender completamente el tema de la investigación y los temas relacionados. Un estudio de impacto general sobre el lugar/ambiente es vital y debe ser parte de cualquier etapa de incubación. El objetivo final es la transformación radical de la realidad social y la mejora de la vida de las personas mismas. Los beneficiarios de la investigación son los miembros de la comunidad.

4. Iluminación

El proceso de Investigación Acción indígena puede crear en las personas una mayor conciencia de su propia historia personal, de la historia de la colonización y del país. Las personas se dan cuenta del camino hacia la situación en la que se encuentran y luego se preparan con las herramientas para encontrar el camino hacia un nuevo comienzo. Este proceso lleva a los participantes al camino hacia la descolonización, donde luego pueden reconocer sus fortalezas y recursos, y esta conciencia los moviliza para un verdadero desarrollo autosuficiente. Se debe alentar a los participantes a documentar el crecimiento en su propio desarrollo personal y a discutir el proceso con otros participantes y tenerlo documentado. La importancia del proceso de iluminación y su propio resultado que tiene lugar en un área o sitio en particular debe discutirse y documentarse, ya que la noción de tierra como testigo de todo cambio fuera del tiempo significa la importancia y la santidad de la dimensión social.

5. Explicación

La Investigación Acción indígena es un método o investigación más científico, más auténtico, ya que la participación de la comunidad en el proceso de investigación facilita un análisis más preciso y auténtico de la realidad social, en particular la realidad social del lugar, incluidos todos los aspectos (pasado, presente y futuro) y matices, pacíficos o volátiles. Los participantes conocen bien su área o región debido a su experiencia directa, identidad, interrelación, relación y al holismo, calidad y valor ligado a ese lugar. Los participantes también son conscientes de todos los aspectos del estudio de investigación porque han participado activamente en cada parte del proceso.

6. Culminación

El investigador es un participante comprometido y un alumno en el proceso de investigación en lugar de un observador independiente. La experiencia de participar en la Investigación Acción indígena es compartida y ayuda y alienta a los participantes a establecer relaciones positivas que respaldarán desarrollos futuros relacionados con los resultados de la investigación. El camino desde los resultados de la investigación hasta los desarrollos futuros es directo en la investigación de acción indígena, ya que los mismos actores están involucrados en ambas actividades. A menudo, en la Investigación Acción, lo que se investiga no es una teoría que se aplica, sino las formas de implementar una idea práctica, como el desarrollo del liderazgo, el inicio de una cooperativa comunitaria, el desarrollo de iniciativas políticas para los jóvenes del centro de la ciudad o el inicio de un sindicato de personas sin hogar.

Agradecimientos

Este documento surgió de un programa de investigación que forma parte del proyecto Familias Indígenas Más Fuertes (SIF). El informe SIF es un requisito administrativo.

El ímpetu y la fuerza creativa para este documento provino de la colaboración del personal de Kummara a través de talleres de Investigación en Acción y discusiones grupales de la comunidad que tuvieron lugar durante muchos meses. Los temas de discusión abarcaron desde la capacidad de recuperación de las familias aborígenes e isleños del Estrecho de Torres y los métodos de crianza de los hijos, los requisitos de las estrategias y estructuras de desarrollo comunitario sostenible, qué cualidades de liderazgo personal son necesarias para fortalecer las comunidades hasta las metodologías de investigación de acción preferidas para los pueblos Indígenas y las observaciones analíticas derivado de consideraciones de teoría y práctica.

Quisiera agradecer la ayuda y el asesoramiento del personal de Kummara: Dulcie Bronsch, Theresa Mace, Sue Featherstone (CEO) y Gerald Featherstone.

Las personas de la Comunidad que también son reconocidas por sus invaluables contribuciones sociales y culturales son Lilla Watson, Chris Peacock, Rina Rodgers, Phyllis Harrison-Ugle.

También reconozco las observaciones críticas y los consejos adicionales de personas de la Universidad de Queensland, Deborah Setterlund (Departamento de Trabajo Social), el Profesor Ross Reit (Departamento de Filosofía); Facultad de Derecho Universidad Griffith Christine Morris, Shaun McVeigh (Universidad de Melbourne).

1 M. White, 'Chapter 5', *Re-Authoring Lives: Interviews and Essays* (Adelaide: Dulwich Centre Publications, 1995), 121–122.
2 L. Watson, 'An Aboriginal Perspective: Developing an Indigenous Social Work', (paper, *Australian Association of Social Work Education National Conference*, July 1986), 10–15.
3 Gregory Cajete, *Native Science* (Santa Fe, New Mexico: Clear Light Publishers, 2000), 69.
4 Craig San Roque, *Story of Alcohol-Sugarman Song Cycle*, documentary video, Alice Springs, c. mid-1990s.
5 John Llewelyn, *The Hypocritical Imagination: Between Kant and Levinas* (London: Routledge, 2000), 115.
6 R. T. Hester, 'Sacred Structures and Everyday Life: A Return to Manteo', in *Dwelling, Seeing, and Designing: Toward A Phenomenological Ecology* (Albany, New York: SUNY Press, 1993), 277–278.
7 Bob Willis, *A Tale of Three Logics*, unpublished paper, 1990.
8 Jutta Malnic and David Mowaljarlai, *Yorro Yorro* (Rochester, Vermont: Inner Traditions, 1993), 143.
9 Sung Sil Lee Sohng, 'Participatory Research and Community Organising', a working paper presented at The New Social Movement and Community Organizing Conference, University of Washington, Seattle, Washington, November 1–3, 1995.

Resistiendo el genocidio

Hema'ny Molina

Jugar a estar viva es un concepto nuevo que me ronda entre absurdos pensamientos y sentires varios, desde hace ya un tiempo. El juego en realidad es intentar permanecer viva entre tanto exterminador. Desde hace 130 años aproximadamente que venimos jugando a estar vivos, entre el camuflaje de la colonización, la chilenización, la homogenización y otros "ción" de diverso tipo; permanecer vivo tiene su precio y aparentar no existir fue uno.

Todo tiempo tiene sus afanes, antaño era no estar para sobrevivir y permanecer con las orejas en su lugar, hoy es levantar la voz y ofrecer las orejas como tributo a quien quiera escuchar nuestra historia.

Ser descendiente Selk'nam tiene más contras que pro, ser Selk'nam en el siglo 21 es desafiar a la academia, al estado y a los intereses comerciales de la zona que habitaban nuestros ancestros, y aun así el orgullo que pasa por mis venas se atora de tanta afluencia, mis venas son muy delgadas para dejar que fluya libre el torrente de amor por mi pueblo.

Mi nombre no es importante, sin embargo para muchos pareciera ser más relevante el cómo me llamo a quien soy.

Despertar del letargo de la ignorancia es muy difícil cuando no tienes quien te ilumine, cuando no solo te sientes sola, lo estás. Desde niña fui al colegio como todos los niños, aprendí las mismas materias que el resto, jugué a los mismos juegos y disfruté de las mismas travesuras, sin embargo algo siempre estaba fuera de contexto; la historia es siempre complicada de entender, la historia de un país, de una situación, de una vivencia… de un pueblo, siempre existe más de una versión.

Aprendí desde pequeña que antes de formar una opinión sobre las cosas, primero hay que conocer todas las versiones posibles y existentes, hay que buscar, ampliar, comparar, analizar y aun así tener cuidado con la conclusión, pues desde el sentir de quien transmite la historia, desde su perspectiva, tiene razón, o mejor dicho tiene su razón.

Nuestra historia ha sido contada muchas veces por innumerables historiadores, antropólogos, investigadores y todos siempre han coincidido en una palabra: "extinción." Curiosamente la historia oficial está al alcance de todos quienes quieran leerla, el punto es que sólo se lee desde la influencia instalada desde la antropología purista de entre los años 1900 a la década de 1960, en que visitó la zona primero Martín Gusinde seguido por Anne Chapman, quienes dejaran un amplio trabajo que se consideraron los más importantes y que dejan como gran legado el concepto de la extinción; según Chapman al morir Angela Loij y Lola Kiepja (sus fuentes), mueren las últimas Selk'nam puras, muere el idioma por lo tanto se extingue un pueblo. Este concepto no permitió un análisis profundo y objetivo a los hechos ocurridos en Tierra del Fuego entre mediados del siglo 19 y mediados del siglo 20 y que influenciaron de manera casi irreparable a todos los académicos que siguieron trabajando la historia de Tierra del Fuego basados en estos primeros trabajos.

El pueblo Selk'nam, también conocidos como Ona, habitó Tierra del Fuego desde hace más de 8.000 años. En 1883 por decisión del estado chileno se inicia en la zona la colonización ganadera con la concesión de tierras a la compañía Werhahn. Sería el principio de un genocidio que se mantiene incluso hoy en día. Gracias a una política de exterminio avalada por los Estados de Chile y Argentina para dar paso a una colonización tardía en pos del progreso y el desarrollo, se eliminó de la mirada de la gente a los indígenas, quienes fueron masacrados, asesinados, comercializados y entregados sus niños en adopciones ilegales. Todo bajo la complicidad del Estado y la ciega mirada de espectadores que, influenciados por el pensamiento darwiniano, consideraban a los Selk'nam seres casi no humanos.

Solo el intento de las misiones salesianas de San Rafael en Isla Dawson (Chile) y La Candelaria en Rio Grande (Argentina), intentaron poner freno a los abusos y masacres, sin embargo los resultados no fueron tan diferentes pues el encierro y las enfermedades diezmaron la población indígena.

Un pequeño grupo sobrevivió en la misión de La Candelaria (Rio Grande, Tierra del Fuego, Argentina), grupo que con los años se transformó en la comunidad indígena Selk'nam Rafaela Ishton. En Chile la historia fue muy diferente: del lado chileno de Tierra del Fuego simplemente fueron sacados en forma violenta, y los que no salieron murieron. Los niños fueron regalados, vendidos, los adolescentes llevados a la milicia, a las salitreras o a las mismas estancias a trabajar, se dio por hecho que al no vestir como Selk'nam, al no hablar Selk'nam chan (idioma Selk'nam) dejaban de ser Selk'nam los hijos de las mujeres que eran violadas por colonos, al ser mestizos, no se les consideró indígenas y así desaparecieron de la retina de la población, mimetizándose y sobreviviendo desde el anonimato en muchas ciudades de Chile. Para la historia oficial, convenientemente dejó de existir el pueblo Selk'nam.

Los sobrevivientes, entre ellos mi abuelo, simplemente hicieron caso al instinto y callaron, obedecieron y vivieron. Sus hijos aprendieron a callar y continuaron sobreviviendo y viviendo sus historias casi como anécdotas de ficción al interior de los hogares. El despertar llegaría recién en la década del 2000 cuando gracias a la tecnología y el internet, se fueron encontrando estas familias que cada una desde su rincón y espacio conservaban memoria. La necesidad de llenar esos espacios vacíos de la historia, el duelo de muertes no lloradas y el amor por una raíz que aún se resistía a morir, hizo que paulatinamente comenzara a re-estructurarse una nueva comunidad. La comunidad indígena Selk'nam Covadonga Ona en Chile, lejos de Tierra del Fuego, exiliados, pero fueguinos desde el corazón; la memoria tomaba fuerzas y resurgió el idioma, costumbres y ganas de volver al terruño.

¿Cómo vivir cuando se te considera muerto? Ha sido una lucha constante el cambiar el paradigma, dar a conocer aquella historia que se esconde entrelíneas por miedo, alzar la voz, y encontrar oídos dispuestos a escuchar y ojos que quieran ver ha tardado más de 130 años.

Los niños crecieron, vivieron en silencio, en el anonimato—víctimas del terror—pero aun así nadie logró arrebatarles su memoria e identidad. Sus hijos aprendieron y no callaron, aunque sus voces no salieron del hogar, ellos no callaron, hoy en día somos los nietos y bisnietos quienes entendimos que callar ya no es una defensa, callar es aceptar una lápida sobre nuestra historia, callar hoy en día es aceptar la muerte pudiendo estar vivos.

Mientras el estado continúa validando la historia oficial que se escribió entre la ignorancia y la conveniencia, ahora tratándola de convertir en legal. El pueblo Selk'nam se levanta para reclamar su vida.

Llorar y vivir el duelo por los que ya no están, por los que fueron asesinados, por aquello que murieron solos, tristes y lejos de Tierra del Fuego, es un acto humano que nosotros, los descendientes Selk'nam aún no hemos podido realizar. Queremos llegar a Karokynka, al hogar, y poder llorar a nuestros muertos, para así limpiar el corazón de tanto dolor para poder empezar a construir un futuro que esté lleno de vida y esperanza.

En este preciso momento la comunidad Covadonga Ona, a través de su brazo jurídico la Corporación Selk'nam Chile, trabaja arduamente por detener un proyecto de ley que reconoce el genocidio para los cuatro pueblos que sufrieron la misma historia en Tierra del Fuego, "Pueblo Kawéskar, Pueblo Yagán, Pueblo Aonikenk, y Pueblo Selk'nam."

El Estado reconoce el genocidio, pero lo reconoce basándose en que los pueblos Selk'nam y Aonikenk ya están extintos. Este hecho debemos detenerlo, ahora más que nunca nuestra voz se levanta y grita con desesperación que no estamos muertos, no estamos extintos. El trabajo político en vías de un reconocimiento y quizás la oportunidad de volver a Tierra del Fuego se presenta también en forma violenta. Parece que no hay otra manera de reclamar la vida.

> "kowanak sawar t'haynèen yoin ya' tinisway yikwa' te selk'na nam, echen wan yikwa' ni yikwak sam, selk'nam warr haykoner moho', tinishway hash yikwak warr te sawar wan chekriyen yikowak hoówen."
>
> "Quiero contarles que a pesar de lo que los historiadores y autoridades dicen, nosotros, los descendientes del pueblo Selk'nam, existimos, y que a través de nuestras venas corre sangre Selk'nam; y que a través de nuestra sangre nuestros ancestros gritan que no han muerto."

Hema'ny
Santiago, Chile 2019[1]

1 Notas de las editoras y Hema'ny: Gracias al trabajo de la corporación Selk'nam Chile, la cámara de diputados el día 24 de junio del 2020 aprobó el proyecto de ley que solicita incluir al pueblo Selk'nam en la Lay indígena chilena, esta primera instancia es un gran logro. La corporación Selk'nam Chile, sigue trabajando para que en el próximo trámite en la cámara del senado se repita la votación favorable y así se incluya al pueblo Selk'nam en la Ley indígena chilena.

Anudando hebras Sur-Sur

Sonja Carmichael y Sarita Gálvez

Sarita sosteniendo uno de sus quipus/tesis, 2018. Fotografía: Constanza Jara.

Comenzamos nuestra conversación en tiempos de aislamiento debido al COVID-19. Sonja y su compañero están en sus tierras ancestrales (Country), en Minjerribah, también conocida como North Stradbroke Island, rodeados por el océano y disfrutando poder presenciar el descanso que está teniendo la naturaleza. Sarita está viviendo como huésped no invitada en las tierras del arroyo Merri Merri en territorio Wurundjeri, y pasa el tiempo caminando por el borde del río con sus hijos y su compañero.

Intercambiamos un texto cada una. Sonja le envió a Sarita una presentación que hizo recientemente en Minjerribah para el Instituto de Lenguas de Australia, y Sarita compartió un artículo llamado "Los nudos vuelven a la mar", publicado en *Más allá del fin* # 3. Planeamos tres conversaciones en línea para trenzar juntas nuestros pensares y sentires. Nos preguntamos qué hace que una conversación sea medicinal. ¿Cómo se aplica esta medicina hablando o hilando cuentos (*yarning*), como se dice aquí en Australia? Sentimos la fuerza textil del hilo, el giro de cuentos y hebras que nos despiertan a un multiverso relacional donde las cosas se ponen en movimiento como hilos, se enredan y hacen de la realidad un tejido fibroso, poroso, relacional y complejo de lo que se ve y no se ve.

¿Puede la tierra sentir la energía de nuestros corazones mientras hilamos historias?

En este artículo compartimos la fuerza misteriosa, erótica, encarnada y espiritual de la memoria matrilineal y la práctica de tejer fibras, ideas y la vida misma. Presentamos tres nudos que son las intensidades de nuestras conversaciones medicinales: amor mitocondrial, el nudo *no* es una cuestión técnica y pedagogías de la mar. Ninguno de nuestros nudos ofrece soluciones, conclusiones o verdades. La tensión de nuestros nudos varía al igual que la vida, a veces son apretados y a veces un poco sueltos, sosteniéndose entre sí en un equilibrio precario. Su tensión está profundamente conectada a cómo se sienten nuestros cuerpos. Juntas, habitamos en un espacio vulnerable, donde nos volvemos pequeñas y sentimos nuestras (in)capacidades de ser productivas. Estamos en tiempos de aislamiento, procesando la incertidumbre y, simultáneamente, disfrutando profundamente de la lentitud de la vida, una forma de vida espontánea que está cerca de nuestros corazones. Pero Sonja está profundamente entristecida ya que está lejos de su familia cercana, incluyendo su hermana menor con enfermedad terminal y otros miembros de la familia que tienen que permanecer en Australia continental por ley debido a las restricciones de viaje hacia y desde la isla… no pueden cruzar a Minjerribah para llorar juntas la reciente pérdida de su madre. Sarita extraña a su familia, especialmente a su abuela Meme, que está en Chile.

Sin embargo, aquí estamos, jugando con ideas, proposiciones e imágenes que se nos aparecen mientras intentamos animar historias antiguas y contemporáneas de un devenir Sur-Sur. Para nosotras, el Sur-Sur se refiere a la geografía y también a las historias y los pueblos que han habitado el Sur durante milenios. Conexiones, rutas de comercio y conocimientos que han tejido las tierras y los mares del Sur antes de la colonización y que han resistido al margen de lo que el aparato colonial considera valioso. Estas rutas son la expresión de miles de años de aprendizaje profundo de las corrientes oceánicas, los vientos y el cielo, y la creación de tecnologías que responden a nociones de temporalidad compleja y cíclica. Para nosotras, los nudos son una

rica fuente de conocimiento que se expresa en nuestro trabajo individual. Sarita experimenta con el *quipu* andino (nudo en quechua, una de las lenguas andinas), una tecnología de narración antigua de los Andes; el trayecto de Sonja está guiado por la idea de "resolver el nudo" del *gulayi* sagrado (la bolsa de las mujeres Quandamooka), su investigación y práctica artística están en el espíritu de regenerar el tejido Quandamooka como un proceso comunitario e intergeneracional que se interrumpió con la colonización.

Sonja Carmichael, *Gulayi*, 2019, Ungaire y conchas, 82 × 24 × 2 cm. Fotografía: Louis Lim. Cortesía de la artista y de Onespace Gallery.

Nudo #1: Amor mitocondrial

SARITA: He estado leyendo tu presentación, Sonja, para el Instituto de Lenguas Australianas, y la noción de la filósofa chicana Gloria Anzaldúa sobre la herida epistémica colonial me vino a la mente al leer tu descripción de las experiencias emocionales que tuviste cuando te reencontraste con las bolsas tradicionales de las mujeres Quandamooka.

b r e c h a s , h o y o s , ~~h e r i d a s~~
do n de conoci_miento es ~~no~~.
y d u e l e. y e s d o l o r o s o.

"Sentadas juntas con nuestras manos ancestrales", dijiste—y se me puso la piel de gallina en todo el cuerpo, porque así es exactamente como me sentí cuando comencé a sentir los textiles andinos. En el 2016, escribí un poema corto que decía "la memoria de mis manos despierta en contacto con el vellón camélido." Incluso si no estamos juntas físicamente, siempre estamos juntas como espíritu.

¿Sonja, has oído hablar de las mitocondrias? ¿El centro energético de nuestras células? Es una hermosa historia de memoria matrilineal.

SONJA: La herida de la colonización es profunda y dolorosa. Puede que necesitemos tiempo, ir haciendo las cosas lentamente. Pero Sari, ¿cuál es la historia de las mitocondrias? Realmente me gustaría escuchar más.

SARITA: Bueno, me pareció fascinante porque cuando estuvimos en Minjerribah durante el verano hicimos una caminata cultural de borde costero con el cantor[1] Joshua Walker, quien compartió algunas historias tradicionales sobre el área y nos habló sobre la memoria mitocondrial en relación con los sistemas matriarcales de gobierno. Para mí, era la primera vez que alguien mencionaba las mitocondrias en una charla cultural y estaba realmente intrigada. Habló sobre esto en relación con la Bahía de Moreton y cómo las mujeres sostienen las comunidades recolectando mariscos y alimentos en la costa.

Entonces la historia de las mitocondrias es antigua, muy antigua, se remonta a la época en que surgieron las células complejas, millones de años atrás. Sabemos esto gracias al trabajo de la microbióloga Lynn Margulis, una estrella de rock total, que propuso la teoría de la simbiogénesis. La forma en que entiendo su teoría es que las células complejas (también llamadas eucariotas), como las células de Sari o las células de Sonja, son en realidad una comunidad de células que de alguna manera decidieron unirse y crearon una membrana a su alrededor. Han podido comprobar su teoría porque descubrieron que todas esas pequeñas unidades funcionales dentro de la célula también viven en forma separada; algunas unidades evolucionaron simbiogenéticamente, pero otras permanecieron como bacterias unicelulares. Entonces dentro de cada una de nuestras células hay múltiples centros funcionales llamados organelos. Uno de ellos es la mitocondria. La mitocondria es un organelo dedicado al metabolismo, específicamente es donde las azúcares que comemos se transforman en nuestra energía. Es por eso que son el centro energético de la célula, porque la energía producida en las mitocondrias es lo que hace que podamos nadar, jugar con nuestros hijos, recolectar semillas, caminar por la costa, tejer, vivir. Pero, debido a que la mitocondria era una célula antes de la simbiogénesis, ella tiene su propia memoria (ADN mitocondrial) y lo que es hermoso es que, para nosotros, los humanos que hemos vivido en este planeta durante miles de años, nuestra memoria mitocondrial es matrilineal. ¡Esto significa que dentro de la central energética de nuestras células se encuentra la memoria de nuestra madre, y la madre de nuestra madre y la madre de la madre de nuestra madre! Para nosotras, las mestizas en las Américas, se dice que las mitocondrias portan nuestra memoria indígena, por lo que la energía del cuerpo de alguna manera lleva esa fuerza.

Los hombres también acarrean esta memoria matrilineal. Y eso es tan importante Sonja, cuando preguntaste sobre el patriarcado y los efectos que tiene en esta memoria que se descarta y se descuida. Porque se trata de otras formas de conocer y vivir, que no están realmente ligadas a la mente racional. Entonces, tal vez eso es lo que sucede cuando tejemos, anudamos y tocamos la lana y las fibras. Nuestra memoria es animada, pero no como un pensamiento racional, sino como una intuición, una sensación encarnada.

Me pregunto cómo resuena en nuestros cuerpos el llamado de la salud de las aguas, como un llamado antiguo. ¿Está siendo reanimado por las presiones contemporáneas sobre los ecosistemas costeros y marinos? *Los mares están muriendo*, dice Cecilia Vicuña.[2]

SONJA: Las aguas dan vida y están despiertas, el viento está despierto, las plantas están despiertas. Al igual que en tu historia del viento con Nawel, Sari, tan animada. ¿Cómo están los chicos? ¡Esos muchachos talentosos!

Sam y Nawel entran al estudio de Sari con grandes sonrisas saludando a la tía Sonja a través de la pantalla y se unen a la conversación por un momento para compartir recuerdos de Minjerribah. Hablan de los delfines que conocimos cerca de Pulan—Amity, y ese momento cuando vimos a una mujer alimentándolos ilegalmente. ¿Te acuerdas tía Sonja? Los niños se ríen y se enojan por las cosas que la mujer dijo para justificar sus acciones mientras ocultaba una bolsa de pescado. Repiten la historia una y otra vez hasta que Bryan los llama para salir a dar un paseo en bicicleta. Me pregunto cómo los niños pequeños aprenden la ley del lugar como invitados. Cómo todos aprendemos a ser buenos invitados. ¿Dónde ir, dónde nadar, a quién no alimentar, a quién dejar solo, dónde no ir, qué lugar no es para nadar? La repetición de una historia, una y otra vez, para entender. Cada vez que se repite, se desarrolla un poco más, se aprende más sobre cómo estar presente de una manera correcta y ética.

Nudo #2: El nudo no es una cuestión técnica

SARITA: Sonja, tengo curiosidad sobre lo que dijiste en tu charla en torno a resolver el nudo no como una cuestión técnica. Me relaciono con eso y con el quipu, porque mi práctica no intenta resolver nudos técnicamente como lo han estado haciendo los antropólogos durante tanto tiempo. Resolver el nudo para mí, en el proceso del quipu, en realidad fue resolver y sanar mi relación histórica con la matriz andina del pensamiento relacional y la tierra. Un proceso filosófico de creación de memoria a través del desaprender formas dolorosamente internalizadas de conocimiento basadas en la verdad y la certeza. Formas de conocer que aprendí dentro de un contexto autoritario y punitivo incrustado en el aparato colonial católico y el capitalismo avanzado. ¡Ha sido una sanación profunda!

SONJA: Sí, es espiritualmente curativo y ungaire[3] es el corazón cultural de nuestro tejido y resolución del nudo. Sin embargo, a veces ha sido bastante difícil, ya que algunas tejedoras no indígenas se sienten

Ungaire, una planta de agua dulce que crece en las lagunas de Minjerribah. Fotografía: Sonia Carmichael

El primer bunbi tejido de Sonja Carmichael. Cortesía de la artista.

excluidas en el proceso; y no se trata de eso… En lugar de comprender la importancia de este proceso para nuestra identidad cultural y la importancia de que sea una actividad compartida entre las mujeres de Quandamooka, han expresado su ofensa por ser excluidas, sin una apreciación aparente de la importancia emocional y cultural que tiene entre nosotras. Necesitamos emprender este proceso nosotras mismas: necesitamos tiempo a solas para sanar las heridas de nuestra historia compartida. Para nosotras, el tejido consiste en conectarnos con *nuestras* mujeres mayores y antepasadas. Pero cuando usamos otras fibras, le damos la bienvenida a la participación de otras tejedoras y la comunidad en general.

Por ejemplo, un hábil tejedor occidental que trabajaba con comunidades remotas de pueblos originarios se contactó conmigo y me ofreció su ayuda para estudiar nuestras bolsas Quandamooka en las colecciones de museos y, en sus palabras, poder "romper el nudo", ¿puedes creerlo? No parece darse cuenta de que el nudo también es cultural y espiritual, así como toda la encarnación de lo que es, incrustado y enraizado en la regeneración de nuestro tejido Quandamooka. Es sagrado, espiritualmente sanador. Se trata de nuestra relación con la mar y la tierra, la importancia de los vínculos continuos con nuestros antepasados y ancianos, así como los aspectos curativos del tejido.

Olvidar también puede ser recordar en otro sentido. Debido al impacto de la colonización y el intento de eliminación cultural y con la recuperación del título nativo, recordarlo también es parte de ese círculo completo para mí y "resolver el nudo"… desanudar el saber.

En preparación para la Feria de Arte Indígena Cairns 2017, mi hija Leecee estaba ocupada creando trabajo para su colección tejida que se mostraría en el desfile de moda futurista 'Wandan.' Ella me pidió que hiciera un pequeño bunbi para incluir en su colección. No estaba segura de por dónde empezar y recuerdo que ella me dijo, "¡solo hazlo mamá!." Para entonces había terminado el tratamiento de quimioterapia y me pareció muy curativo volver a casa tejiendo juntas de nuevo. Me sentí muy conectada con nuestros antepasados *ngugi*. Hice mi primer *bunbi*, un pequeño dillibag y lo sostuve hacia el cielo al atardecer. Fue el 4 de julio de 2017, que en ese momento coincidió sin saberlo con el aniversario de nuestro exitoso reclamo de título nativo Quandamooka en 2011… el nudo ahora recuperado era *milbul*, estaba vivo otra vez.

SARITA: Es asombroso. La violencia colonial, enfrentándonos, pero también la resistencia. Siento que el nudo existe simultáneamente en diferentes dimensiones. Anudar fibras es una forma física tangible, pero también ocurre cósmicamente.

SONJA: Y sucede, ya sabes. La semana pasada, he estado tejiendo un *gulayi* (bolso de mujer Quandamooka) y de repente el nudo se me apareció, se me apareció de una manera nueva. Se trata de conectarme con mi madre, mantenernos juntas. Es curativo y una ayuda en tiempos dolorosos. Tejer ayuda a coser las heridas. Una forma de fortalecer repentinamente nuestra conexión. Pero lleva tiempo, no es inmediato. Es el cordón umbilical, tanto físico como espiritual.

SARITA: Recuerdo que cuando comencé a pensar a través del tejido no podía dejar de pensar en el cordón umbilical, el hecho de que tenemos estos hilos vivos en el cuerpo que hacen posible la vida. Cada vez que hay un bebé mamífero hay un hilo que, simultáneamente, crea espacio y une. Pulsando y bombeando azúcares, oxígeno, historia y memoria, pero también creando diferencias.

Nudo #3: Pedagogías de la mar

SONJA: ¿Entonces podemos hablar más sobre el Sur-Sur? ¿Cómo se tejen estas tierras, aguas y pueblos? Me encantó eso en tu artículo "Los nudos" sobre el *creekulum*,[4] me fascinó. Cómo reúnes prácticas y recuerdos para *Caring for Country*.[5] Aquí está divino en este momento, todo está animado y caminando suavemente sobre *budjong jara* (Madre Tierra), porque no hay muchos humanos alrededor. De hecho, puedes escuchar de nuevo la vida salvaje y las canciones del océano, los sonidos de la tierra. Se siente tan bien.

SARITA: Sí, para mí esta es una conversación sobre sostenibilidad en el sur. Cómo sostenemos y somos sostenidos como parte de los ecosistemas costeros y marinos y el sistema de vías fluviales de agua dulce, se trata de aprender a cuidar las aguas y la tierra entendiéndolas desde diferentes perspectivas, especialmente a la manera local de los pueblos originarios. La educación actual en Australia continúa reforzando el paradigma tecno-científico colonial, y eso no es solo en Australia, en Chile es muy similar. Así que me preguntaba cómo podemos aprender con los jóvenes a imaginar formas alternativas de estar más presentes y ser más responsables de los ecosistemas locales de los que formamos parte. En ese sentido, tu trabajo sobre redes recicladas es muy importante.

SONJA: Bueno, sostenibilidad ambiental y educación. Tenemos un muy buen programa, se llama "Tangalooma EcoMarines"[6] en Brisbane, es un programa para escuelas. Estuve involucrada en la primera versión que conectaba las artes con la salud del océano. Mencionaste eso en tu redacción de la sección del curriculum costero. Fue increíble, y aquí trabajamos juntos con este grupo diverso de escolares que venían de distintos contextos. Había un importante valor social, cultural y ambiental en el aprendizaje a través del cuidado del territorio y la participación en experiencias culturales artísticas. Nos reuníamos regularmente y los ancianos y artistas compartían historias con ellos. Luego tomaron parte en la limpieza de la playa y aprendieron a tejer tortugas y hacer obras de arte de las cosas recogidas en la playa. Sus padres y familiares más jóvenes también participaron en actividades de tejido. Esto dio como resultado una instalación artística de sus tortugas marinas tejidas incorporadas en una pieza grupal hecha con la basura recolectada y exhibido en la ceremonia de clausura durante el Festival de Quandamooka. Un buen proyecto, también crearon videos en las redes sociales para compartir con la comunidad. Aún está sucediendo.

Sarita sosteniendo su primer quipu, 2016. Fotografía: Cecilia Vicuña.

Sonja Carmichael, *Piletas Pulan, Canastos de Cultura*, 2016 (detalle), rafia natural, red para pescar de nylon, fibra sintética. Fotografía: David Williams, Gilimbaa. Cortesía de la artista.

Eso me hace pensar en este concepto de una forma encarnada de conocimiento que describiste en tu escritura, *el conocimiento*. Resoné con eso.

SARITA: Sí, *conocimiento*, esa es Gloria Anzaldúa nuevamente. Ella habla sobre el *conocimiento* como una alternativa a las formas racionales de conocimiento. Específicamente conectándolo con el cuerpo como sitio de conocimiento y el espíritu, no solo el espíritu humano, sino el espíritu de la roca, el agua, el mar, los peces… cómo las cosas se unen a través de una llamada corporal, una intuición, un escalofrío, un instinto.

SONJA: ¿Y cómo escribimos desde el cuerpo? ¿Cómo escribimos eso de una manera académica? Me encanta cómo hablas sobre esa idea de la cuestión del espacio-tiempo y cómo se conecta con el trabajo de Cecilia Vicuña y la muerte de las aguas. Me recordó la poesía de Oodgeroo Noonuccal,[7] te enviaré un video de su nieta leyendo su poesía. Oodgeroo es la abuela de Joshua. Su poesía es asombrosa… y claramente resuena en mí.

Hilos Finales

A medida que nuestras conversaciones se expandieron en universos más curiosos y expansivos, apareció una historia misteriosa en nuestro camino, una historia sobre la memoria más que humana y las conexiones Sur-Sur que toma la forma de una tortuga migrante. La tortuga careta conocida en Chile como tortuga cabezona también es una migrante que hace su hogar en más de un lugar. Nace en las cálidas aguas del noreste de Australia, cerca de Sonja, y comienza una odisea marina que cruza el Océano Pacífico para establecerse en las costas de Chile y Perú. Lo que resuena profundamente con nosotras es que los investigadores han encontrado su ruta migratoria al analizar su ADN mitocondrial; mientras que la migración se expande hacia los habitantes no humanos del planeta (y otras formas de vida como el virus Covid-19), nos preguntamos qué otros recuerdos habitan en nuestras mitocondrias y pensamos sobre los profundos misterios de la vida y el destino.

Al mismo tiempo que terminamos de anudar estos nudos sin fin, Sonja también terminó de tejer

Sonja Carmichael facilitando un taller de tejido con un grupo de escolares. Cortesía de la artista.

Meg Petrie y Sarita Gálvez facilitando una sesión del *creekulum* con estudiantes de la Escuela Primaria Moreland al borde del Merri Merri, 2019. Fotografía: Briony Barr.

Tejidos tempranos de Sonja Carmichael con redes fantasma (ghost nets). Cortesía de la artista.

su bolsa *gulayi* mientras pasaba tiempo con sus hijas Freja y Leecee. Sus nudos son fuertes; madre e hija unen líneas de sangre, cultura, haceres sagrados y curación intergeneracional. Al mismo tiempo, Sarita y sus hijos observan un nuevo ciclo estacional puesto que la *polilla de lluvia* regresa a las tierras de Merri Merri, están entrando en una temporada de frío y lluvia, y cientos de polillas están emergiendo del subsuelo revelando algunos de los misterios de su vida cotidiana. Sarita ha estado recordando a su abuela mientras teje zapatillas de lana para mantener calientes los pies de sus hijos, una práctica que su abuela Meme solía hacer religiosamente por ella cuando era niña. Se dice que Australia está "aplanando la curva", lo que sea que eso signifique parece que saldremos colectivamente del aislamiento social muy pronto. Nos preguntamos si saldremos tan transformados como la polilla de la lluvia que dejó atrás su cuerpo de cuncuna.

Reconocimientos

Nos gustaría agradecer a Camila Marambio y Carla Macchiavello por su invitación a escribir juntas, y también por sus ediciones reflexivas sobre nuestro trabajo. También a Caitlin Franzmann por hacer posible esta versión de *Más allá del fin* 3.5.

1 En realidad es un "songman" que es quien conoce las "songlines" que son los cantos ancestrales de su tierra. Cantos que están en profunda relación, o emergen, desde la tierra misma en la tradición oral local.

2 La poeta Cecilia Vicuña habla sobre este llamado en su film Kon Kon (2010).

3 Ungaire es una planta de agua dulce que crece en las lagunas de Minjerribah. Esta planta es la misma que fue recolectada por las antepasadas de Sonja en 1800s para tejer Gulayi (bolsa Quandamooka de mujeres). El ungaire sobrevive hoy en el territorio y su vida no se ha interrumpido con la ocupación.

4 El creekulum es un programa pedagógico para educación primaria basada en el pensamiento más que humano y sucede en el río del Merri Merri en tierra Wurundjeri en Australia. Es una colaboración entre líderes culturales Wurundjeri, artistas, científicos y la comunidad de la escuela primaria de Moreland. El creekulum continua las investigaciones de curriculum y la fuerza pedagógica del curriculum costero de Ensayos. Para más información sobre el creekulum https://merri-creekulum.squarespace.com/

5 El principio de "Care for Country" es un principio fundamental, una ley, de la forma de habitar tierras ancestrales en Australia y se refiere al cuidado de las aguas, la tierra y los conocimientos que vienen de ella misma.

6 Los guerreros ecomarinos de Tangalooma es también un programa de educación ambiental basado en Queensland Australia para saber más, https://www.tangaloomaecomarines.com/primary

7 Oodgeroo Noonuccal fue una poeta, activista política, educadora y artista aborigen australiana que trabajó profundamente por los derechos de los pueblos aborígenes. Para saber más de su trabajo, ver https://iview.abc.net.au/collection/2390?fbclid=IwAR-39ZyhN5356O6Sz5i_PDcp3IN_hLoPnVb-6Lx_LUb8TtUQww-bHm.

Bibliografía

Anzaldúa, G. (2015). *Light in the dark = Luz en lo oscuro: rewriting identity, spirituality, reality*: Durham: Duke University Press.

Gálvez, S. (2019). *A quipu of the Chilean chair in post-Pinochet Chile: Propositions towards South-South pedagogical possibilities.* (PhD), Monash University, Melbourne, Australia.

Tuhiwai Smith, L. (2012). *Decolonizing methodologies: research and indigenous peoples* (2nd ed.). London New York: Zed Books: Palgrave Macmillan.

Vicuña, C. (2010). Knotations on a quipu. *Thread Talk Series*. Pennsound: University of Pennsylvania.

Sumergiéndose en la política oracular

Dr. C.F. Black y Caitlin Franzmann

Caitlin Franzmann, diseño de *Fortunes of the Forest*, 2017.

La pregunta de Christine:

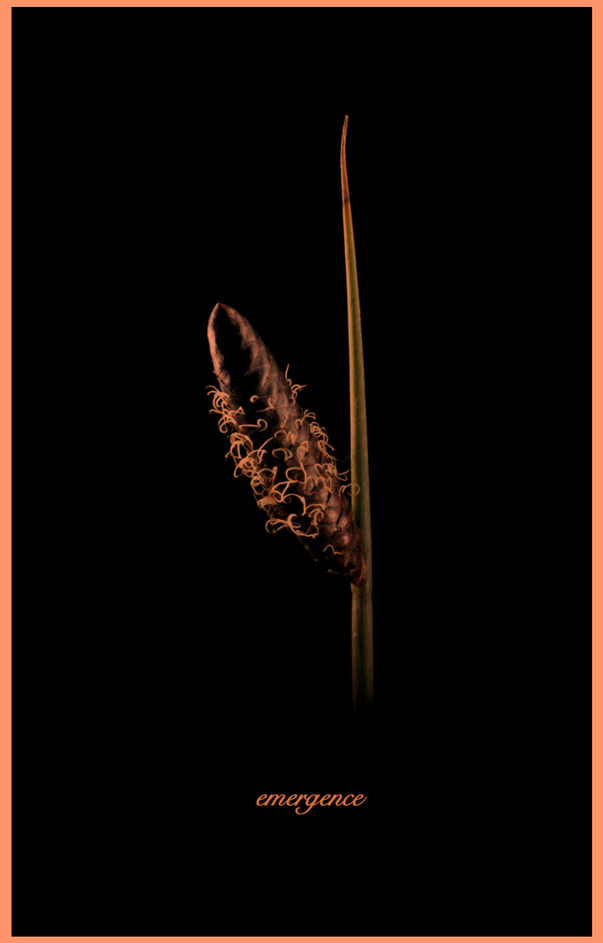
> me gustaría que preguntaras si las cartas muestran un incremento de gobiernos fascistas/derecha alternativa debido al virus.

En *Fortunes of the Forest* (Fortunas del bosque) ocupo un mazo de cartas artesanales a modo de oráculo, con el objeto de gatillar encuentros experimentales individuales o grupales. Creé este mazo durante una residencia para artistas que duró seis meses y que tuvo lugar en el bosque de Karawatha en Brisbane, Australia. Cada carta representa una planta, una roca o un insecto que encontré en el bosque Karawatha. Los retratos fueron fotografiados por Man Cheung y considero que constituyen una celebración de aquellos seres con los que compartimos genes primigenios. Pasé gran parte de la residencia caminando por el bosque, observando las plantas a mi alrededor y aprendiendo sobre el contexto en el cual ellas prosperan o luchan. La clave para interpretar los mensajes que ofrecen las cartas se encuentra en las historias de las plantas y en las relaciones que establecen con otros seres (incluyendo los humanos). Me parece que esta forma relacional y sistemática de interpretar los mensajes de cada carta es particularmente relevante para la pregunta en cuestión. *Fortunes of the forest* es tan solo uno de varios mazos de cartas que he creado, y ha ido creciendo con el tiempo para ir incorporando encuentros adicionales con plantas.

El mismo día en que conocí a Camila Marambio y Amaara Raheem hice una lectura de cartas a cada una. Nos encontrábamos entonces en los farellones rocosos de cuarzo y arenisca desde los que puede verse el Bosque Karawatha. Cuando fui a mi primera residencia colectiva con Ensayos en Tierra del Fuego, en diciembre de 2018, llevé el mazo de cartas como una ofrenda al grupo y a la tierra. En ese viaje conocimos a Maku (el Firebush chileno), una planta con la que seguimos aprendiendo y sintiendo hoy. Hemos comenzado a hacer lo mismo más recientemente con su pariente australiano, el Tree Waratah, que también se nos ha ido revelando. Christine Black se encontró por primera vez con Ensayos y estas cartas en Brisbane, en una visita a la exposición de Ensayos, *Everything Is Possibly An Oracle* (Todo puede ser un oráculo), previa a su inauguración. Todas estas mujeres y plantas me han ayudado a comprender y conectar mejor con el mazo de *Fortunes of the Forest*. A medida que aprendo con los demás y crezco, las interpretaciones también se transforman.

Si bien esta lectura es para Christine, es probable que su pregunta resuene con la que muchos se hacen en estos momentos, y siento que hoy es oportuno compartir algo personal con el colectivo. El escribir una lectura de cartas ha sido un ejercicio extraño. Mi práctica habitual es sentarme frente a la persona a quien le estoy leyendo las cartas y permitir que se desarrolle espontáneamente un diálogo. En cambio, en este texto Christine y yo no estamos respondiendo a las experiencias de la otra ni tenemos una conversación sobre la pregunta. No pude ver cómo Christine se movía ni sentir su voz. Más allá de mis deseos de experimentar la presencia física, espero que el compartir esta lectura desencadene una variedad de resonancias, objeciones, inspiraciones y conversaciones.

APARICIÓN
Lepironia articulata // Juncia[1] gris



Man Cheung, fotografía para *Fortunes of the Forest*, 2017.

Lectura

La laguna Illaweena que se encuentra en el bosque Karawatha está enmarcada por árboles de corteza de papel y grupos de juncias grises que emergen del borde del agua. La "planta emergente" crece a partir de un sistema de raíces en expansión, perforando la superficie del agua y elevándose luego en el aire hasta una altura de dos metros, dando al paisaje una característica espectacular. Debajo de la superficie, esta planta hace varias cosas: reduce la turbidez al retener los sedimentos; elimina el exceso de nutrientes y produce oxígeno; y proporciona toda suerte de refugios y sitios de alimentación para la vida silvestre dentro y fuera del agua. Las partes reproductivas de la juncia gris se encuentran sobre el agua para fomentar la polinización producida por el viento y los insectos voladores. En esta imagen, una espiguilla se asienta cerca de la punta del tallo y las flores comienzan a emerger de las brácteas.

Hay muchos relatos sobre la creación del mundo en los que la vida emerge de unas aguas primigenias. En estas historias, el agua puede considerarse la fuente de la vida. Esta planta acuática ayuda a que persista una diversidad de formas de vida tanto por encima como por debajo de la superficie.

¿Estás experimentando en la actualidad un tiempo confuso? Al igual que esta planta, ¿puedes encontrar formas de generar calma en medio de eventos que se mueven rápidamente? ¿Podrías beneficiarte buscando una amplia gama de perspectivas respecto de la situación que estás viviendo? ¿Cómo puedes mantenerte conectada a tierra y al mismo tiempo fluida?

Comentario

Christine, tu pregunta relacionada con la política me hizo pensar en la naturaleza cambiante de los humedales donde crece la juncia gris. Diversos relatos han considerado que estos paisajes liminales constituyen un vínculo con seres de otro mundo: deidades, embaucadores traviesos, espíritus que cambian de forma e incluso los muertos. Estos seres presentan obstáculos a vencer y, si no se respetan, pueden llevar a una persona a perder el rumbo. En este sentido, los humedales también pueden verse como un espacio de reverencia, valentía, potencia, creatividad, aprendizaje e interacción.

El contexto de humedal en el que existe esta planta podría relacionarse con tus propias experiencias, tu voluntad y también con los aprendizajes que aportas para reflexionar sobre el crecimiento de la derecha alternativa. O tal vez esta carta se relaciona con el movimiento sin fronteras del virus, que se extiende como el sistema de raíces rizomáticas de la juncia gris, invisible, interconectado y perdurable bajo el flujo eterno de la vida de arriba. Al consumir información de los medios, de los funcionarios gubernamentales, de las redes sociales e incluso de los teóricos de la conspiración, sé cuidadosa al determinar qué es y qué no es. Mira hacia dónde el virus ha ido adelgazado el velo que cubre la forma como operan los gobiernos, las corporaciones y las sociedades, revelando los sistemas que permiten que surjan grupos fascistas y de derecha alternativa. ¿Dónde se alimentan los hilos fascistas -el autoritarismo, el cierre de fronteras, la xenofobia, el alarmismo, el control policial, los poderes mediáticos, el corporativismo? ¿Qué papel juegas tú en todo ello? Presta atención a qué reglas y regulaciones se están cambiando en este momento y a quién benefician.

La juncia gris ayuda a mantener juntas las orillas del humedal y a mejorar la calidad del agua, contribuyendo a la persistencia y diversidad de las formas de vida. Una de las formas en que se ha manifestado la ideología fascista en Australia ha sido la intolerancia ultranacionalista a la diversidad, representada en pequeños pero peligrosos grupos de extrema derecha. Cuando estos grupos de extrema derecha crecen públicamente, a menudo surge un conjunto de progresistas que presentan alternativas para contrarrestar tales ideologías de odio. ¿Dónde estás posicionada? ¿Tienes la fuerza de voluntad para entrar en el pantano, correr el velo que cubre las maquinaciones que se tejen debajo de la superficie y ver el panorama más amplio? Si estás imaginando unas alternativas distintas a lo que se revela, compártelas.

HERMAFRODITA
Lomatia silaifolia // Arbusto arrugado

Lectura

En la Lomatia silaifolia, desde una espiga larga emergen pares de flores que contienen partes masculinas y femeninas. En esta imagen pueden verse los dos presentadores de polen prominentes, rodeados de anteras masculinas. Las anteras liberan el polen antes de que la flor esté completamente abierta, aumentando las posibilidades de polinización.

Este mundo está lleno de dualidad y de fuerzas opuestas que se desplazan constantemente. La androginia entre los humanos, en su manifestación física, psicológica, cultural y mitológica, se evidencia a lo largo de la historia en todas las culturas del mundo. Más allá del género y las apariencias, la sugerencia de androginia en esta flor puede relacionarse con el equilibrio y la fluidez de los elementos opuestos que coexisten dentro de uno mismo o en la situación que nos preocupa. ¿Estás experimentando algún desequilibrio? ¿Puedes cultivar dentro de ti lo que podrías estar buscando en los demás?

El néctar de esta flor contiene cianuro. La planta puede usarlo como una posible defensa ante la amenaza de ser devorada y para obtener una ventaja sobre las plantas con las que compite. ¿Qué adaptaciones puedes hacer para aumentar las posibilidades de encontrar nuevas oportunidades? ¿Puedes construir estrategias desde dentro para encontrar el equilibrio de las fuerzas que están en competencia?

Man Cheung, fotografía para *Fortunes of the Forest*, 2017.

Comentario

Esta carta me llevó instantáneamente a tu libro *La tierra es la fuente de la ley: Un encuentro dialógico con la jurisprudencia indígena* publicado en 2011, en el que haces referencia al concepto indígena de la Ley de Relaciones. Describes esto como una:

> "estructura diádica de dos fracciones principales. Estas partes no forman un binario de oposición, sino que se complementan entre sí para lograr el equilibrio, que a su vez actualiza el ritmo de la relación. La forma y el patrón de esta Ley de las Relaciones crea un cuerpo de leyes que, en el caso de Australia, 'vibra en la canción' y se 'entrelaza' a través del Corpus Australis" (C.F. Black. 2011, p.15).

Tu escritura, particularmente tu mensaje urgente acerca de que el *Djang* (la energía primordial) está en desequilibrio, me incita a leer esta carta con un lente de aumento. Ahora veo todo el universo en esta flor, incluyendo la responsabilidad del individuo. Veo la unión de muchas dos mitades dentro de las cuales hay respeto por la diferencia y un esfuerzo por alcanzar la armonía. Dos fuerzas que no son opuestas, sino más bien dialógicas y complementarias.

Si consideramos esta carta en relación al momento actual, ella nos pregunta dónde y cómo buscamos el equilibrio, tanto a nivel individual como de las comunidades y los gobiernos. No creo que sugiera que el planeta está en equilibrio, sobre todo considerando los incendios forestales devastadores que han ocurrido recientemente en el Amazonas, California y Australia, las plagas de langostas en África Oriental, las inundaciones en el norte de India y China, y ahora la pandemia, todo ello iluminando además las desigualdades masivas que existen en todo el mundo. ¿Dónde reside tu responsabilidad en reequilibrar el Djang?

El arbusto arrugado florece de noviembre a febrero, por lo que en este momento específico (es abril mientras escribo), es probable que esté fructificando o liberando sus semillas para la germinación. Lo que surgirá de esta pandemia dependerá de cómo se comporten los individuos, cómo interactúen las comunidades y cómo respondan los gobiernos y las corporaciones. ¿Continuarán las protecciones gubernamentales a los inquilinos, a los ingresos y al cuidado de niños y niñas? ¿Se priorizará la salud sobre el impulso del lucro? ¿Crecerán las ideologías de extrema derecha / fascistas en tanto las naciones más pobres y los refugiados necesiten mayor apoyo? ¿Volverán los manifestantes a las calles aún más masivamente? El virus no discrimina, pero las condiciones y los sistemas del ambiente que enfrenta pueden llevar a que prospere o se vea obstaculizado. Entonces, pregúntate, ¿Quién decide quién se hunde y quién nada?

El cianuro que está presente en esta planta sugiere la existencia de una amenaza subyacente. Las corporaciones tienen la capacidad de adaptarse para sobrevivir, al igual que los movimientos sociales y los individuos. Estoy segura de que ya estás notando cuáles son los lugares donde las corporaciones están tomando el control social e institucional durante esta pandemia. ¿Quizás tu propio conocimiento del Djang pueda guiar tus pensamientos en torno a los impactos que tendrán estas adaptaciones sobre el equilibrio planetario? ¿Podrías encontrar una manera de comunicar los costos?

RESPIRACIÓN VITAL
Allocasuarina littoralis // Sheoak negro

Casuarina proviene de la palabra malaya ‘kasuari’ (casuario), que hace referencia a la similitud del follaje de esta planta con las plumas de las aves. ‘Littoralis’ significa en latín ‘de la costa’, y si bien este árbol se encuentra en la costa, también crece en los bosques secos, como el Bosque Karawatha. Se piensa que ‘Karawatha’ es una palabra aborigen que significa ‘lugar de pinos’ y se cree que la apariencia de pino del sheoak influyó en este nombre.

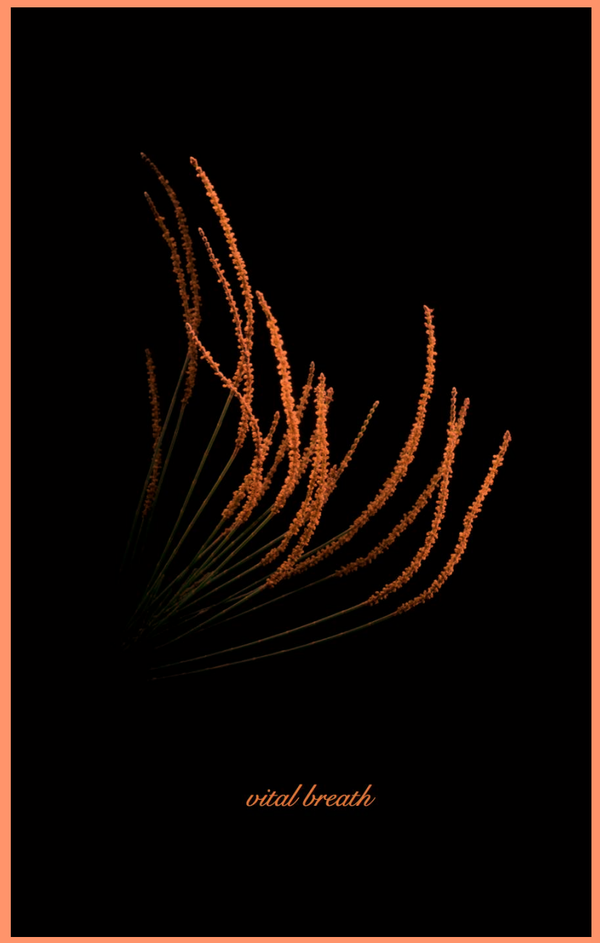
El sheoak negro es dioico, lo que significa que las flores masculinas y femeninas crecen en plantas separadas. En los meses de invierno, los árboles masculinos se ponen dorados cuando están cargados de polen, y los árboles femeninos dan unos frutos en forma de cono después de la aparición de unas pequeñas flores rojas. El viento, esa fuerza vital que no podemos ver, juega un papel crucial en la polinización. El viento está relacionado con el aire, el aliento y el espíritu, con aquello que se mueve, rodea y penetra. Algunos grupos aborígenes consideran que los silbidos que crea el viento al pasar a través las frondas son las voces de los antepasados y los espíritus.

Las agujas caídas sobre el suelo producen un mantillo espeso que inhibe el crecimiento de las plantas por debajo de él. Ellas estabilizan el suelo a través de sus extensos sistemas de raíces y nódulos de raíz; estos albergan bacterias que convierten el nitrógeno atmosférico en nitrato, que actúa como fertilizante. ¿Puedes sentir fuerzas invisibles que te rodean y te influencian? ¿Cómo podrías conectarte con o desconectarte de estas fuerzas para encontrar estabilidad o vitalidad en tu vida?

Comentario
En este caso, es simple. Respira. Déjate guiar por los espíritus y las entidades que te rodean. Abre portillos a otras dimensiones, pero ten en cuenta que el viento puede “traer bendiciones tan fácilmente como destrucción” (C.F. Black 2017, p. 69).

Ten cuidado con lo que oprime la diversidad e investiga cuáles son las raíces de los sistemas que están operando. Recuerda que si bien el sheoak suprime el crecimiento de otras especies, el mantillo en su sotobosque alimenta un mundo de vida simbiótica fúngica y bacteriana, que a su vez fertiliza no solo el árbol, sino también las plantas que crecen en sus márgenes. ¿Es posible superar la propiedad individual y las lógicas capitalistas de crecimiento? ¡El pensamiento micelial podría ser un futuro de la política! Busca maneras de mostrar perspectivas alternativas mediante la alquimia poderosa y vibratoria de la historia, la poesía, el canto y la danza.

Me siento convocada a mencionar también la cacatúa negra brillante, que se alimenta casi exclusivamente de las semillas de la especie Casuarina. No estoy muy familiarizada con esta ave, pero se dice que son las cacatúas negras más pequeñas de Australia, que son amigables y que se emparejan de por vida. También están amenazadas por la pérdida de hábitat causada por los incendios forestales y la tala de árboles: los robles son sensibles al fuego. Por lo tanto, esta carta también puede recordarte que debes actuar según lo que te importa y estar abierta a lo que emerge en esos momentos en que te sientes pequeña.



Man Cheung, fotografía para *Fortunes of the Forest*, 2017.

En resumen
Pon atención a lo que se revela. Escucha el viento. Conviértete en hongo. Imagina y comunica distintas alternativas. Canta tus deseos.

1 Nota de las editoras: La juncia (o enjuncia) es una planta herbácea de la familia ciperáceas (Cyperaceae), que forman una familia de plantas monocotiledóneas parecidas a los pastos, y crece en lugares encharcados como bordes de ríos y lagunas.

Referencias
Black, C.F. (2011) *The Land is the Source of the Law: A Dialogic Encounter with Indigenous Jurisprudence*, Routledge.
Black, C.F. (2017) *A Mosaic of Indigenous Legal Thought: Legendary tales and other writings*, Routledge.

La pregunta de Caitlin Franzmann en nombre del público lector:

¿Cuál es el papel de la inteligencia artificial en la pandemia y qué debemos tener en cuenta, o resistir, para avanzar?

Lectura y comentario de C.F. Black:

Diseño del Mazo de Cartas
Para esta lectura he usado las cartas de Oracle Whispers of the Ocean[1] de Angela Hartfield e ilustradas por Ekaterina Golovanova.

Datos de contacto de Angela:
www.angelahartfield.com y contacto de Instagram @a_hartfield

Proceso de Consulta
He seleccionado tres cartas. Las tres criaturas marinas son la mantarraya, la almeja gigante y la foca monje de Hawai. Angela ha proporcionado los rasgos de personalidad de cada especie y una lectura. Luego entrego un comentario dirigido directamente a los lectores.

Introducción
Comienzo esta lectura de cartas declarando primero que no soy una lectora de cartas experimentada como Caitlin, sino más bien una cuentacuentos y académica.[2] Por lo tanto, fue mucho más fácil para mí imaginarme sumergida en las profundidades del mar y sentada junto a cada criatura marina, discutiendo sobre ‘los acontecimientos que ocurren en la superficie de la tierra.’

Por lo tanto, mi respuesta será más parecida a una narrativa respaldada por mi conocimiento del mundo de la inteligencia artificial (IA) y los grandes datos. Abordo la forma en que los algoritmos se utilizan para influir en nuestros pensamientos, decisiones de consumo, valores y, lamentablemente, en nuestras decisiones morales. Incluso la práctica artística puede ser reformada por *trolls* destinados a cambiar la narrativa en torno a temas contemporáneos.[3]

Todos nos hemos convertido en ciudadanos de las grandes compañías tecnológicas, en lugar de los estados-nación. La votación ya no es por libre elección, sino que es influenciada sutilmente por algoritmos enviados por las compañías tecnológicas gigantes, que a su vez alimentan la información a avisadores, gobiernos y otras fuerzas manipuladoras.[4] Una vez que comienzas a nadar en el océano de los algoritmos/bots que todo lo consumen, no es difícil ver las similitudes con la forma en que la propagación del coronavirus imita la propagación de los algoritmos y la forma en que infectan nuestro sistema inmune tanto física como socialmente. Ambos virus pueden terminar controlando nuestras vidas si no somos conscientes.

El objetivo del bot es fomentar la sobredosis y la adicción a la información, el entretenimiento e incluso las enseñanzas espirituales. Como advierte Yuri Noah Harari, cuando los datos y la biometría se combinan para caracterizar a un ser humano, estamos en camino a vivir en el mundo de GATTACA.[5]

Entonces, haz tu mantra: ¡no alimentes a los bots!

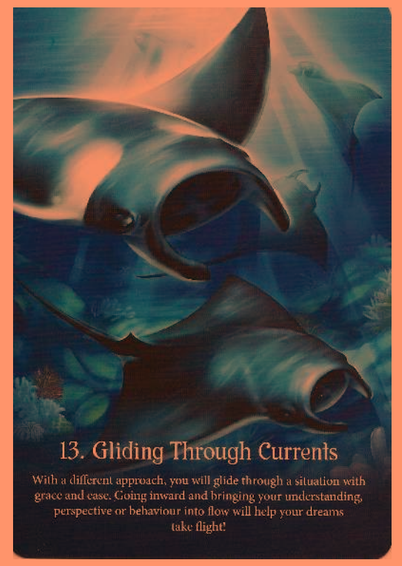
LAS CARTAS

Whispers of the Ocean Oracle Cards por Angela Hartfield, Blue Angel Publications, Australia.

PRIMERA CARTA

Carta No. 13 Deslizándose a través de las corrientes

Con un enfoque diferente, te deslizarás por una situación con gracia y facilidad. ¡Ir hacia adentro y poner en práctica tu comprensión, perspectiva o comportamiento ayudará a que tus sueños despeguen!



Personalidad de la mantarraya
Las mantarrayas mantienen la boca abierta para que puedan recoger plancton mientras viajan. Mantén una mente y un corazón abiertos a medida que avanzas por la vida, reúne más información y toma decisiones con propósito. Si encuentras resistencia o bloqueos, considera desviar tu flujo hacia otros asuntos hasta que las cosas mejoren.

Lectura de la carta
Con la meditación y una mayor conciencia de tu entorno, puedes avanzar como una mantarraya, deslizándote maravillosa pero enérgicamente. Confía en esta guía y avanza para crear una oportunidad para que nuevas tareas ingresen a tu campo de posibilidades. Sé exigente y sintoniza con otras posibilidades disponibles para ti. Está dispuesta a hacer cambios para obtener los mejores resultados posibles.

Este elegante gigante te anima a observar cuidadosamente a las personas y los movimientos que te rodean. La mantarraya se puede ver en grupos o individualmente y puede atravesar sin esfuerzo las poderosas corrientes de agua. Pon atención a las variaciones en las energías que vienen hacia ti y luego elije cómo te gustaría utilizar tu propia energía como respuesta.

Comentario
Las mantarrayas son las sabelotodo de las poblaciones oceánicas. Son muy inteligentes y buenas para resolver problemas y para comunicarse. Entonces, dieron la bienvenida a mi entrevista y estuvieron felices de aconsejar a quienes son amantes de la tierra. En especial, pensé que Beatriz, un monstruo cuya envergadura de alas alcanzaba 8.8m, era silenciosa e intimidante, así es que me senté en silencio y la escuché atentamente.

Beatriz me hizo saber que quienes somos amantes de la tierra no nos damos cuenta de que estamos nadando en un océano lleno de un flujo interminable de algoritmos que compiten por nuestra atención. Nos llaman constantemente para que prestemos atención a lo que ofrecen, ya sea una película, un anuncio, unas vacaciones o una sabrosa comida rápida. Entonces, primero debes reconocer que estás en un océano de información, luego debes determinar qué tipo de criatura eres en este océano. ¿Eres, como artista, un deslumbrante pez de arrecife de bonitos colores o eres el tiburón que engulle a esos pequeños peces? Piensa en qué tipo de criatura marina te gustaría ser y estudia sus hábitos.

Puedes obtener un mazo de las Cartas Oceánicas de Angela y quedarte con las descripciones de las personalidades de las criaturas marinas, o bien buscar las tuyas propias. Luego intenta imbuirte de esa personalidad mientras nadas a través del océano de información. Mantente alerta a los depredadores que llenan ese océano.

SEGUNDA CARTA

Carta No. 24 Ama donde estás

Usa tu sensibilidad para saber cuándo actuar. Conecta tu corazón a tu cabeza al determinar lo que te gustaría.

Personalidad de la almeja

Las almejas viven en el lodo y tienen una fuerte conexión con la tierra. Si te has desalineado de tus sentimientos, vuelve a sintonizar con ellos, ya que pueden guiarte ahora. Las almejas pueden extraer agua y sacar lo que necesitan para sentirse rejuvenecidas. Aprovecha este tiempo para retomar tu ruta. Las circunstancias pueden no ser las ideales, pero una almeja te indica que aprecies el lugar donde te encuentras, sin importar cuán desagradable sea la situación en este momento.

Lectura de la carta

Contempla tu dirección y confía en lo que sientes. Estar presente en los momentos en que la vida no es ideal no es lo más fácil de hacer. Puede ser frustrante esperar pacientemente las respuestas o procesar lo que ha sucedido. Puedes descubrir que estás consumida por circunstancias pasadas. Puedes estar nerviosa planificando tu próximo paso. Sintoniza las observaciones, la conciencia y el sentido elevado para que puedas moverte con gracia y estilo. Estás invitada a estar en el momento presente. Permite que tu intuición te guíe mientras esperas tu próximo paso.

Has enfrentado situaciones desafiantes antes. El deseo de evitar lo que está sucediendo es fuerte. Tienes las herramientas y la fuerza para enfrentar esto. Usa la profundidad del amor que reside dentro de ti para enfrentar lo que está frente a ti. Permítete conectarte con la tierra si te sientes en desequilibrio. Sitúate en el espacio y ten seguridad de que puedes superar este desafío.

Comentario

Harold, la almeja gigante, era un gigante solitario, que hablaba poco y tendía a hacerlo en frases cortas. Pesaba unos 250 kgs. Al visitar a la almeja, le pregunté cómo es permanecer en un mismo lugar todo el tiempo. Respondió con frases cortas y agudas, pero básicamente decía que se tomó muchas molestias para elegir el lugar correcto. Luego se estableció y ahora disfruta viendo el 'desfile pasajero' de la vida marina. Entonces le pregunté cómo atrapa su comida si no puede moverse. Él respondió '¡Fácil! El mundo está lleno de tontos. No prestan atención a su entorno. ¡Cuanto más tontos, más sabrosos son!'

Después de ese shock, me alejé un poco de él y le pedí su consejo final, ya que no me sentía segura. Él dijo: '¡Cálmate y vuélvete almeja y no alimentes a los bots! '

Esta carta es la más oportuna en tiempos de coronavirus. Hay mucho que considerar en la lectura de Angela si quieres seguir el consejo de Harold, de lo contrario crees que te están diciendo que te calles, en lugar de que no hables sin mesura.

Aprende de la almeja y conéctate fuertemente a la tierra debajo de tus pies. Pregúntate: ¿qué significa amar donde estoy? Asegúrate que tu corazón no anhele estar en otro lugar. Así es como los algoritmos detectan tus puntos débiles y reproducen todo lo que pueden sacarte. ¡No alimentes a los bots! Ama donde estás. Conéctate con la Tierra y agradécele por brindarte terreno para pararte, y así, llegar a existir.

TERCERA CARTA

Carta No. 22 Toma nota

Las respuestas se te están dando. Silenciar las voces externas y el ruido excesivo te darán la oportunidad de escuchar lo que te ofrece.

Personalidad de la foca monje hawaiana

La foca monje hawaiana es la única foca nativa de Hawai. Actualmente es una especie en peligro de extinción. Las focas monje son ágiles y elegantes en el agua. No tienen orejas externas, solo pequeñas aberturas. Esto simboliza el equilibrio entre la audición externa y el prestar atención al conocimiento interno. Las focas monje son muy curiosas. La curiosidad y la imaginación pueden ser la chispa necesaria para crear un nuevo flujo de energía. Escucha tu voz interior o intuición y sigue la guía que estás recibiendo.

Lectura de la carta

Tómate un momento para escuchar realmente lo que te dice. Deja de lado cualquier idea preconcebida y permítete imaginar un nuevo enfoque para esta situación. Dar un paso atrás y prestar atención de esta manera mejorará tu voz interior y te brindará ideas. Puedes honrar la quietud mientras escuchas a los demás. Al hacer esto, crearás mejores relaciones y permitirás que tu luz interior y tu amor brillen hacia los demás como un medio de comunicación.

Puedes encontrar que es más fácil sentir esto en tu cuerpo. Imagínate cómo te sentirías de participar en lo que ofrece otro. Por ejemplo, observa cómo tu cuerpo anticipa una cena a la que estás invitada. ¿Te sientes relajada y tranquila? ¿O te sientes tensa y estresada? La respuesta de tu cuerpo a una oportunidad o una conversación puede indicar si algo te conviene. Tu cuerpo actúa como un barómetro. Escucha tu cuerpo para recibir más claridad.

Comentario

Las dos focas representadas en esta carta tienen caras serenas, pero no dejes que eso te engañe. Sedna, la foca en el frente de la carta me recordó a la foca que me visitó en mis sueños cuando estaba en Montreal escribiendo mi último libro.[6] Era una foca de aspecto feroz y me dijo que mirara detenidamente las desapariciones de mujeres nativas en Canadá. Luego me encontré escribiendo una narración sobre la diosa del mar Sedna y el abuso que sufrió, lo que la llevó a transformarse en la que da y toma la vida marina. Su historia refleja la difícil situación de la gran cantidad de desapariciones de mujeres nativas, que continúa hasta nuestros días.

Entonces, cuando le pregunté a Sedna, la foca, cuál es su consejo para un amante de la tierra, ella dijo 'toma nota de lo que está sucediendo en tus redes sociales. Sé ágil y despierta con lo que se te alimenta en las redes sociales. Presta atención a los depredadores.'

La agilidad de las focas nos recuerda los ires y venires de nuestro cuerpo emocional. Como artista, la respuesta de tu cuerpo debería ser bien conocida por ti. Escucha más a tu cuerpo cuando miras las redes sociales. Pregúntale a tu cuerpo: '¿De quién es la verdad? ¿Se alinea con mi brújula moral?.'

En resumen

Estas tres cartas te piden que: Básicamente, te deslices a Través de las Corrientes del océano de información global en lugar de ahogarte en él. Ama donde estás. No corras por el mundo o los suburbios como un pollo sin cabeza, haciéndote sentir importante y ocupada, lo que a su vez alimenta a los bots. Por último, toma nota de lo que sucede a tu alrededor y dentro de ti. ¡Encuentra al bot depredador!

1 Publicado por Blue Angel Publishing, 2019.
2 C.F. Black, *A Mosaic of Indigenous Legal Thought: Legendary tales and other writings* (NY: Routledge pubs, 2017).
3 C. Wylie, *Mindf*ck: Inside Cambridge Analytical Plot to Break the World* (UK: Profile Books Ltd., 2019), 123.
4 Ibid. 172.
5 https://en.wikipedia.org/wiki/Gattaca
6 C.F. Black, *A Mosaic of Indigenous Legal Thought: Legendary tales and other writings* (NY: Routledge pubs, 2017).

(des)educándome

Carla Macchiavello

En homenaje a Eric Michaels

Debo confesar… hasta hace poco, alrededor de unos dos años, nunca había realmente prestado atención a lo mágico. Quizás fue el resultado de una testaruda crianza racional-colonial-autoritaria, sostenida por una profundamente enraizada fe subyacente en el progreso y la ciencia, pero los alineamientos de las estrellas y los planetas solo me hacían sentido en el contexto de un planetario. La magia se reducía a los trucos que hacíamos de niñes, las monedas que desaparecían, las cartas que siempre podías reconocer, o unos pequeños animales asustados que salían de los sombreros de unos hombres mayores. Ni siquiera leía el horóscopo.

A lo mejor es por eso que llegué a la Estética y luego a la Historia del Arte. Para leer señales, para aprender a leer a través del sensorio completo, de cuerpo entero. Ahora me doy cuenta que cualquier práctica podría haber sido tan buena como cualquier otra: se pueden leer las interacciones de moléculas y células, electrones y partículas giratorias, así como los ritmos, patrones, coreografías y movimientos coexistentes en los cielos, los océanos, la tierra y sus capas.

Debo confesar… que a lo mejor debido a una crianza católica, me sigue resultando algo 'natural' usar la palabra confesión.

> Quizás entonces lo que me gustaría compartir es solamente esto: cuido de tres piedras que coloco en cualquiera de las superficies que ahora llamo mis espacios de trabajo o escritorios—piedras que miro todos los días, que sostengo y reordeno, que me dicen cosas. Dos de ellas vienen de la orilla de un lago volcánico en el sur de Chile, otra de la isla de Chiloé. Son pequeñas y varían en sus formas, unas pulidas, otras extremadamente porosas y rugosas, en tonos cambiantes que puedo identificar a veces como verde oscuro y gris. Juntas caben cómodamente dentro de mi mano. Las recogí en enero del 2020, luego de pedir permiso suavemente mientras me llamaban. En esos momentos no sabía que las estaría empleando como talismanes, como anclas, como portales y recordatorios minerales de la tierra, de islas, de agua y movimiento, durante un tiempo en que las restricciones al movimiento impuestas en distintas partes de Chile dificultan el estar afuera.

Caminar es algo que Sarita Gálvez menciona en su texto. Una caminata cultural por Minjerribah (North Stradbroke Island) con un *songman*, escuchando historias, *songlines*,[1] incluyendo una sobre linajes mitocondriales, mientras se desplazaban por la costa de la isla. Historias cantadas que leen el paisaje como rutas ancestrales, leyes y espíritus. Canciones que trazan una cartografía espiritual y resonante, encarnada, revindicando y perteneciendo al territorio.

Caminando llegamos a conocer un poco de las tierras ancestrales de Sonja Carmichael, hace casi un año ("nosotras" éramos: Camila Marambio, Caitlin Franzmann, Sarita Gálvez, Christy Gast, y yo; estábamos participando en Ensayos #4, haciendo preguntas sobre currículo costero y administración costera). Hicimos dos caminatas, la primera con Sonja, una tejedora Ngugi, y una de sus hijas, Freja, una curadora; luego con Sonja y su marido, Glynn. Primero fuimos a rendirle homenaje a Kaboora, un lago sagrado, mirándolo desde la distancia, como lo pide la ley del territorio; luego caminamos por el *bush*[2] cerca de la casa de Sonja en Mooloomba (Point Lookout) hasta que llegamos a un mirador rocoso, guiadas por Glynn. Desde allí, pudimos ver parte del borde costero de la isla y su forma inconstante, transformada por décadas de extracción de arena.

¿Qué es el currículo costero? ¿Dónde comienza la costa y dónde termina? ¿Es el lago parte de la costa? ¿Están siendo alterados los mapas por esos cráteres arenosos forjados al centro de la isla? ¿La afluencia de turismo transforma los *songlines*? ¿Es el currículo un conjunto de temas, cursos, categorías y pensamientos entrelazados, o lo son también los caminos entendidos como trayectorias, el pasar de las canciones?

Aprender al caminar, al desplazarse en el territorio, en el paisaje, guiados por quienes que viven en él: esto ha sido parte de la metodología de Ensayos. Aprender moviéndose, aprender haciendo: no precisamente a la manera de la Bauhaus, como se enseñaba en la escuela de arte a la que asistí en Chile por dos años y medio. Los Zapatistas dicen, *preguntando caminamos*, preguntando nos movemos juntos.[3] Aprender al escuchar, a los demás, a la tierra, al agua, a la forma de las cosas, a las canciones que cuentan, mientras caminamos juntos. Al caminar/movernos/conmovernos juntos, nos entrelazamos, formamos un nudo suelto.

Un método de investigación y una pedagogía, como Sarita nos recuerda en *creekulum*. Ella y niñes y ancianos y muchos otrxs caminan juntos por el arroyo Merri Merri, de vuelta en Naarm/Melbourne, en territorio Wurundjeri, y aprenden unos de otros. Un currículo del arroyo, por el arroyo, con el arroyo y sus guardianes. Una de muchas formas de educación, quizás otra manera de entender lo que puede significar la "educación abierta."[4] Porque esto es educación en su versión más sofisticada, al aire libre.

Tomo conciencia de que no todos pueden caminar o moverse de la misma manera. Esto no impide la expresión, el pensamiento, la imaginación: hay sabiduría en cada forma de movimiento, tal como la hay en cada lenguaje. ¿Cómo ha pensado Ensayos en sus propias formas de acceso, su habilidad para llegar a ciertos espacios/cuerpos, y aquellos que deja atrás? Ensayos se ha involucrado profundamente con la respuesta/habilidad (lo que Donna Haraway llama el *response-ability*), la comunicación entre distintas especies y entidades, las migraciones y traducciones. Así como con el acceso en la forma de caminos y carreteras, trasbordadores, aviones, autos y furgones, botes, buceo, represas, grabaciones audiovisuales y de sonido, materiales impresos y virtuales, montículos de tierra y muestras de aroma, huellas, infusiones, brebajes y tinturas, e incluso el punto de vista de *drones*, esa forma de acceso ocular que pareciera no tener restricciones. También se ha preguntado sobre el impacto ecológico del acceso y la conectividad en múltiples formas, la manera en que los caminos pueden ser cicatrices que nos recuerdan unas antiguas heridas coloniales y otras más nuevas, extractivas, modernizadoras. El deseo de llegar, de saber, de categorizar, tan cercano a la colonización es quizás la razón por la cual Ensayos ha ahondado también en el misterio, en el espesor de la incertidumbre y en lo oracular, dando forma a su propio espacio definido y sin embargo maleable.

En su respuesta a dos textos publicados en *Más allá del fin 3* que han sido reimpresos en esta versión 3.5, Catalina Valdés se preguntaba si quizás deberíamos escuchar a los Yaganes quienes tradicionalmente han empleado canoas para desplazarse por los canales de Patagonia y Karukinka. No es que estuviera pensando en el acceso/habilidad; más bien, ella se refería a las heridas coloniales a través de la historia repetida de desembarcos, que ha quedado capturada en escenas de paisaje. Lo que planteaba era cómo crear un tercer espacio, una manera de estar en la tierra que evoque el movimiento de las canoas entre distintas orillas. Sus palabras resuenan en mí en múltiples niveles, mientras las traduzco y transporto este tercer lugar a otra parte, a la comunicación cultural y el mestizaje, donde nuestras historias se entrelazan.[5] Mientras pienso en otras formas de colonialismo contemporáneo e interno, y restricciones de movimiento, incluso de la vida misma.

No todos pueden oír. Esto no significa que uno no pueda escuchar, comunicar, articular sonidos, hablar en muchos idiomas, prestar atención, leer labios y lenguas, o sentir vibraciones. A veces la comunicación sucede a través de los pies y la piel—escuchando, vibrando, y también decodificando, traduciendo. Recientemente escuché, en una de las charlas de cuarentena a las que he podido asistir, a una artista colombiana que trabaja con tecnología, Bárbara Santos. Aludía al trabajo con el que ella ha estado involucrada por más de 15 años en el Amazonas con diferentes comunidades indígenas. Trabajo lento, apasionado y comprometido, de estar juntos, acompañando, escuchando, sintonizando con otros ritmos, códigos, semióticas y tecnologías, aquellas de la selva amazónica. Tecnologías preservadas por sabedores, *kumus*. La sanación como tecnología. La sanación como la activación de la memoria arraigada en materiales sagrados, inmersa en espacios sagrados. Ella habló de no solo escuchar y reproducir lo que uno oye, sino también hundirse en ese otro tiempo de trabajar a través de las diferencias, de no saber. Habla de abrirse a lo aparentemente imperceptible, como la referencia de Sarita a memorias mitocondriales, aquellos filamentos que conectan cuerpos humanos y no-humanos:

> "a nuestro alrededor, en las ciudades, miles de aparatos rastrean, graban y generan datos, tecnologías digitales y ondas, que cada día abren más preguntas sobre la vulnerabilidad de consignación de datos, de cómo delegamos nuestra memoria, como extendemos o amputamos nuestra capacidad de comprender aquello imperceptible, telepático e inasible que si lo entendemos desde el saber ancestral indígena abre un espectro de sentido material e inmaterial, sobre los minerales en las plantas y en nuestros cuerpos, como lo es el saber del tabaco, una planta que para la gente tukano oriental guarda un saber eterno que no muere, el conocimiento del tiempo eterno, el cual está grabado en sus semillas desde el origen del cosmos."[6]

Durante nuestra primera caminata juntas en Minjerribah, Sonja habló de *el nudo*. El nudo del gulaiji, el bolso de las mujeres quandamooka. El nudo que ella ha estudiado cuidadosamente, atentamente. Un nudo para ser desenredado pero no necesariamente resuelto. Más como un nudo en donde enhebrarse, al cual hablarle, con el cual conversar, del cual aprender. Me recuerda a los numerosos proyectos de *kipu* que ahora apuntan a "descifrar el código" de estos textiles andinos con la ayuda de inteligencia artificial y un enfoque computacional.[7] Colores, vueltas, formas, números, lanas, orígenes animales, largos, maneras en que los cordeles fueron hilados o torcidos, y todo tipo de factores estructurales y datos se consideran en estas bases de datos. Es un mundo fascinante, ese de la IA y el aprendizaje profundo, y tanto conocimiento acerca de los patrones y números en estas encordadas y anudadas tecnologías incas y andinas se está abriendo gracias a su ayuda, ¿pero es esta la historia completa? Me pregunto si esta es una conversación, si estamos escuchando a los *kipus* hablando. No solo los *kipus* y su gramática trazable, sino también los cuerpos—humanos, no-humanos, etéreos—a los que le hablaban y por los cuales hablan.

Por supuesto, aquellos que activaron los quipus históricos ya no están aquí, así que cómo podemos saber… ¿o es que realmente ya no están acá? ¿Qué elementos, qué formas de ser no estamos viendo? ¿Cuáles pueden ser imperceptibles pero están siendo llevados por cuerpos, y necesitan solo ser invocados, reconocidos?

Si existe una reciprocidad entre los territorios que habitamos y los pensamientos que pensamos, las tecnologías que creamos y codificamos—si las geografías conforman nuestras imaginaciones, coloreando, aromatizando y sintonizando nuestros pensares y sentimientos—entonces quizás los quipus están sintonizados a las muchas formas de habitar un territorio, de narrar historias. Para muchas memorias, nuevas y viejas, biológicas, geológicas, afectivas, oraculares. ¿A qué territorios está respondiendo la IA, y cómo afecta esto sus resultados, sus formas particulares de narración?

Movimientos y cuerpos que se curvan, que serpentean: de agua, de rocas y minerales, de plantas, de canciones y estrellas. Una voz que corre por los hilos, conectando hilos de agua, de canales de viento, de vida y muerte.

> Silvia Rivera Cusicanqui nos recuerda sobre la relación al paisaje cuando habla de los *kipus* como mapas que trazan los sistemas de intercambio acuosos, circulatorios. Ya que "no solo eran registros numéricos sino también inscripciones propiciatorias de naturaleza ritual, que permitían ordenar el cosmos al enumerar las ofrendas a las *wak'as* o lugares sagrados de culto a los antepasados. La lectura académica sobre los *kipus* arqueológicos, obsesionada por establecer sus regularidades numéricas, ha terminado por convertirlo en un "código sin mensaje", en simetría con la fotografía, según la define Roland Barthes."[8] Ella propone que los *kipus* le dan voz a otros cuerpos, otras realidades, a señales del cielo y de la tierra.
>
> Al movernos, sentimos. Sintiendo el paisaje, mientras sus cuidadores y guardianes tradicionales nos guían: "es el sentir la presencia de las montañas, escuchar las voces del paisaje, los sustratos de memoria que nos hablan desde sus cumbres, lagos y ojos de agua o desde sus múltiples apachetas y caminos."[9]

Esa primera caminata fue transformadora. Desde entonces la he sentido y pensado como un tejido: mientras nos movíamos y hablábamos y escuchábamos y parábamos y recomenzábamos, mientras cambiábamos de compañeras, a veces estando solas, en grupos de tres, cuatro, dos, hilábamos nuestras historias, nuestras preguntas, nuestros silencios. Compartíamos ojos, orejas, lenguas. Códigos. Ver con la otra. A veces no nos entendíamos unas entre otras, pero escuchábamos. Nos convertimos en un cuerpo tejido, pasando.

> Escuchando las energías de objetos, de lugares, sus materialidades. Como bolsos tejidos. En esa primera caminata que hicimos juntas, Sonja habló de su trabajo con los bolsos de mujeres quandamooka. Un proceso no solo de entender cómo algo se hace, o qué significaba, pero un proceso complejo de tejerse a si misma de vuelta en esa memoria histórica, biológica, territorial, cultural y comunal, incluyendo sus traumas vividos, pasados y presentes. Tejiéndose a sí mismas en un continuo que cambia porque continúa y que continúa porque se regenera para contar nuevas historias también.

Durante nuestra segunda caminata, ayudamos a Christy a hacer un cianotipo. Mientras cubríamos la tela preparada con materiales recogidos del sendero y la colocábamos debajo del sol cooperador, Sonja nos preguntó a cada una a qué tribu pertenecíamos. Yo no supe responder. Sentí vergüenza por no tener una respuesta (vergüenza… mi crianza católica mostrando su cara radiante).

Me tomó un tiempo reconocer que esta no era una cuestión de orígenes únicos y que la aparente falta de una tribu significaba que el mestizaje no es un fondo plano y homogéneo, sino que está compuesto de muchos hilos y colores y vueltas, más allá de categorías nacionalistas impuestas e internalizadas. Que mi tribu son muchas tribus, incluyendo las rurales y urbanas y acuosas, y que los hilos que conforman mi propio tejido familiar no son solo hebras de ADN, sino historias de migraciones, convergencias, traslapos, y comunidades que nosotrxs también construimos, de las que nos hacemos parte. Ensayos es también una familia.

Ahora leo un pasaje del ensayo de Kimberley Moulton, "I Can Still Hear Them Calling. Echoes of My Ancestors". Está aludiendo al enfoque que ha tomado hacia el tema de su ensayo, una historia narrativa personal "para aterrizar mi presentación en el tiempo, los Ancestros y el lugar. Es un método didáctico que mi primo Dr. Wayne Atkinson ha desarrollado para su On Country Learning (Estudios Indígenas) por muchos años."[10] No es de extrañar que la pedagogía me persiga. Vengo de una familia de profesorxs y curanderxs: curanderxs animales, curanderxs humanos, educadorxs (como también agricultores, artesanxs, y dueñxs de casa, incluyendo eco-nomistas). Recientemente descubrí que dos de mis ancestros matrilineales fueron profesoras que vivieron en Nueva York, donde resido actualmente (aunque escribo estas líneas desde el otro lado del mundo). Aún existe el departamento arrendado por mi tía que enseñaba arte y que hospedó por un tiempo a mi abuela materna, antes de que esta última se embarcara en un viaje a Chile. Estoy atada a esta ciudad que he empezado a sentir como mi hogar, en maneras que fueron inimaginables e imperceptibles para mí. Esto es solo un fragmento de mi legado mitocondrial, que también está entrelazado en Chile, con otros territorios, otros cuerpos. El hecho de que mi abuela materna haya viajado por mar no es insignificante.

> Ahora recuerdo, hicimos tres caminatas. La segunda nos hizo madrugar, ya que caminamos al amanecer por las escarpadas orillas del Gorge Walk. Esta vez, nos acompañaron tantas otras presencias: pájaros, canguros, tortugas, ballenas, delfines, peces, muchísimos pájaros, insectos, plantas, brisas, el cálido sol naciente. Y patrones, patrones de agua cambiantes, de olas, ondulaciones, corrientes, a veces cortadas por aletas.
>
> Hablamos sobre economías que cambian, como un centro cultural y de avistamiento de ballenas y las diferencias que este ha gatillado entre las comunidades locales.
>
> Esta sería mi última caminata con ellas. No tuve la oportunidad de conocer a Christine Black, de vuelta en el continente, y escucharla hablar sobre custodia y ley indígena, y especialmente su narración de cuentos. Pero ahora, sus lecturas de cartas me sumergen profundamente en ese otro territorio fértil fluido de tantas capas, profundidades, terrenos, seres, corrientes, y movimientos. Sus palabras me recuerdan que escuche a los que están bajo la tierra, y a las historias subterráneas también—a imaginarlos, lo que están diciendo. Podrían ser plantas creciendo en un lago, como también nos recuerdan las lecturas de cartas de Caitlin en *Fortunes of the Forest*. Historias que han sido fácilmente descartadas y que permanecen en gran parte invisibles a muchos ojos humanos, aun cuando podamos apreciar esas aguas. Ojos que apenas rozan la superficie del agua, mientras que otros ojos y manos tecnológicas se sumergen profundamente para extraer de ella. A lo mejor necesitamos escuchar con más de nuestros sentidos.

Actualmente estoy viviendo en el barrio donde mi madre vivió cuando era una niña. A unas tres cuadras del departamento en que ellos vivían, a una cuadra de la iglesia en la que ella fue bautizada, cuya aguja puedo ver desde mi ventana. También puedo ver la cordillera de los Andes a lo lejos.

Confesaré… que alrededor de las 5 de la mañana todos los domingos, por estos últimos cuatro meses aproximadamente, me despierto cuando escucho el traqueteo metálico de carros siendo empujados con víveres… a veces los oigo durante el resto de la semana también. Carros que llevan comida y otras necesidades básicas para ser vendidas en improvisados mercados y puestos callejeros, no autorizados por el gobierno durante la cuarentena. Rompiendo todo tipo de toques de queda y restricciones impuestas, salen de todos modos. Ellos traquetean, ellxs empujan para ganarse la vida, para simplemente vivir. Cuerpos y subjetividades racializadas, cuerpos y vidas precarizadas, que el Estado chileno y las elites siguen reduciendo, a través del trabajo precarizado, a través de leyes migratorias. Leyes basadas en identidades nacionales imaginadas y fronteras que siguen criminalizando e ignorando a tantas personas, negando el acceso a ciertas formas de cuidado. Otras manifestaciones de cuidado han surgido a través de redes de territorios dentro de los territorios, de vecinxs, comadres, y muchos otros que se han sentido afectados, más allá de localidades también. Pero he sentido rabia e indignación hacia el Estado y hacia el odio (¿o es acaso solo miedo?) cultivado en el país.

Escucho desde mi cama, mi hogar temporal lo suficientemente frágil como para permitirme oir claramente lo que pasa en la calle, sin embargo lo suficientemente privilegiada como para no estar allá afuera a las 5 AM. Yo no soy ese cuerpo pero puedo escucharlo, mirarlo desde lejos, reflexionar sobre el. ¿Cuánto privilegio hay en esa oración? Parece reflejar el privilegio del mundo académico, incluso de ser capaz de escribir estas líneas en inglés.

Pero las líneas, las historias pueden ser torcidas para crear un hilo, para contar una historia, una nueva. En tiempos de dolor, aún puedo escribir, hablar, alcanzar, hacer, tejerme en redes afectuosas, y moverme en maneras desconocidas.

Una vez más me vienen a la memoria las palabras de Silvia Rivera Cusicanqui: "Aprender a sentir la indignación puede ser un camino fructífero para superar el enclaustramiento de la academia y sus devaneos teóricos."[11]

¿Qué hago con mi privilegio? Sin importar cuan poco, cuan precario, cuan pequeño, ¿qué hago con el privilegio que tengo? ¿Con el espacio que ocupo? ¿Con mi rabia y dolor? ¿Cómo contribuyo a deshacer estas distinciones, este gradiente, esta injusticia?

> Cuando conocí a Sonja, ella me preguntó qué era lo que yo hacía. Le respondí, soy una contadora de cuentos. Incluso en mis clases, hilo historias para que entren en existencia.

Estoy trabajando en esto, aprendiendo mediante el hacer, aprendiendo al escuchar profundamente. Resueno con ese sonido que traquetea. Me conmueve y me empuja. ¿Qué cordeles y líneas y memorias mitocondriales está tocando? ¿Qué heridas coloniales?

¿Es una señal?

Puede que no deje marcas claras, en este momento, en el pavimento.

Puede que sea blanqueado, como tantas imágenes, obras de arte, palabras, sonidos, formas de expresión que hasta ahora han sido aparentemente "limpiadas" de la superficie de la ciudad. Como si las protestas no hubiesen sucedido, como si su memoria vibrante vívida no estuviera marcada en las vidas y los cuerpos de las personas, incluyendo los de la ciudad y de otros paisajes.

Pero ellxs persisten. Nosotrxs persistimos. Te escucho. Puedo verte, sentirte, y me veo a mí también, diferente, pero aquí también, pasando. Compartimos esto, cruzamos, empujamos, podemos sentir empatía, tocarnos unxs con otrxs, resonar unxs con otrxs, aunque nuestras sintaxis, nuestras historias, sean diferentes.

> De vuelta en nuestro campamento, tejimos pensamientos y cañas. Compusimos una canción de cumpleaños. Preparamos comida y la compartimos con Sonja, Freja, su familia. Un día, Freja se nos unió y después de nadar fuimos a que Caitlin nos leyera las cartas en Adder Rock. Una de las cartas era un "nudo suelto". Justo cuando estábamos compartiendo nuestros pensamientos y escuchando la lectura de Caitlin, de repente vi:

Un pájaro cucaburra
que se lanzó
y rápidamente picoteó
a una joven serpiente ocre.

Una pequeña serpiente que se enrolló alrededor
del pico de un pájaro.
Un pájaro infeliz esforzándose en abrir el pico
para poder desenmarañar a la serpiente anudada.

Un pájaro semi feliz que partió
a una sssss-
erpiente por la mitad.

Una media serpiente rebotando y
convirtiéndose en un patrón de
curvas que brincaban
mientras se empujaba
a sí misma lejos
de un pájaro perplejo.

Un pájaro que picoteó una vez más
para hacer que la mitad de serpiente rebotara
de nuevo
y tragársela completa.

Una mitad de serpiente que no quería morir
retorciéndose y mordiendo
para salir
de adentro del cuerpo del pájaro.

Un pájaro atragantado.
Una cabeza pequeña asomándose
siseando
desde el pico de un pájaro.
Un pájaro que finalmente se bajó
de un trago
a una pequeña mitad de serpiente.
O al menos eso parecía.

Aún puedo ver a los animales luchando. Una danza de vida y muerte. Un flujo de energías. ¿Acaso fue un oráculo? No puedo decir, pero estábamos en Adder Rock,[12] también conocida como Healing Rock ("Roca Sanadora") debido a la presencia de serpientes. De ser así, aún no puedo descifrar exactamente qué significaba. ¿Quién es la serpiente? ¿El pájaro cucaburra? ¿Estamos todxs luchando en distintas maneras por sobrevivir? ¿Estaba el pájaro tan solo tomándose su medicina?

1 Nota de la Traductora: *Songman* y *songlines* son conceptos ligados a El Sueño, que en la mitología aborigen australiana es la narrativa sagrada de la creación, vista como un proceso continuo que une a las personas aborígenes a sus orígenes. Una *songline,* o línea de canción, marca una ruta a través de la tierra o el cielo por la que anduvo alguno de los seres creadores o ancestros durante El Sueño, mientras que el *songman* es el miembro de la tribu que conserva, compone e interpreta canciones que cuentan las historias de este mito de la creación.

2 Nota de la Traductora: En inglés de Australia y Sudáfrica, *the bush* es un término que denota las regiones rurales escasamente pobladas, caracterizadas por pueblos pequeños, granjas y paisajes naturales de bosques, prados y sabanas.

3 Alessandra Pomarico, "In the Cracks of Learning (Situating Us)," en *Pedagogy Otherwise. The Reader*, editado por Alessandra Pomarico (Udaipur, India : Ecoversities Alliance, 2018), 153.

4 Prácticas educacionales abiertas, educación abierta, y pedagogía abierta son términos empleados para referirse a procesos pedagógicos que se comprometen con la educación impulsada por el alumno, la accesibilidad, y la creación de herramientas para empoderar a los alumnos como colaboradores en la construcción del conocimiento. Robin DeRosa y Rajiv Jhangiani evitar definir el termino "educación abierta", pero ofrecen la siguiente idea: "un sitio de praxis, un lugar donde las teorías sobre el aprendizaje, la enseñanza, la tecnología, y la justicia social entran en conversación unos con otros e informan el desarrollo de prácticas y estructuras educacionales." http://openpedagogy.org/open-pedagogy/ (visitado el 4 de junio, 2020).

5 Sarah Corona Berkin, "Oralidad y visualidades del mundo indígena," en *Ver con los otros. Comunicación intercultural*, editado por Jesús Martín-Barbero y Sarah Corona Berkin (México : Fondo de Cultura Económica, 2017), 75.

6 Bárbara Santos, "Dispositivos minerales. Conversación con el antropólogo Juan Álvaro Echeverri," en Curación como tecnología (Bogotá: Instituto Distrital de las Artes-Idartes, 2019), 81.

7 Algunos nuevos enfoques del mundo académico estadounidense, con variaciones considerables, fueron presentados en el Simposio "Khipus: Writing Histories In and From Knots," en Bard College el 1 de febrero de 2019. Gary Urton, quien abrió el simposio, puso énfasis en la idea de pensar de manera distinta sobre las narrativas e historias de las vidas de las personas andinas contadas por los kipus a través de números, colores, y estructuras. Basándose en el trabajo de Asmaron Legese, Urton propone pensar en la historia en particular de maneras mas complejas, no-lineales.

8 Silvia Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos sobre un presente en crisis* (Buenos Aires : Tinta Limón, 2018), 53, originalmente en "Principio Potosí Reverso" (Museo Reina Sofía, 2010).

9 Silvia Rivera Cusicanqui, "Principio Potosí: Another View of Totality," Decolonial Gesture vol.11, no.1, Hemispheric Institute, visitado el 6 de julio, 2020, https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-111-gesto-decolonial/e111-essay-the-potosi-principle-another-view-of-totality

10 Kimberley Moulton, "I Can Still Hear Them Calling. Echoes of My Ancestors," en *Sovereign Words. Indigenous Art, Curation and Criticism*, editado por Katya García-Antón (Amsterdam: Office for Contemporary Art Norway/Valiz, Amsterdam, 2018), 199.

11 Rivera Cusicanqui, "Palabras mágicas. Reflexiones sobre la naturaleza de la crisis presente," *Un mundo*, 120.

12 Nota de la Traductora: "Adder" es el nombre común de *Acanthophis,* una serpiente venenosa nativa de Australia

ÆS JÁLA-KAWÉSQAR KUTEKÉ ČE = "Mi antepasado y yo"

Patricia Messier Loncuante

Jekstas-lájep = "Florhermosa" "Seudonimo"

Artesania

La necesidad de saber la técnica de la cestería se debió a mi deseo de indagar más sobre mi cultura Kawésqar después del repentino fallecimiento de mi padre, cuando yo tenía 22 años. Averigüé y pregunté a una tía si me podía enseñar a hacer canastos. Rápidamente comencé a aprender la técnica mientras ella me corregía los detalles.

Esa época fue difícil. La muerte de mi papá cambió toda la estructura de la familia, tuvimos que hacernos responsables en mantener un hogar mi mamá, mi hermano y yo. Mi mamá no trabajaba entonces, pero ella asumió su rol de mamá y papá en proveer en la casa.

Yo empecé a vender mi artesanía de puerta en puerta o si no iba a los servicios públicos, en esos años fue un ingreso de dinero extra que nos ayudó mucho en subsistir. Con los años empecé a ser conocida con las personas que trabajan en los servicios públicos y lugares privados que yo era de la cultura, que hacía artesanía, después me mandaban a hacer pedidos; fue una etapa muy bonita pero también sacrificada. Yo no tenía los medios económicos en esa época, caminaba mucho y no podía andar en locomoción colectiva porque el dinero que recolectaba era para las necesidades básicas.

Mi mamá me daba un poco de dinero, pero a mí me gusta ganarlo con mi esfuerzo. Nunca a costa de mis padres, esa mentalidad para mí nunca ha existido. Entonces si hay algo que me caracteriza es salir adelante por mis propios medios; no es mucho el dinero, pero la venta de artesanía aportó harto a la casa.

Durante esos años, me enteré que podía dar la prueba de admisión para una carrera técnica en la Universidad de Magallanes, donde quedé aceptada. Lamentablemente no tenía los medios económicos para costear una carrera universitaria. Mi mamá me ayudó haciendo una gestión con personas que conocía para que pudiera estudiar secretariado ejecutivo en computación. Desde ese momento, empecé a integrarme en la universidad y trabajar lo que es mi cultura, comenzando por empaparme de los conocimientos, porque soy indígena urbana, lo cual se refiere al no haber nacido en el lugar de origen de mi cultura. Pero soy muy respetuosa de los conocimientos adquiridos a través de mis tías, tíos, primas, mediante el contacto directo de mi cultura.

Sin embargo, cuando uno quiere conocer más de su cultura creo que no hay ninguna diferencia entre nacer en la ciudad o en el lugar de origen. Con los años he logrado ser gestora de la cultura Kawésqar y esto se valora.

El proceso de la creación de un canasto de la artesanía Kawésqar, comienza con ir a buscar la materia prima, que es el junquillo. Este se encuentra a las afueras de la ciudad de Punta Arenas en una localidad llamada San Juan, que es el lugar más cercano que tenemos para encontrarlo. Mucho de los viajes los hago con amistades o parte de la familia. Es un trabajo muy sacrificado, pero lo que más nos juega en contra es el transporte. Porque no mucha gente de la cultura tiene auto o sabe manejar, esas son nuestras mayores falencias para mantener la artesanía.

La recolección es un trabajo que necesita de concentración, fuerza y rapidez. Una jornada dura aproximadamente tres horas. Uno elige los sectores altos, los pastos más crecidos. Este pasto abunda cerca de los humedales y es muy variado el tamaño. El ejercicio es doblarlo y tirarlo cuando está maduro, de otra forma debe extraerse desde el inicio del pasto. En la recolección nada se pierde, el junquillo que es muy grueso o delgado es convertido en relleno para dar forma al canasto.

La época perfecta para la recolección del junquillo es entre diciembre y abril. Pero lamentablemente lo comen los caballos y las vacas que andan por el sector, y se debe esperar un tiempo hasta que ellos desocupen el lugar. Son complicaciones que no están previstas antes del viaje cuando se va a recolectar el junquillo.

La preparación del material consiste en dejar estilar el junquillo durante una semana, porque el junquillo está húmedo, si uno lo teje de inmediato se triza o corta y queda feo. Luego se procede a tejer: el inicio del punto puede variar ocho hasta diez puntos, esto va depender del tamaño de un canasto. Uno va tejiendo rápidamente y así no pierde la materia prima, ya que a medida que pasan los días el junquillo se va secando y pierde su flexibilidad. Después viene el proceso de afinar el canasto. El proceso de elaboración de un canasto puede variar según la dimensión que uno quiera dar, se pueden confeccionar paneras, adornos de lujo, aros, se puede crear infinidades de figuras. Lo bueno que tiene el junquillo por ser una materia prima muy noble y dócil de trabajar, es que la imaginación no tiene límite.

Lastimosamente la gente no valora el trabajo de la artesanía local y más aún ser parte de una cultura ancestral; hay que destacar que la técnica del tejido tiene una antigüedad de 6000 años antes de Cristo. El valor que uno está dando es real. Los gastos de bencina, el trabajo de una jornada… El tejido entonces, como un canasto, no lo puedes vender a $1000 o $3000 pesos, porque de esta manera no se está valorando un trabajo único.

La artesanía Kawésqar no solamente se basa en los canastos, también están las canoas de corteza y cuero de lobo que son más pequeños, o los arpones, por nombrar algunos ejemplos. Después de aprender la técnica del canasto, me interesó el aprendizaje de la canoa.

La primera que realicé una fue de corteza, y tiempo más tarde continúe con la confección de la canoa de cuero de lobo. Admito que ahora quedan bien elaboradas, porque trabajar el cuero de lobo no es fácil. En la primera parte del proceso hay que curtir el cuero, limpiar, estilar, y posteriormente cuando queda el cuero blanco por dentro ya se puede confeccionar la canoa.

No hay que olvidar que el cuero está pasado de aceite y es muy fuerte su olor; por ese motivo se realiza un trabajo tan extenso y minucioso, ya que la idea es que sea un trabajo terminado de calidad.

Primero hay que pensar según el cuero disponible cuantos salen y luego se empieza a cortar: pueden ser chicos, medianos o grandes. Algunos lo cosen con tiras del cuero, se limpia y se empiezan a costurar la canoa, el cuero de lobo tiene su has para cortar, no se puede cortar por cualquier lado, esto se aprende con la práctica. En definitiva, cualquier trabajo artesanal lleva su tiempo y etapas para llegar a un producto muy bonito y la persona que adquiere uno de estos se lleve una muy buena impresión.

Tradiciones

Siempre estoy atenta en aprender otro elemento ancestral; se preguntarán por qué me gusta rescatar los utensilios que usaban nuestros antepasados. Hace 4 años que estoy trabajando como Educadora Tradicional de la cultura Kawésqar en el Centro de Educación de Adultos y Escuela Croacia (2015, 2016), y después en Fundación para el Desarrollo XII Región Magallanes Fide XII (2017, 2018); la idea de ejercer esta hermosa labor es enseñar los elementos esenciales de la cultura. Por ejemplo: se entrega el conocimiento de la gramática Kawésqar, las vocales, números, colores, abecedario, frases en español y en idioma Kawésqar.

Otro concepto importante es de qué manera está compuesta la geografía del Kawésqar, sus divisiones, como información muy básica, para que los alumnos entiendan de a poco de nuestra cultura, y algo muy necesario de explicar, como por qué navegaban en canoa, cuál era su función, cómo vivían, qué alimentos consumían.

Se realizan clases de los utensilios que utilizaban en época antigua nuestros abuelos y padres, ahí mi labor en ese momento crucial es explicar mis conocimientos de técnicas de artesanía, para que los alumnos comprendan y valoren el rol de cada utensilio y cómo los Kawésqar aprovechaban los elementos que entrega la naturaleza. Estas son formas muy simples, sin tantas herramientas sofisticadas en la elaboración de utensilios. Mientras más simple se explique, los alumnos se empapan de un conocimiento ancestral.

Siguiendo esta idea, se trabaja con los alumnos con un taller de manualidades, usando muchas técnicas como plastilina, cartulina, goma eva, papel maché, cartón piedra, cartón normal, papel lustre, tempera, pintura al óleo, papel picado, lana, cartón fluorescente, greda, cáñamo, lápices de alcohol, lápices de cera, lápices de colores… es impresionante las técnicas que se puede aplicar en un trabajo.

Todo esto se traduce en una obra de arte, se crean trabajos usando como concepto la flora y fauna, láminas con figuras de aves o mamíferos, se muestran los utensilios de caza y pesca, la geografía, navegación. La creatividad del Educador Tradicional se demuestra en los trabajos que los propios alumnos realizan durante la clase y son muy hermosos. Es otra la perspectiva que el alumno aprende de una cultura. Todo el conocimiento adquirido en mis inicios como artesana, trabajo del que estoy muy orgullosa, lo plasmo en las clases, y los alumnos disfrutan mucho. Las clases que imparto son para alumnos jóvenes y adultos. La experiencia que se adquiere en este trabajo, indica dejar al alumno ser/crear, con libertad de imaginación.

La actividad en clase se complementa con diapositivas de imágenes en las familias Kawésqar actuales y pasadas, juegos, geografía, el abecedario Kawésqar, poniendo mucho énfasis en las tradiciones y costumbres, porque es un tema cultural muy valioso de transmitir. El taller kawésqar da a conocer cómo los Kawésqar confeccionaban sus utensilios de caza y pesca, como construían sus viviendas, ocupando materiales alternativos, para que los alumnos comprendan el gran esfuerzo de vida y como sobrevivían en la inclemencias cada día.

Otra metodología práctica de emplear es el audio sonoro, en este caso el registro sonoro de canciones, palabras sueltas en lengua Kawésqar, audio de relatos antiguos, por destacar algunos. La transmisión consiste en repetir palabras oralmente, pronunciar, escribir, separar sílabas y frases. Para complementar estos conocimientos, se emplean guías donde se aplica lo aprendido y de esta manera se refuerzan las falencias gramaticales.

El conocimiento básico que un alumno debe saber, está en el cuerpo humano, rostro, familia, aves, mamíferos, todo esto complementado en explicar en lengua kawésqar los nombres de cada uno de estos temas. Es una actividad muy interesante para los alumnos, quienes quedan muy asombrados y preguntan si tienen nombres. Por citar un ejemplo, pan se denomina kílita, papa se denomina kuina; estos son alimentos que fueron introducidos por otras civilizaciones.

Los cuentos son el fiel reflejo de una cultura, y es una tarea muy ancestral donde los mayores relatan cuentos para que los niños se duerman y puedan crear una imaginación en su mente de lo que escucha de un padre, tío, abuelo. Esta tradición ancestral manifiesta la forma de vida de un pueblo a través de los alimentos, aves y mamíferos, o los cuentos de relatos de monstruos que en definitiva son mamíferos que en esos remotos tiempos no conocían y los denominaban monstruos.

Otra forma de contar cuentos está basada en los denominados tabú de la cultura. Estos son por lo general lugares que no pueden andar los niños, o circunstancias en que los niños no pueden mirar, porque se genera una situación mala en el sentido que ocurrirá algo malo a la familia.

Sin lugar a duda, son relatos que tienen relación educativa para los niños de la cultura, por esa razón los adultos que tienen el don de contar cuentos, generan un espacio especial y por lo general el relato se realiza en la media noche. Estos personajes en la actualidad existen poco. Al redactar estos sentimientos de conocimientos de mi cultura, imagino cómo sería el lugar ancestral que crea un personaje que relata cuentos, una atmósfera donde todo está en silencio y se siente la brisa del viento. Esta actividad se hacía al aire libre rodeando la fogata, era un momento de suspenso y emocionante, lleno de expectación con saber cómo sigue la historia y cómo va a terminar, esa situación respecta que en la imaginación de un niño no hay límites.

Un tema relevante para el conocimiento de los alumnos es la celebración del día de los pueblos originarios, el 24 de junio de cada año, esto ocurre en el equinoccio de invierno. Para esta ocasión se explica que en Chile existen 9 pueblos originarios, cada uno de ellos celebra la renovación de la naturaleza por varios días según su cultura.

El 05 de septiembre se realiza la celebración del día de la mujer indígena; los alumnos deben conocer y comprender que los pueblos originarios tienen esta celebración, las mujeres cumplen un rol muy importante en las culturas originarias, ya que son las que entregan el conocimiento de generación a generación y mantienen viva una cultura ancestral que en tiempos modernos no es fácil. Lo más gratificante y bonito sucede cuando los alumnos terminan todos los trabajos en todas las técnicas que utilizaron, y se hace una muestra en el establecimiento privado en el cual realizó clases.

Actualmente en la sociedad en que estamos viviendo, la vida está muy cara. No son los tiempos antiguos, en que existía el trueque como manera de intercambiar sus trabajos artesanales por otros, como algunos de los alimentos que empezaron a conocerse: la harina, la papa, los fideos, los aceites vegetales, con los que empezó a cambiar su dieta alimentaria. Hoy, como antes son épocas de muchos cambios, cambios antiguos que incluyeron la ropa y las herramientas, y sobre todo la migración a otros sectores, cercanos de la región de Magallanes y Antártica chilena.

Cuando empecé a interiorizar en mi cultura y lo que significa la tradición de la cestería comprendí lo hermoso de mi cultura y lo poco que se valora la técnica ancestral del canasto elaborado con junquillo, materia prima que no se encuentra cerca donde uno vive en la actualidad; los jemmá o sea los blancos destruyen nuestros lugares donde ha existido por muchas generaciones la materia prima. En estas circunstancias es imposible mantener la técnica ancestral, además la sociedad no se da cuenta que nuestras obras en junquillo son trabajos que generan una entrada de dinero para comprar algún alimento que se obtiene con tanto sacrificio.

Soy una convencida que todo este conocimiento que se adquiere de los familiares más directos, en lo que se refiere a la artesanía ancestral, es una formación para aplicar a futuro. Pero nunca pensé que estos conocimientos los aplicaría a los alumnos; es muy gratificante entregar un grano de conocimiento, que mis alumnos se sientan muy orgullosos y señalen que una representante de la cultura enseñó parte de sus raíces; para que algún día expliquen a sus hijos, nietos, sobrinos cómo vivían las culturas originarias de esta región donde las inclemencias son muy adversas.

Mi gran anhelo a futuro es que la educación de interculturalidad Kawésqar sea valorada y respetada en los establecimientos por el gran contenido histórico y ancestral de una cultura que navegó por los

canales de esta extensa región de Magallanes y Antártica chilena.

La primera vez que confeccioné mi canasto, guiada por mi tía Yolanda y a medida que iba tejiendo, imaginaba que esta transmisión lo hubiera hecho mi abuela paterna, Margarita Canales. ¡Qué hermoso y emocionante hubiera sido para mí vivir esta experiencia! Lo único que lamento que no conocí a mis abuelos, ellos entregan enseñanza muy sabias y yo no tuve esa oportunidad, daría mi vida por pasar una hora con mi abuela y escuchar muy atentamente su experiencia de vida. ¿Cómo sería su forma de mirar, sus manos, su forma de caminar, su sonrisa, sería amable? Estas son incógnitas que dan vuelta en mi mente cada vez que pienso en mi abuela Margarita. Me corren las lágrimas en solo pensar si fue feliz en su vida ¿Cuánto habrá sufrido? Todos los hijos que tuvo murieron, siendo mi padre Carlos Messier Canales el último y menor de los hijos que vivió. Una historia muy trágica de contar pero así ocurrieron los hechos, mi padre contaba que sus hermanos y hermanas murieron ahogados por enfermedades, un dato muy importante de destacar que en esos años la expectativa máxima de vida era los 30 años, no existía la tecnología en la ciencia médica como hoy en día para salvar las vidas de personas que no sabían cómo mejorarse de enfermedades que no conocían.

A veces pienso que mi abuela esta encarnada en mi persona; el don que tengo en las manos con el tejido del canasto es algo que nace en mis manos sin explicación, una sensación muy bonita. También siento la presencia de mi abuela que me protege y guía en todo lo que concierne en mis raíces ancestrales; porque he vivido experiencias paranormales muy hermosas en las que quedo pasmada sin aliento, pero con una grata sensación.

Mis pares de mi cultura mencionan que me parezco a mi abuela en la sonrisa y también me parezco a la foto de una mujer con mi pelo corto como ellos lo hacían en tiempos pasados; ¿será alguna tía mía? Al relacionar los registros fotográficos que existen sobre la cultura Kawésqar, ocurren estas semejanzas de rostros, eso pasa por que los rastros faciales de los genes existen hasta la tercera generación.

Programa de radio

Si bien el tema Kawésqar ocupa un espacio importante en la región de Magallanes y se han hecho bastantes tipos de investigación en el ámbito científico para conocer de dónde provienen los tipos de sangre del pueblo y para rescatar el acervo oral con libros del idioma Kawésqar, no había ninguna propuesta de difusión masiva de la cultura Kawésqar en la región. Yo sentí que había que hacer algo diferente porque es muy egoísta guardarse lo que uno sabe de una cultura originaria. Así que con la idea de fomentar la cultura y transmitir mis conocimientos postulé a los fondos concursables del gobierno para hacer mi primer programa de radio en el 2013.

La radio es un medio muy masivo en la región de Magallanes que todos tienen acceso a escuchar. Ocupar la radio daba una oportunidad de generar un espacio distinto para la comunidad y poder explicar en qué consiste un pueblo originario.

Yo trabajé sola como ejecutora responsable del proyecto, aprendiendo en el camino, porque no soy periodista ni comunicadora profesional. Por ejemplo, yo no sabía lo que era un guión, cuando me otorgaron los fondos para desarrollar el programa, me dejaron la observación que no tenía experiencia en el rubro y que faltaba un guionista.

Para el primer programa el formato fue grabado, es decir, se confirmaban los entrevistados y posteriormente era grabado. Para ello contraté un radio controlador y un locutor en la radio Magallanes que me ayudaron mucho. Con ellos aprendí todo lo que se maneja detrás de una radio, lo que la gente no visualiza sobre la labor de producción. En el segundo programa conté con el apoyo de la descendiente María Felicia González Cárcamo que me acompaña en la locución, coopera con la creación de contenidos y la creación de música inédita, un controlador y un libretista. Uno de los mayores retos fue estar "en vivo." En los primeros capítulos había muchos nervios y preocupación; ¿estaré hablando muy rápido? ¿Me entenderán? Fue importante intentar no estar tan nerviosa para poder dar un ambiente al interlocutor de tranquilidad y confianza como si fuera un encuentro de amigos.

El primer programa de difusión radial se enfocó en entrevistas a funcionarios públicos, directores jefes de oficinas y personas de las fuerzas armadas. El programa tenía dieciséis entrevistas y duró cuatro meses, se denominaba "DIFUSIÓN RADIAL DE LA CULTURA KAWÉSQAR"´ y la transmisión eran los días sábados de 14:00 a 15:00 horas, a través de la Radio Magallanes. El éxito del programa generó un resultado de 22 entrevistados de diferentes temáticas, el cual tuvo muy buena acogida con los invitados. Se abordaron temáticas que atañen incluso en forma directa e indirectamente a las Fuerzas Armadas, que tienen una conexión muy cerca a nuestra cultura desde la creación de Puerto Edén (poblado Kawésqar), entonces, por decreto del Presidente Pedro Aguirre Cerda, en 1939, se dio protección a la población indígena, que habitaba en el Archipiélago, misión que fue encargada a la FACh, la cual a través de sus hombres distribuyó víveres, material de abrigo y viviendas.

5 años más tarde, emprendo el segundo programa radial, denominado "AFSÉSKTA TÁWON KUČELÁKSO—CONVERSAR CON UN AMIGO." Este es muy diferente al anterior, ya que es un programa en vivo donde soy locutora. Para este se realizaron concursos donde posteriormente se entregaban premios realizados por las mismas mujeres descendientes de la cultura, para así entregar a la comunidad conocimiento de nuestra cultura y enriquecer a los auditores en sus conocimientos.

Este se dividió en dos partes: la primera etapa consistía en difundir la cultura Kawésqar en 8 programas. Se determinó que como inicio era necesario abordar geografía, alimentos, roles de la mujer y hombre, vivienda, canoa, ornamentación y utensilios, campamento y caza marina, se realizó un breve resumen de los programas.

La segunda etapa se conformó de 7 programas de entrevistas a académicos y representantes de la cultura. Se empezó con la Consulta Indígena del Ministerio de Educación a nivel Nacional, Cultura: ¿cuál es el cambio que se produce de Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, a Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio? La visión de un escritor regional que se especializa en antecedentes de la fuerza área, principalmente datos del destacado personaje Lautaro Edén Wellington que formó parte de la FFAA de Chile, realidad que fue un gran aporte al programa.

También fue importante contar con la presencia de destacados académicos (Nelson Cárcamo Barrera, Seremi de Educación; Walter Molina Chávez, Dr. en Ciencias de la Educación; Nelson Aguilera Águila, antropólogo; Paola Grendi Ilharreborde, Directora Museo Regional Antropóloga; Salvatore Cirillo Dama, Director del Museo Maggiorino Borgatello, Profesor de Filosofía y Doctor en Educación) en la temática de la cultura Kawésqar, que en sus inicios como profesionales se impregnan de la forma de vida, sus costumbres, tradiciones y cosmovisión; o cómo la Universidad de Magallanes en conjunto con descendientes de la cultura trabajan en la recuperación de la cultura, y los estudios en torno a la cultura que se han realizado desde tiempo atrás. Por otra parte, el rescatar la cultura a través de la artesanía es una actividad que hoy en día se mantiene con mucho esfuerzo y una descendiente entregó su visión al respecto (Patricia Messier Loncuante). Se habló además de una parte muy dolosa de la historia regional y que marca mucho a la cultura Kawésqar; estos son los vejámenes inferidos a indígenas de Tierra del Fuego y que se narran en un libro que fue realizado por una antropóloga y un periodista muy reconocidos en la región (Paola Grendi Ilharreborde y Carlos Vega Delgado), trabajo que fue fruto de una gran investigación haciendo uso de archivos muy importantes en el Archivo Nacional Histórico en Santiago de Chile. En la conversación que tuvimos en el programa se hizo notar lo curioso que es que en la región de Magallanes no se encontraran estos antecedentes en los archivos locales, por lo que los autores recurrieron a otras fuentes, para complementar una investi-

gación con una institución del Estado que tiene relación con las leyes.

En el último programa se realizaron entrevistas que resumieran, tratando de difundir en qué proceso está la consulta indígena que realiza el Ministerio de Educación a nivel nacional y dar a conocer la actividad de un documental que se denomina: "Kre-Chenen" que relata la historia de los vejámenes inferidos a indígenas de Tierra del Fuego. Aunque es parte del pasado en la historia regional, es importante mostrar a la comunidad Magallánica cómo soportaron las atrocidades nuestros antepasados y el gran dolor que vivieron a causa de la sociedad que se instalaba en una cultura muy arraigada a la naturaleza.

Uno empieza con muchas ganas de hacer algo nuevo, diferente, aunque no deja de ser difícil. Porque debe enfocarse en un punto de vista diferente al del anterior programa y eso cambia toda la elaboración de un proyecto. De todas formas, se nos hicieron cortos los programas porque el tema indígena abarca muchas cosas, así que trabajamos sobre asuntos muy puntuales. Realizamos vocabulario, por ejemplo: geografía norte, sur, este y oeste en Kawésqar y español. Eso se grabó con música.

La parte más entretenida del proceso fue crear canciones inéditas. Primero fue en base a una palabra, encontrar el sentido de la canción y desarrollar el contenido, buscar la pista musical y de esta manera entonar las palabras de idioma Kawésqar, luego realizar las estrofas según el orden de las palabras y adecuar a la voz de las dos mujeres cantoras, la primera en tono alto y la segunda en tono bajo. Fue muy curioso el proceso porque a medida que desarrollamos el trabajo descubrimos nuestras tonalidades en las voces, después yo descubrí que mi abuela Margarita Canales cantaba. Yo pensé "por eso es tan fácil poder desarrollar las canciones!." Fue un momento muy emotivo para mí, porque al escuchar este registro sonoro pude comprender que las cosas que quiero realizar sobre mi cultura tienen mucho sentido y gracias este tipo de iniciativa uno descubre un lado dormido que nunca se pensó desarrollar, como las canciones inéditas.

Otro aspecto nuevo del proyecto fue su difusión en establecimientos educacionales municipales y públicos en su segunda etapa. En esta oportunidad se realizaron dos actividades, la primera en un establecimiento municipal denominado Escuela Hernando de Magallanes, a niños y niñas de segundo básico y algunos alumnos de octavo básico. La actividad duró 20 minutos, tiempo suficiente para entregar conocimiento básico de la cultura Kawésqar.

Posteriormente realicé entrevistas a los niños y niñas de los distintos grados y por último se entrevistó a los dos profesores que estaban con los alumnos, quienes estaban muy agradecidos por visitar el establecimiento, manifestando que ojalá se realice más seguido estas iniciativas de difusión de la cultura Kawésqar. Los alumnos estaban muy contentos en ver utensilios que ocupaban para cazar, recolectar sus alimentos, y los tocaban con mucho entusiasmo, realizaban muchas preguntas de las cuales entregamos las respuestas claras y lúdicas para que puedan entender por qué usaban estos utensilios y cuál era su función.

La otra actividad de difusión fue en un Jardín Infantil denominado Bambi, a niños y niñas de medio mayor, la actividad fue desarrollada por tres días en la semana de la Celebración de los Pueblos Originarios. Trabajamos con el apoyo de las funcionarias del Jardín para desarrollar la planificación de los tres días, pensamos realizar la actividad mediante títeres, con la historia de un niño Kawésqar llamado PETAYEM, es el nombre del niño que contaba su vida con sus padres, qué alimentos comían y por qué navegaban. Durante el segundo día se realizó una actividad de caritas pintadas en que PETAYEM relataba por qué se pintaban, y se mostraban utensilios a los niños y niñas. Después se realizó una actividad de destreza con figuras de animales con nombres en Kawésqar en que los niños debían pegar papel picado o lana a las figuras, estos trabajos se colgaron en la sala del jardín y el tercer día PETAYEM hacía preguntas a los niños y niñas, realizando un resumen de las actividades que se hicieron los días anteriores. En la última actividad se usaron títeres de sombra donde PETAYEM contaba la historia de una familia Kawésqar y cómo enseñaban a sus hijos las costumbres de su pueblo. Todo terminó con una muestra a los apoderados del jardín de los trabajos realizados por sus hijos. Por último, se realizó entrevista a una de las profesoras, que mencionó que fue muy bonito, interesante, motivador que los niños y niñas conozcan un poco más de la cultura kawésqar que habita en esta región tan austral, señalando la importancia de repetir la experiencia con más tiempo para presentar cómo vivían los Kawésqar y cómo sobreviven hoy en día.

Todas las entrevistas se abordaron de diferentes formas. Por ejemplo: las cuñas se realizaron a personajes académicos de avanzada edad. Esta tarea se hacía en equipo, con el controlador, ejecutora y ayudante se coordinaba la hora y lugar con los equipos de grabación y micrófono. Una cuña se realizó con el señor Exequiel Arancibia Santander, jubilado de la Fuerza Aérea quien en su juventud trabajó en Puerto Edén entre los años 1967 o 1968 y conoció a nuestros abuelos y padres, pero que ahora vive en el norte de Chile y accedió ir a esta localidad tan alejada. Este relató cuándo conoció a mi padre Carlos Messier Canales. Él ya era huérfano desde los 7 o 8 años, y como es tradición otras familias Kawésqar cuidaban a mi padre. En ese entonces tenía 11 o 12 años y describió que era un niño alegre, respetuoso, colaborador y con muchas ganas de aprender, era muy inquieto. Después lo dejó de ver y se reencontraron muchos años más tarde en la plaza Muñoz Gamero de la ciudad de Punta Arenas, siendo mi papá un hombre y habiendo ya estudiado gasfitería. Para mi escuchar este relato fue muy conmovedor, sentí una alegría tan grande y no tenía palabras para expresar el momento.

En el proyecto se creó un concurso de conocimiento en el primer programa de difusión de la cultura Kawésqar, para que los auditores enriquezcan sus conocimientos. La primera pregunta que se realizó era de geografía. Aquí es importante señalar que el territorio Kawésqar se extiende desde el Golfo de Penas al norte, hasta ambas márgenes del Estrecho de Magallanes. Ocupa la parte sur de la región de Aysén y una gran parte de la región de Magallanes hasta el Estrecho. Este amplio territorio se lo denomina Patagonia occidental y está formado por innumerables islas, canales y fiordos. En los canales interiores predomina la selva fría austral, en tanto que la zona hacia el océano Pacífico es menos densa en vegetación. Todo este territorio era el ámbito de nomadismo de los Kawésqar.

En el primer programa se explicó cómo era la división del territorio Kawésqar. El sector de YÁUTOK, o canales interiores, los paisajes, y las costas son totalmente diferentes de los sectores cercanos al océano Pacífico; en algunos tramos las costas son abruptas y dan paso a acantilados que desde los cerros se sumergen en el agua sin dar paso a una pequeña saliente que permita resguardar alguna embarcación, como por ejemplo, el sector oeste del canal Messier desde la entrada de la boca del canal Adalberto por el norte y por el sur hasta la entrada de la angostura Inglesa. Por lo general las playas de jáutok son de pedregales y de corta extensión. En MÁLTE hay poca selva impenetrable, existen turbales y llanuras de gran extensión donde habita una gran diversidad de aves. En su mayor parte existen playas de gran extensión compuestas de arena fina, donde la visión se pierde en el horizonte. Hay una gran cantidad de islotes e islas que en todo su contorno están rodeados de playas de arena. La costa recibe olas de gran tamaño que llegan a la playa con mucha fuerza. En otras palabras, es el sector que está a mar abierto.[1]

Una vez entregada toda esta información a los auditores del programa radial, la primera pregunta fue: ¿En qué sector se encuentra yáutok? La segunda pregunta fue: ¿cómo se llama el programa radial, en kawésqar y español?: AFSÉSKTA TÁWON KUČELÁKSO—"CONVERSAR CON UN AMIGO", las dos alternativas eran correctas como respuesta de los auditores. Al finalizar el último programa de entrevistas se dio un listado de 6 ganadores que respondieron correctamente y se entregó un presente hecho por las mismas descendientes de la cultura. El resultado final del concurso es muy gratificante, porque al transmitir información de la cultura, se motivan los auditores en una iniciativa cultural como es un programa de radio a la comunidad Magallánica.

La experiencia de tener entrevistados que presentan sus conocimientos académicos y su experiencia de vida con la cultura Kawésqar es muy valorada en esta propuesta radial. Siempre queda una idea pendiente que desarrollar en un programa, ya que se hace muy corta la conversación en un programa de una hora, lo que nos motiva a generar otros programas a futuro, incluyendo el establecer un programa radial en temática indígena. De esta forma se podrá dejar un legado comunicacional a las futuras generaciones, difundiendo las actividades culturales que realizan los Pueblos Originarios en la región de Magallanes y Antártica Chilena, y otras actividades a nivel nacional e internacional.

Hemos notado que las personas siempre están dispuestas a colaborar en un programa cultural que pocas veces se realiza en el tiempo; además son pocas las personas pertenecientes a un pueblo originario que sacan provecho de instancias de comunicación radial. Llama mucho la atención esta propuesta de dos mujeres descendientes de esta cultura, que está dejando una memoria viva en el área comunicacional como iniciativa positiva. Mujeres que pretenden a futuro seguir trabajando y ser gestoras de la cultura en formato radial. Hacen falta estos espacios radiales en la actualidad.

La difusión de una cultura originaria debe ser permanente y ser llevada a otros medios de comunicación masiva, para así abarcar la mayor parte posible a la sociedad. También es importante ser invitada a otros países para difundir que existe un pueblo originario al fin del mundo con sus tradiciones, costumbres y cosmovisión. Aprender de otras culturas y hablando un mismo idioma cultural abre a la imaginación, a conocer y reflexionar de qué manera nacieron estos pueblos originarios a través del mundo, cómo sobreviven en la actualidad, como mantener vivas sus tradiciones, cómo se exterminaron otras culturas, de qué manera se contribuye a futuro su legado, cómo recuperar los espacios ancestrales, cómo innovar en estos espacios radiales manifestando experiencias vividas por nuestros mayores, padres, hijos, nietos y dar a conocer a la sociedad regional, nacional e internacional. Hay que pensar que la radio llega a muchos lugares y la más importante de resaltar es la radio online.

En la cultura Kawésqar hay muy poca difusión de la cultura, pero también hay que estar consiente que entre los habitantes de esta región de Magallanes circulan personas migrantes de otras culturas que no saben cómo vivieron los Kawésqar en el pasado, ni cómo la generación actual quiere mantener sus tradiciones y costumbres, que se imparten en los establecimientos educacionales municipales y privados. Por lo tanto, es muy importante dejar una enseñanza en conocimiento general de la cultura Kawésqar, realizada por la educadora tradicional Patricia Messier Loncuante de la cultura ancestral.

En el futuro, me gustaría trabajar en programa de radio de forma más permanente, abordar temas interesantes, desde otras perspectivas, cómo nuestros padres nos educaron con los valores de ser personas de bien. Situación muy marcada en la cultura Kawésqar, como por ejemplo: el respeto hacia nuestros mayores, padres, el entorno donde vivimos, la naturaleza, por nombrar algunos.

Recuperación de la cultura

Es tan difícil darse cuenta cuando uno es joven lo importante que son los valores que nos enseñan nuestros padres, y cuando falta alguno de ellos todo cambia y uno debe hacerse una visión muy distinta a la que ellos tenían, como en el caso de mi padre. Cuando recuerdo hoy siendo una mujer adulta, encaja toda esa vivencia que vi de muy niña, como qué alimento comían ellos, lo importante que era para mi padre respetar la naturaleza, quien me decía no destruya la naturaleza, cuídala. También de repente habían salidas al campo caminando con la familia, cuando yo tenía tres o cuatro años. Recuerdo que llegaba mi padre del trabajo muy tarde, yo decía papá quiero ir al campo, y el con mi mamá me llevaban; yo muy alegre porque iba de la mano de mis padres, como a las 21:00 o 22:00 horas de la noche estaba en el campo compartiendo un trozo de carne con ellos, yo era muy feliz en el campo jugando. Es impagable lo que se vive estar en medio de la naturaleza sin miedo y sin las restricciones que se viven hoy cuando para todo hay que solicitar permiso.

Mi querido padre Carlos Messier Canales amaba mucho su cultura y era muy feliz de ser la última generación canoera que vivió la navegación. En el momento que fallece mi padre, allá por el año 1994, recuerdo un invierno muy frío. La partida de mi padre marcó mi vida. Cuando estaba vivo siempre me contaba sobre lo importante que fue su infancia, la vida de navegación, y sus hermanos y hermanas que recordaba con mucho cariño y alegría. Cuando él relataba parte de su vida, yo pensaba en lo lindo que debe haber sido vivir esa experiencia única, sabiendo que él quedó huérfano tempranamente. Para mí fue muy impactante escuchar de su propia boca sus sueños y anhelos, como el querer trabajar conmigo en un proyecto de vida de la hermosa cultura canoera y profesional.

Cuando en el año 1995 realicé un examen en la Universidad de Magallanes y quedé seleccionada, sentí la presencia de mi padre donde quiera que se encuentre. Parece raro, pero fue así, sentir algo cerca de uno es fuerte, uno se siente diferente y piensa las cosas que vive uno son raras.

Esta conexión muy especial con mi padre es difícil de explicar en palabras, sentir que él me apoya desde un lugar diferente, pero yo sé que él es muy feliz en esa vida cósmica. Quizás sea parte de la cultura Kawésqar esta relación espiritual tan fuerte que hay con mi padre y con personajes de la cultura que han fallecido y que también están conmigo; es muy potente la experiencia.

A pesar de este relato espiritual siento que no estoy sola. Después de todo lo vivido, nació en mí un interés muy marcado en recuperar la cultura y en

lo que vivieron mis antepasados, todos los atropellos llámese, de injusticias, enfermedades, muertes por ahogamiento y muchas otras situaciones históricas que marcaron a la cultura Kawésqar.

Desde los 22 años empecé a involucrarme en la visión indígena, aprendiendo muchas cosas en el camino que me formaron con conocimiento suficiente para abordar temas muy relevantes para el futuro de la cultura, para recuperar sus tradiciones, costumbres y cosmovisión. Este ha sido un proceso que he realizado a pulso con muchas dificultades en el camino, pero la experiencia de conocer otros puntos de vistas se agudiza con el pasar del tiempo.

El recuperar la cultura Kawésqar no es fácil, porque en el siglo XXI las costumbres antiguas de nuestros bisabuelos, abuelos y padres ya no están permitidas por muchos factores de leyes que no están en nuestras manos. Para enfrentar esta realidad hay que mirar otros proyectos viables, en cooperación con el Estado de Chile. A pesar de las limitaciones, con el tiempo, se han logrado mejorar algunas situaciones.

El principal tema a recuperar es el idioma. Para ello, se ha realizado capacitación a los descendientes de la cultura, para desempeñar un mejor trabajo en los establecimientos municipales y privados de la región de Magallanes y Antártica Chilena. De esta manera se explica a los alumnos de los distintos niveles educacionales, en qué consiste la cultura, la geografía, costumbres, tradiciones, cosmovisión, según el educador tradicional.

Esta es la mejor forma de aplicar los conocimientos de una cultura, transmitir su lenguaje, costumbres y cosmovisión a los estudiantes desde muy pequeños, así como a los jóvenes y adultos, para abarcar a toda la sociedad magallánica que sea posible. Aunque todavía hay algunas falencias educativas, se está trabajando en ello. Por ejemplo, este año 2018 se realizará la consulta indígena en educación, una oportunidad para implementar métodos educativos de buena calidad para apoyar a los alumnos y educadores tradicionales en el futuro. También ello permite ser reconocidos en los establecimientos educacionales en la interculturalidad Kawésqar y de otros pueblos que se encuentran en la región como el pueblo Mapuche y el Yagán. De esta manera se reforzarán los conocimientos ancestrales a la comunidad educativa de la región.

La principal motivación para realizar todo este trabajo empezó cuando comencé a investigar más sobre mi origen, comenzando por quiénes eran mis abuelos paternos. Este proceso fue muy intenso y se llevó a cabo mediante la recopilación de relatos de familiares, desde cómo se llamaban mis abuelos y de dónde provienen: de Puerto Edén, mi abuela Margarita Canales y mi abuelo Pedro Messier. El primer antecedente fue sobre mi abuelo Pedro, un lobero muy reconocido por los Kawésqar y respetado. Por medio de mi padre Carlos Messier Canales sabía cuántos hermanos tenía y que mis tías eran rubias y de ojos azules.

Este ha sido un trabajo de muchos años que ha ido madurado. El primer trabajo que realicé con apoyo de una persona de la cultura (Mercedes Tonko Paterito) fue la revista que recopilamos, durante 4 meses, información sobre 12 familias directas. Al año siguiente nació la idea del programa de radio con el objetivo de dar a conocer la cultura desde un punto de vista diferente con entrevistas.

El rescate que realizo sobre mi cultura tiene un valor invaluable para la sociedad en que estamos insertados. Los conocimientos que adquirimos de nuestras familias directas, como nuestros padres, tíos, tías, abuelos, ellos son la fuente de sabiduría ancestral más preciada que debemos resguardar por sobre todas las cosas.

Vivir en forma directa las distintas etapas de transición en temática indígena es muy dura desde cualquier punto de vista. Es decir, siempre nos topamos con las leyes que los colonizadores crearon para coartar las tradiciones, con el tiempo se pierden más espacios naturales y acceder a nuestras costumbres más libres se hace más lejana. Estamos en tiempo de establecer la recuperación de nuestras raíces que dejaron nuestros antepasados a sus futuras generaciones para que ellas las resguarden, protejan y así se sientan muy orgullosos del lugar de origen de un descendiente.

La recuperación de nuestras tradiciones debe ser acorde a la realidad actual; con el tiempo se ha perdido el respeto en toda índole y se ha generado una situación en que ya nada te asombra por el gran desconocimiento del hombre en los tiempos actuales. La única forma de llamar la atención a la comunidad en general, es realizar actividades positivas en torno a la cultura Kawésqar. Porque la cultura se debe expresar por los propios descendientes; no hay persona más calificada que uno mismo para difun-

dir sus raíces en lo más profundo de la historia regional. Mis antepasados me han mostrado el camino correcto, quizás el más largo, pero más satisfactorio como calidad humana.

Nuestra cultura resistirá por muchos años más, hasta dar el último aliento con todo nuestro orgullo. Creo que nuestra visión es muy distinta de entender; probablemente porque sentimos sufrir la madre tierra. Sufrimos con ver como se destruye con los desechos que los mismos colonos que habitaron estas tierras tan ricas en minerales que ellos no tenían, con ver como se destruyen bosques para construir viviendas, sin valorar que esos lugares fueron resguardados por miles de años por nuestra cultura milenaria.

Nosotros tenemos la solución, no hay que olvidar que las culturas originarias consumían alimentos y elementos de la naturaleza en cantidades menores, ese pensamiento se ha transmitido de generación en generación para mantener el ciclo natural en su perfecto orden.

Sensibilizar a la sociedad sobre nuestra realidad ancestral es muy difícil, pero no imposible de realizar, solo falta más compromiso, voluntad, lealtad y respeto por nuestras tradiciones, costumbres y cosmovisión. Si esto no ocurre en el futuro, se perderán los últimos hablantes puros de la cultura, hoy en día quedan pocos casi la mayoría son personas mayores, nuestros abuelos las personas sabias de la cultura. Si seguimos así es muy probable que las personas que mantienen la artesanía ya no existan más, y todo el conocimiento que nuestros mayores nos transmiten no se podrá difundir, en otras palabras, perderemos todas nuestras costumbres, tradiciones y cosmovisión.

La única forma de mantener estas costumbres ancestrales es postular a programas de radio y entablar conversaciones con entrevistados de distintas índoles. Mi gran anhelo es tener una radio propia y trabajar en la temática indígena y abarcar otras necesidades de la sociedad Magallánica; en definitiva comprender otras realidades en que vivimos, para servir un medio a la comunidad.

Es una hermosa misión a realizar a futuro, pero primero debemos sobrepasar la gran barrera política que nos afecta en lo personal y en lo comunitario. Ser reconocida a futuro por la gran labor de difundir un tema que me apasiona mucho, no tiene precio la vocación de gestora de mis ancestros. Lo que más me gusta de todo este hermoso trabajo cultural es dignificar mi cultura, probablemente tenga mucho tiempo que recorrer o lo mejor es todo lo contrario, todavía no lo sé, pero quiero llegar algún día a la meta final.

Durante el transcurso de transcribir estas palabras desde lo más profundo de mí ser, me he dado cuenta que falta mucho por avanzar en tema de derechos humanos hacia nuestro pueblo originario. Algo pasará en el futuro que cambiará la forma de pensar del ser humano; estoy muy contenta que mi forma de pensar traspase las fronteras y orgullosa de la cultura que soy descendiente Kawésqar.

1 Oscar E. Aguilera y José Tonko P., Colección de cuentos Kawésqar, Para la Educación Básica y Media, Literatura Oral Kawésqar.

Volviendo sobre la historia de los collares de conchas de aborígenes tasmanos

Lola Greeno

> ‘Todo el trabajo que hemos hecho durante los últimos treinta años ha puesto en valor nuestra práctica cultural, y tenemos una verdadera historia que contar.’
>
> —Lola Greeno

Las mujeres aborígenes de Tasmania siguen manteniendo su lugar en la historia a través de su práctica cultural de collares de conchas tradicionales. Hoy, las mujeres reconocen el significado de sus conocimientos y habilidades culturales, los cuales se encuentran implícitos en sus collares de conchas, en la elaboración de relatos, y a través de su práctica cultural de creación de collares de conchas tradicionales. Actualmente, las mujeres reconocen el significado de sus conocimientos y habilidades culturales, que han sido y siguen siendo traspasados a las generaciones futuras. Durante las últimas tres décadas, las mujeres aborígenes de Tasmania han organizado talleres de elaboración de collares de conchas en el país. A través de estos proyectos, las familias han robustecido sus lazos tanto con sus familiares como con sus comunidades. A su vez, por medio de proyectos grandes tales como *Lola Greeno: Cultural Jewels* (2018) en el Tasmanian Museum and Art Gallery (como parte de *kanalaritja: An Unbroken String*), la identidad y las conexiones al país también se han visto fortalecidas.[1]

En los últimos treinta años, la práctica de elaborar los tradicionales collares de conchas de aborígenes tasmanos ha tenido un crecimiento gradual y continuo. Desde principios de la década de los noventa, ha habido un gran resurgimiento de personas mayores de la comunidad que trabajan juntas y con la próxima generación de artesanas interesadas. Sin embargo, fue solamente una década más tarde, en el año 2002, que el Arts Tasmania desarrolló el Shell Residency Program (un programa de residencias dedicada a las conchas) en las Islas Furneaux para que tres personas mayores de la comunidad acompañaran a discípulos a recolectar conchas y producir nuevos trabajos.[2]

Aunque muchas de las fabricadoras de collares de conchas contemporáneas alguna vez vivieron en la Isla Cape Barren, las mujeres que tenían conocimientos de primera mano sobre la recolección y elaboración habían adquirido estos saberes a través de un familiar. Todo esto cambió una vez que estas mujeres abandonaron la isla para obtener mejor acceso a servicios de salud y educación, al igual como cambió su modo de vida isleño. La mayoría de las personas encontraron una oportunidad de dejar la Isla Cape Barren una vez que la Ley de Reserva Isla Cape Barren dejó de operar en 1951.[3] El cambio social que esto conllevó puso bastante presión sobre las pocas artesanas que sobrevivían en las islas y en otros lugares. Sin embargo, ellas seguían creando nuevas obras y compartían sus conocimientos de los lugares para la recolección con sus ‘familias.’

La información sobre cómo limpiar el interior de las conchas, además de la eliminación de la capa externa de las conchas para revelar el lustre iridiscente de la concha *maireener/marina*, fue guardada cuidadosamente por ‘las mujeres isleñas.’ Este conocimiento era, y aun es, información resguardada. La información se protege no solo para preservar el acceso de las familias a las conchas, sino que también para cuidar el medioambiente.

Mi camino como artesana comenzó cuando era una pequeña niña en la Isla Cape Barren. Mi madre y otras personas mayores de la comunidad caminaban por la playa y recolectaban conchas frente a nuestra casa, ubicada en la playa en Prickly Bottom. También ayudábamos a amigos recolectar conchas cuando íbamos a la ‘isla pájaro.’ Cuando más adelante nos mudamos a la Isla Flinders, caminábamos por las playas de ese lugar para nadar o recolectar lapas y caracolillos para comer.

En 1972, me mudé a Launceston para tener acceso a más oportunidades educativas. En 1992, cuando mis hijos estaban en la universidad, me inscribí en un Diplomado de Bellas Artes. En la escuela de arte, nos alentaban a contar nuestras historias, el lugar de donde veníamos y la razón por la cual los collares de conchas tenían tanto significado para las mujeres aborígenes de Tasmania. La mayoría de las personas solo habían visto las imágenes históricas de Truganini y Fanny Cochrane Smith. Estas imágenes las mostraban usando un collar largo de conchas que daba varias vueltas alrededor del cuello. Mi respuesta a estas antiguas imágenes me llevó a preguntarle a mi madre sobre cómo y por qué era importante que ella continuara con “la elaboración” que aprendió de su abuela. También le pregunté sobre qué tipo de conchas recolectaba, dónde las recolectaba y qué había pasado con esos primeros collares que hizo.

Un aspecto único de la elaboración de collares de concha en la Isla Cape Barren era que las mujeres le daban a las conchas un nombre común—‘nombres de la comunidad.’[4] Esto creaba una conexión directa con la fauna y la flora en el contexto de la vida isleña. Hay aproximadamente treinta tipos diferentes de conchas usadas para hacer collares de conchas de aborígenes tasmanos—*y aún se usan actualmente.* Las artesanas conservan los nueve nombres comunes. Por ejemplo, la concha negra se llama ‘*black-crow*’ (“cuervo negro”), la concha blanca y plana es

Lola y Dulcie Greeno recolectando conchas *maireener* vivas en Isla Flinders. Fotografía de Rex Greeno, 2012.

Lola Greeno, *Teunne (king maireener shell crown)*, 2013, king Maireener conchas de alambre, 25 cm (diámetro). Queen Victoria Museum and Art Gallery, Launceston.

‘cockle’ (“berberecho”), la concha color crema es *‘penguin’* (“pingüino”), la pequeña concha blanca es *‘toothy’* (“dientuda”), la concha color naranja es una *‘oat shell’* (“concha de avena”) y la concha más pequeña es una *‘rice shell’* (“concha de arroz”). Una concha de base plana se llama *‘button’* (“botón”), una concha grisácea es una *‘gull shell’* (“concha gaviota”) y la concha usada en los collares de concha tradicionales es la concha *‘marina/maireener’* (“marina”)—los ejemplos de las conchas usadas en collares presentadas abajo fueron fotografiados y escaneados por Kelly Slater.

Truganini, *Full-Face Portrait*, 1866,copia a la albúmina. Fotógrafo: C.A.Woolley, Colección: Tasmanian Museum and Art Gallery.

Antes de la colonización, la concha *maireener* era la única concha que se enhebraba en fibra de tendón de canguro y se limpiaba humeándola sobre el fuego, para así eliminar su capa externa. Estas conchas eran perforadas con una herramienta hecha del diente canino superior de la mandíbula de un canguro para luego poder enhebrarlas.

Mi trabajo en años recientes se ha desarrollado usando conchas grandes asociadas con fuentes de alimento, para crear con ellas nuevas piezas escultóricas. Una razón para esto es que debemos considerar el medioambiente cuando recolectamos conchas *maireener.* Se ha visto que los lechos de algas marinas se han reducido como consecuencia del calentamiento global y que otras especies invasivas están teniendo un impacto sobre la vida marina. Mi nueva colección de material cultural natural, refiriéndose a la fuente alimentaria, está siendo elaborada de material de vestir como la piel de canguro, el cual es rediseñado como piezas de adorno corporal.

En mi búsqueda para aprender más sobre cómo revivir nuestro ‘conocimiento cultural’, además de habilidades y procesos prácticos, hemos descubierto muchas instituciones que han desarrollado colecciones indígenas que contienen un gran número de collares de conchas contemporáneas. Una gran parte de la investigación llevada a cabo por Ray Norman se enfocó en una serie de collares de conchas producidas por un grupo, conocida como los *‘Hobart Necklaces’* (“Collares Hobart”).[5] Estos collares fueron parte de una línea de producción, personas—*por lo general no-aborígenes*—a quienes se les encargó cosechar grandes cantidades de conchas para luego elaborar collares. Collares de conchas identificados como “collares de conchas de aborígenes tasmanos” estaban a la venta en joyerías de Hobart y en otros lugares, mientras que otras personas participaban en el comercio de exportación vendiendo en dos países extranjeros—*Hawai en particular.*

Una colección privada conocida como la *‘Whinray Collection’* fue adquirida por The Aboriginal Torres Strait Islander Commission (ATSIC).[6] La colección luego fue albergada en el Tasmania Museum and Art Gallery debido a la falta de condiciones de almacenaje adecuadas para la comunidad de la Isla Cape Barren, hasta que la isla pudo conseguir un lugar de guarda comunitario apropiado.

La mayoría de las instituciones, museos y galerías australianas han vuelto a desarrollar sus colecciones y están adquiriendo collares de conchas y arte aborigen tasmano de la década de 1990 hasta principios de la década de 2000. Durante esta época, los programas de arte y exhibiciones en Tasmania tomaron conciencia de las importantes investigaciones llevadas a cabo por Julie Gough y Zoe Rimmer, lo cual tuvo como resultado dos exposiciones significativas que a su vez ayudaron a consolidar el valor del trabajo de estas mujeres. Las muestras *tayenebe* (2009–2011), *Cultural Jewels* (2014–19) y *kanlaritja* (2017) elevaron el perfil de artistas aborígenes tasmanos.[7]

Una vez que la obra es creada y exhIbida, se envía a otros lugares para que pueda influenciar nuevas peticiones de marketing que llegan desde Launceston y Hobart a Canberra y más allá. La venta de arte aborigen de Tasmania se ha convertido en una fuente de ingresos para las galerías comerciales que están interesadas en el arte tasmano debido al desarrollo que se ha producido mediante mercados extranjeros.

Desde que hice mi primer collar de conchas, me he enfocado en la importante historia familiar sobre la elaboración de collares conchas, y mi conexión con ella. Necesitaba saber que esto vino de mi abuela, a mi madre, para luego llegar a mí. Para mí, formar parte de esta divulgación del conocimiento y de la experiencia cultural es de vital importancia, ya que tendrá una influencia sobre las próximas dos generaciones. También es importante para mí seguir contándole mi historia a mi hija y a mis nietos.

Inicialmente, estaba entusiasmada por aprender cómo se hacia el collar de conchas tradicional, al igual que la manera en que nuestras antepasadas limpiaban las conchas originalmente, y cómo las conchas se perforaban y luego se enhebraban en fibras de tendones de canguros. Así que le pregunté a mi madre cómo ella limpiaba sus conchas para sus primeros collares. Pero hoy también debemos considerar un futuro para nuestras nuevas generaciones al cuidar el medioambiente de nuestra vida marina. El conocimiento cultural de los aborígenes tasmanos se expande a través de las investigaciones que siguen desarrollándose, teniendo acceso a nueva información, y permaneciendo alerta a las maneras en que el mundo cambia alrededor nuestro. Recientemente he iniciado conversaciones con un académico científico para encontrar nuevas formas de limpiar haciendo uso de soluciones químicas de última generación, materiales que son menos tóxicos. Estoy orgullosa de formar parte de estos proyectos que cambian nuestras historias en evolución.

1 Esta exposición individual de mi trabajo fue organizada por el Australian Design Centre como parte de un segmento itinerante de la exposición más grande *kanalaritja: An Unbroken String*, del Tasmanian Museum and Art Gallery, que abrió en Hobart en diciembre del 2016. La exposición fue la octava instalación de la serie *Living Treasures: Masters of Australian Craft* presentada por el Australian Design Centre; esta serie ofrece un reconocimiento y una gira nacional bienal de un artista icónico cuyo cúmulo de trabajo representa lo mejor de variados ámbitos de la artesanía australiana. ‘El tema general de *Lola Greeno: Cultural Jewels* es la narración: la meticulosa elaboración de historias de conocimiento cultural, belleza natural, tradiciones ancestrales y conexión con su hogar isleño. También expone temas modernos, a través de obras de escultura contemporánea que son parte de la respuesta de Greeno a sus preocupaciones acerca del futuro medioambiental de la elaboración de collares de conchas en el norte de Tasmania. *Lola Greeno: Cultural Jewels* presenta espectaculares obras que usan materiales naturales hermosos y poco comunes, tales como púas de equidna, plumas, escasas conchas *Maireener* y huesos, y además incluye muestras digitales y auditivas entrelazadas.’ ‘Lola Greeno: Cultural Jewels’, Tasmanian Museum and Art Gallery, visitado el 12 de septiembre, 2018, https://www.tmag.tas.gov.au/whats_on/newsselect/2018articles/lola_greeno_cultural_jewels.

2 Esta exposición individual de mi trabajo fue organizada por el Australian Design Centre como parte de un segmento itinerante de la exposición más grande *kanalaritja: An Unbroken String*, una muestra del Tasmanian Museum and Art Gallery que abrió en Hobart en Diciembre del 2016. La exposición fue la octava instalación de la serie *Living Treasures: Masters of Australian Craft* presentada por el Australian Design Centre; esta serie ofrece un reconocimiento y gira nacional bienal de un artista icónico cuyo cúmulo de trabajo representa lo mejor de variados ámbitos de artesanía australiana. ‘El tema general de *Lola Greeno: Cultural Jewels* es la narración: la meticulosa elaboración de historias de conocimiento cultural, belleza natural, tradiciones ancestrales y conexión con su hogar isleño. También expone temas modernos, a través de obras de escultura contemporánea que son parte de la respuesta de Greeno a sus preocupaciones acerca del futuro medioambiental de la elaboración de collares de conchas en el norte de Tasmania. *Lola Greeno: Cultural Jewels* presenta espectaculares obras que usan materiales naturales hermosos y poco comunes, tales como púas de equidna, plumas, escasas conchas *Maireener* y huesos, y además incluye muestras digitales y auditivas entrelazadas.’ ‘Lola Greeno: Cultural Jewels’, Tasmanian Museum and Art Gallery, visitado el 12 de septiembre, 2018, https://www.tmag.tas.gov.au/whats_on/newsselect/2018articles/lola_greeno_cultural_jewels.

3 ‘Hoy los habitantes de Isla Cape Barren constan de una comunidad aborigen de aproximadamente setenta personas. La mayoría de los residentes son descendientes de una comunidad de ascendencia mestiza (europeos y aborígenes) que originalmente se asentó en varias islas cercanas más pequeñas, pero que se trasladó a la Isla Cape Barren a fines de la década de 1870. El Gobierno Colonial de Tasmania estableció una reserva formal en 1881 y comenzó a prestar servicios sociales básicos a la comunidad. En 1908, la población había aumentado a 250 personas. Una intervención gubernamental más activa comenzó en 1912 con la aprobación de la Ley de Cape Barren. El propósito declarado de esta ley era fomentar a la comunidad a volverse autosuficientes a través de tanto incentivos como desincentivos. Las visitas gubernamentales realizadas durante las décadas de 1920 y 1930 informaron que la salud y la educación se encontraban en una situación precaria, y se propuso separar a los hijos de sus padres, supuestamente por su propio bien. Bajo la amenaza de perder a sus hijos, muchas familias se trasladaron a Tasmania, la isla mayor. Para 1944, la población había disminuido a 106. A partir de la década de 1950 el gobierno efectivamente secuestró a niños de sus familias. Esta separación forzada de niños fue parte de una política más amplia que se implementó en muchas partes de Australia y a lo largo de varias décadas, que resultó en el fenómeno que hoy se conoce como ‘las generaciones robadas.’ Desde la década de 1970 en adelante, se implementaron una serie de políticas gubernamentales cambiadas, que fueron otorgando un reconocimiento mayor de los derechos personales y sociales de los individuos. El 10 de mayo del 2005, el gobierno liberó tierras de la Corona en la Isla Cape Barren y la Isla Clarke para ser administradas por la asociación aborigen local. Esto marcó el primer traspaso oficial de tierras de la Corona a una comunidad aborigen en Tasmania.’ ‘Cape Barren Island’, Wikipedia, visitado el 12 de septiembre de 2018, https://en.wikipedia.org/wiki/Cape_Barren_Island.

4 Las mujeres aborígenes artesanas de las Islas Furneaux crearon sus propios nombres comunes para las conchas que ocupan en sus collares. Estos nombres comunes corresponden a las conchas que se asemejan a aves o cereales según sus colores o formas.

5 En mi blog, publiqué un texto llamado *Inductions into Tasmanianess* (“Inducciones a la Tasmaniedad”), tomado de una monografía escrita por Ray Norman, presentada en el Oceanic Passages Conference, Hobart, junio de 2010, CAIA—University of Tasmania:

> ‘Junto con la historia de extinción del tilacino, simbolismos de manzana, relatos de reos, muebles y botes de pino Huon, fotografías del Lago Pedder y áreas silvestres, protestas de bosque, sillas “Jimmy Possum”, cuentos sobre calamares gigantes, cangrejos enormes, abulones, pardelas y más, los tasmanos reclaman a estos collares de conchas—collares Hobart-Truganini—como “suyos.” Incuestionablemente, los collares de conchas siguen marcando el imaginario cultural tasmano—y para los aborígenes tasmanos, son emblemas de su continuidad cultural.
>
> Los “tasmanos nuevos” deben saber de estas cosas antes de que puedan comenzar a entender su nuevo hogar. Inevitablemente, estos collares de conchas icónicos, junto con la historia de Truganini, serán explicados tranquilamente en el proceso de inducción. Son del tipo de historias que uno necesita que le expliquen en una isla en la que hay historias complejas debajo de prácticamente cada piedra. No obstante, la historia que nadie cuenta es una que tiene un siglo de antigüedad y que se trata del robo de una “cantidad industrial” de collares de conchas; collares como el de Truganini; collares que a veces se llaman los “Hobart Necklaces” (“collares de Hobart”). Fueron 100 docenas de collares de conchas los que fueron robados abordo del “Westralian”, atracado en el muelle de Hobart el 2 de abril de 1907. John Ward, un trabajador del muelle, fue declarado culpable por haber:
>
> “robado, o de otra manera [recIbido], una gran cantidad de collares de conchas consignados a una empresa mayorista en Sidney por un Sr. Paget, comerciante de pieles, Elizabe-

th Street. En [su] juicio anterior el prisionero se declaró inocente, y el jurado no logró llegar a un veredicto, tras lo cual el acusado fue puesto en libertad bajo fianza, para luego ser juzgado nuevamente. En esta ocasión John [Ward] nuevamente se declaró inocente, y fue defendido por el Sr. Harold Crisp, con el Fiscal General (Mr. E. D. Dobbie) representando a la Corona."

—*Hobart Mercury*, 20 de mayo de 1908.

El robo en sí nos alerta sobre la escala del comercio de collares de conchas que salía desde Hobart. Este robo no fue un hecho menor. El juicio de Ward nos alerta al hecho de que estos collares habían sido producidos comercialmente y en grandes cantidades, en efecto por miles, y por un buen tiempo. El robo también nos alerta al hecho de que John Paget no era el único comerciante de collares de conchas. Dados las decenas de miles, y posiblemente cientos de miles, de collares de conchas *maireener* producidos comercialmente como "Collares Hobart-Truganini", parece ser ahora que cualquier collar sin una sólida evidencia circunstancial que apoye su origen aborigen debe ser considerado de autenticidad aborigen ambigua. De hecho, este es el caso para una gran cantidad de estos collares en colecciones de museos alrededor del mundo—incluso el del Exeter Museum que fue devuelto a Tasmania en 1997, y un número desconocido en museos de Tasmania. En el momento durante el cual estos collares se coleccionaban, operaban otro tipo de exigencias y sensibilidades. Al final, los curadores solo pueden trabajar con la mejor información que tienen a su disposición. Esta "industria" de collares de conchas no solo explotaba el conocimiento cultural de los aborígenes tasmanos, sino también los recursos de conchas. Bajo el agua en el sur de Tasmania, parece ser que los bosques de algas fueron talados completamente, a modo de "ojos que no ven, corazón que no siente." Estas conchas fueron cosechadas de a cubetas por un largo periodo de tiempo. De muchas maneras, esta cosecha es análoga a la tala que se está llevando a cabo ahora mismo en los bosques primarios tasmanos en tierra.'

Ray Norman, 'Inductions Into Tasmanianness', *Truganini Necklaces* (blog), 19 de junio de 2010, http://truganinnecklaces.blogspot.com/search?q=thylacine.

Ray Norman es un artista, orfebre, facilitador de enlaces, investigador independiente, teórico cultural, geógrafo cultural y cazador de Deep Histories ("historias profundas"). Ray es co-director de zingHOUSEunlimited, una empresa y red de diseño de estilo de vida que ofrece una variedad de servicios relacionados a la producción cultural contemporánea y a la investigación cultural. Roles: Investigador, Diseñador y Creador, Diseño Gráfico y Facilitador de Diseño Web. Ray también participa con el nudgelbah institute como geógrafo cultural. La visión de esta institución es ser una red de redes de investigación y un vehículo diverso a través del cual la erudición orientada hacia el lugar y las iniciativas culturales puedan ser reconocidas, honradas y fomentadas. Para más información sobre Ray, por favor visitar: http://raynorman7250.blogspot.com.au/. En el año 2013, junto con el Profesor Bill Boyd, Ray fue coeditor de COOLABAH, una revista virtual que surgió del Centro de Estudios Australianos de la Universidad de Barcelona.

6 John Whinray es un fotógrafo, investigador, botánico y medioambientalista que vive en la Isla Flinders.

7 *tayenebe* fue inaugurada en el Tasmanian Museum and Art Gallery el 4 de julio de 2009, y recorrió el país durante los años 2010 y 2011, con el financiamiento de Visions Australia. 'Tayenebe', Tasmanian Museum and Art Gallery, visitado el 19 de junio de 2018, http://static.tmag.tas.gov.au/tayenebe/tayenebe.html. *kanlaritja: An Unbroken String* celebraba la singular práctica de elaboración de collares de conchas de aborígenes tasmanos. Esta exposición itinerante presentaba espectaculares collares de conchas creados en el siglo XIX, junto con collares de reconocidos artesanos de hoy y de una nueva ola de artesanos que aprendieron la tradición en talleres de renovación cultural. Estuvo en exhibición en el National Museum of Australia desde el 10 de agosto hasta el 3 de octubre del 2017. 'Kanlaritja: An Unbroken String', Tasmanian Museum and Art Gallery, visitado el 19 de junio de 2018, http://kanalaritja.tmag.tas.gov.au/.

Conchas y fibras a través de los mares

Josefina de la Maza

Los relatos de Patricia Messier Loncuante y Lola Greeno dan cuenta de historias complejas de intervención colonial y de pérdidas culturales de raíz indígena y medioambientales. Ellos son, también, bellos y conmovedores ejemplos de cómo—a través de una mirada delicada, atenta y creativa a la historia personal y colectiva—es posible enmendar un tejido social deteriorado por el paso del tiempo. Ambas mujeres son parte de una larga cadena colectiva cuyos nodos cruzan migraciones locales, desplazamientos y encuentros complejos entre historias indígenas y de colonos. Para Messier Loncuante y Greeno mirar hacia el pasado, a la tierra y particularmente al mar, es un viaje físico y espiritual que les permite reconectarse con las vidas de sus ancestros. Sea en Tasmania o en el Sur de Chile, madres, abuelas y tías surgen como fuertes presencias: vínculos femeninos que permiten el traspaso del conocimiento cultural y tradicional. Este conocimiento condensa una larga historia, asombrosa en su extensión. Abarca muchísimo más que la vida de varias generaciones y nos ayuda a recordar que todos somos parte de una historia más larga. Una historia que nos conecta en nuestra humanidad.

En este caso, el conocimiento cultural que resguardan Messier Loncuante y Greeno está asociado a la cestería y a la creación de collares hechos de conchas marinas. Ambas técnicas y prácticas culturales involucran manos pacientes, ojos curiosos y una profunda conexión entre naturaleza, corazón y mente. Estas prácticas también promueven la tradición oral de contar historias. A través de la manipulación de fibras y conchas, y gracias al ritmo tranquilo que se alcanza en cada una de las etapas de estos trabajos artesanales—y hay que recordar que algunos involucran tareas pesadas y cansadoras–, comienzan a tomar forma las historias que retratan a los mayores de una comunidad y, también, la naturaleza que alguna vez los rodeó. Hacer objetos podría ser pensado, si consideramos cómo Messier Loncuante y Greeno se han acercado a sus prácticas como artesanas tradicionales, como la apertura de un portal que permite el rico y maravilloso encuentro entre la mano y la lengua: manos que hacen gestos aprendidos que, repetidos una y otra vez, producen nuevos movimientos respetando el lenguaje de la tradición, y lenguas que lloran por las injusticias y las pérdidas pero que, al mismo tiempo, son capaces de celebrar la vida que surge entre los escombros del colonialismo y la devastación ecológica. Los collares y las cestas producidas por ambas mujeres son receptáculos que contienen múltiples historias. Ellos cuidan y mantienen seguros a los espectros antiguos de la tierra y del mar y también conectan, como los preciosos talismanes hechos a mano que son, a los cercanos y a los parientes que ya han dejado la tierra—de este modo, funcionan como recordatorios de su presencia entre mundos.

Las historias de Patricia Messier Loncuante y Lola Greeno pertenecen al Sur: a Tasmania y el Sur de Chile. A pesar de la gran distancia que existe entre estas tierras, estas regiones comparten, sin embargo, la existencia de mujeres que miran al presente con ojos sabios porque saben que los relatos antiguos de la explotación son siempre una presencia amenazadora… pero ellas también saben—a pesar de o debido a la violencia del mundo—que "hay semillas por recoger y espacio en la bolsa de estrellas."[1]

1 Ursula K. Le Guin. "The Carrier Bag Theory of Fiction", 1986, The Anarchist Library, p. 4. Traducción propia.

Contribuciones

Joaquín Bascopé, es Jefe de trabajos prácticos, facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, investigador asociado al Museo de Historia Natural Río Seco (Punta Arenas) y al Instituto Patagónico de Ciencias Sociales y Humanas, CONICET-IPCSH (Puerto Madryn). Es propagandista del mensuario *El Fortín del Estrecho* y chofer de dron, https://www.youtube.com/user/duraznopeludo

Dra. C.F. Black es exploradora intelectual y escritora (Costa de Oro, Australia). Su formación intelectual incluye un doctorado en Leyes de Griffith University, su ascendencia australiana y aborigen, y sus viajes por América nativa y otros mundos indígenas. Sus escritos académicos incluyen *A Mosaic of Indigenous Legal Thought: Legendary Tales and Other Writings* (Routledge, 2017). La investigación y los viajes han determinado su entendimiento de cómo interactuar con seres vegetales y otros seres de la Tierra de manera legítima. Actualmente, Black está desarrollando cursos en línea para poder compartir este conocimiento con el público general. También es artista y autora de cuentos, y está ahora desarrollando su primera obra de teatro: "The Assassination of the Soul of a Nation".

Lucy Bleach es una artista cuya práctica está enfocada en las variadas relaciones entre humanos y entornos tenues, contingentes, y volátiles, buscando involucramiento con comunidades que auténticamente vivan estas relaciones. Ha realizado proyectos de investigación en regiones geológicamente inestables en Italia, Japón, Hawái y Vanuatu.

Sonja Carmichael es una mujer Quandamooka y una artista de Moreton Island/Moorgumpin y Stradbroke Island/Minjerribah, Queensland. Es descendiente del pueblo Ngugi, uno de los tres clanes que son los guardianes tradicionales Quandamooka, también conocidos como Yoolooburrabee—gente de la arena y el mar. Sonja trabaja específicamente con cestería de fibras y esculturas tejidas, reflejando sus conexiones culturales familiares con la tierra y los mares de Minjerribah (North Stradbroke Island).

Juan Dávila es un artista y escritor que vive en Australia desde 1974. Sus publicaciones incluyen: *Hysterical Tears*, editado por Paul Taylor (Londres: GMP, 1985); y *Juan Dávila* (Melbourne: Miegunyah Press, Melbourne University Publishing, 2006).

Josefina de la Maza es historiadora de arte y profesora adjunta en el Centro de Investigación en Artes y Humanidades de la Universidad Mayor en Santiago, Chile. Sus proyectos incluyen el trabajo curatorial *Tejido Social: Arte Social y Compromiso Político* en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) (2019) y el libro *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo XIX chileno* (2014).

Caitlin Franzmann es una artista radicada en Brisbane, Australia, que crea instalaciones, performances, y obras de práctica social enfocadas en el conocimiento y sensación del futuro basados en el lugar. Su trabajo ha sido mostrado en exhibiciones a nivel mundial, incluyendo en el National Gallery of Victoria, Naarm/Melbourne; Institute of Modern Art, Brisbane; Museum of Contemporary Art, Sídney; y en el Kyoto Art Centre, entre otros. Luego de formarse como planificadora urbana, completó su Licenciatura en Bellas Artes en el Queensland College of Art en el año 2012.

Sarita Gálvez es educadora, fisioterapeuta, y doctorada en educación de Monash University, Melbourne, Australia. Se interesa en explorar el aprendizaje encarnado desde una perspectiva post-antropocéntrica. Sus métodos de investigación actuales han surgido de la intersección entre epistemologías andinas y materialismos feministas. Es madre de dos niños, Samuel y Nawel. Es integrante de la banda experimental Las Chinas.

Mary Graham es una persona Kombumerri (Costa de Oro) por el lado de su padre y afiliada con los Wakka Wakka (South Burnett) por el lado de su madre. Es profesora asociada adjunta de la Universidad de Queensland, Brisbane.

Lola Greeno es una artista indígena de Tasmania que se especializa en la creación de collares de concha culturales contemporáneos. Sus collares cuentan historias de su hogar isleño, Cape Barren y la Isla Flinders. Greeno aspira a traspasar su herencia cultural a su hija Vanessa y a sus nietas Charlyse y Sheryden para asegurarse de que esta práctica cultural significativa continúe en las generaciones futuras.

Helen Hughes es ponente de Historia del Arte, Teoría, y Práctica Curatorial en MADA, Monash University, Melbourne, y Becaria Postdoctoral de Getty/ACLS 2019–2020 en Historia del Arte. También es cofundadora y coeditora de *Discipline.*

Carla Macchiavello es historiadora del arte y educadora. Como historiadora del arte ecléctica, ha publicado textos sobre arte contemporáneo latinoamericano, video arte y poéticas performativas, redes solidarias y sus tramas tejidas de resistencia, y prácticas artísticas enfocadas en el cambio social. Es profesora adjunta en el Borough of Manhattan Community College, CUNY, NY, y obtuvo su doctorado en Historia y Crítica del Arte de Stony Brook University. También coedita cariñosamente la publicación de Ensayos, *Más allá del fin/Beyond the End.*

Camila Marambio, curadora, Fundadora/Directora de Ensayos. Doctora en Práctica curatorial, Monash University, Melbourne. Magister en Arte Moderno: Estudios Curatoriales, Columbia University, NYC, y Magister en Experimentos en Art y Políticas, Science Po, Paris. Camila es una bailarina escritora de cartas que practica magia, se deleita en contar historias circulares antiguas, y se interesa por la salud humana y no humana.

Patricia Messier es una mujer Kawésqar de Chile. Patricia es una tejedora, educadora indígena, y productora de radio.

Denise Milstein es una escritora y socióloga radicada en Nueva York cuyo trabajo desarrolla una perspectiva históricamente anclada y relacional en la intersección entre arte y política, y cultura y medio ambiente. Ha escrito sobre la articulación de imaginarios urbanos a través de la música, el impacto de la represión sobre las carreras artísticas, la participación y contracultura política, y la innovación artística. Las inquietudes con respecto a la sustentabilidad medioambiental, la colaboración entre disciplinas, y la investigación de acción participativa son centrales en su trabajos más recientes. Sus proyectos actuales examinan el acceso de la población urbana a la naturaleza en los espacios públicos de la ciudad de Nueva York; las interacciones de artistas y archivistas con tecnologías casi obsoletas en espacios marginales de producción y reproducción cultural; y la codirección del Registro de Historia Oral, Narrativa, y Memoria COVID-19 de la ciudad de Nueva York. Dirige el programa independiente de Magister en Sociología en la Universidad de Columbia, y edita *Dispatches from the Field*, una serie dedicada a publicar colecciones de datos etnográficos.

Hema'ny Molina es una escritora, poeta, artesana y abuela Selk'nam radicada en Santiago, Chile. Molina es presidenta de la Corporacion Selk'nam Chile, formada en el año 2015, cuyo objetivo es desprender a la comunidad indígena del estigma de la "extinción". La comunidad indígena Covadonga Ona reúne a familias de descendientes Selk'nam que hayan conservado memorias orales a través de la transmisión de conocimiento ancestral y conexión por generaciones.

Catalina Valdés es una historiadora del arte que investiga e imparte clases como académica independiente en Santiago de Chile. Entre sus publicaciones se encuentra el libro *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza* (2015), coeditado con Amarí Peliowski.

Más allá del fin No. 3.5

Editado
Helen Hughes, Camila Marambio,
y Carla Macchiavello

Coordinación de edición
Caitlin Franzmann

Corrección de textos
Jacqui Shelton (inglés)
Carla Macchiavello (español)

Contribuciones
Joaquín Bascopé, Dr. C.F. Black, Lucy Bleach,
Sonja Carmichael, Juan Dávila, Sarita Gálvez,
Mary Graham, Lola Greeno, Helen Hughes,
Carla Macchiavello, Josefina de la Maza,
Patricia Messier Loncuante, Hema'ny Molina,
Denise Milstein, y Catalina Valdés

Traducciones
Gracia Baldovino, Manuela Baldovino,
Sarita Gálvez, Camila Jorquiera,
Carla Macchiavello, Camila Marambio
y Bryan Phillips

Diseño
Robert Milne

Publicado
Ensayos, Chile
www.ensayostierradelfuego.net

Este número de *Más allá del fin* fue financiado por el Gobierno Australiano a través del Consejo Australia, su organismo de financiación y junta asesora; el Gobierno Queensland a través de Arts Queensland; New Museum, New York; y Ensayos, Chile.

Australian Government
Australia Council for the Arts
Queensland Government
ENSAYOS

Agradecimientos
Las editoras agradecen a todos los colaboradores, y en especial a Teresa Cornejo, Sonia Hebel, Christy Gast, Aharon Gibbs-Cohen, y Emily Mello.

Reconocimiento de Lugar
Ensayos reconoce a los custodios tradicionales de las tierras y aguas donde deambulamos y aprendemos, incluidos los pueblos fueguinos Selk'nam, Yagán, Kaweskar y Haush de Tierra del Fuego y los pueblos Jagera, Yuggera, Turrbal, Quandamooka, Wurundjeri, Palawa y Kombumerri de Australia.

© 2020 *Más allá del fin*, las editoras, las autoras, las artistas. Todos los derechos reservados. Aparte del uso permitido por el Copyright Act 1968, ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida de modo impreso, en fotocopi a o cualquier otro medio, sin autorización previa de los editores.