

## *Apiyemiyekî?*, de Ana Vaz

Raquel Schefer

*Un sentir es el del sintiente, pero otro es el del sentidor.*  
João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*

Cinzelado a lo largo de una decena de cortos y medimétrajes, el cine de Ana Vaz combina la innovación formal —la invención de un lenguaje singular, esculpido al margen del canon y en diálogo constante con las formas visuales de los modernismos— con una reflexión acerca de cuestiones históricas, políticas y epistémicas (entre las cuales, la colonialidad del saber y del ver, así como el planteamiento de nuevos paradigmas político-epistemológicos) sobre el telón de fondo de la experiencia biográfica y cultural cosmopolita de la artista brasileña.

Dos temáticas atraviesan, entrelazadas, la obra de Vaz, obteniendo una importante expresión formal. Por un lado, se encuentran cuestiones ligadas a la multitemporalidad del acontecimiento (la experiencia sensible, la rememoración, múltiples interpretaciones y perspectivas multiplicadas a través de horizontes temporales sucesivos); por otro, subyace una deconstrucción crítica no sólo de la modernidad y de la historia de los modernismos, sino también de sus formas visuales, fundamentalmente arquitectónicas y cinematográficas (sobre todo, aquellas propias del cine moderno latinoamericano y, en especial, del Nuevo Cine brasileño, como ejemplificado por los movimientos circulares de cámara alrededor de las arquitecturas de Brasilia en *Apiyemiyekî?*). En la filmografía de Vaz, el fondo refleja la forma de la misma manera que la forma espeja el fondo. Si los motivos del cine de Vaz constituyen el motor de su innovación formal, ésta, a su vez, hace emerger perspectivas críticas sobre el presente, la historia y las formas representativas. Una posición —ética, sostenible y emancipadora— ante el futuro se delinea en paralelo.

*Apiyemiyekî?* es uno de los puntos de cruce —y culminación— de estos contenidos, formas y funciones. Producida en el ámbito de la Exposición “Meta-archivo: 1964-1985: Espacio de Escucha y Lectura de Historias de la Dictadura”, comisionada por la investigadora y curadora Ana Pato para el SESC São Paulo en 2019, la película, como las restantes obras de la muestra, ahonda en los crímenes de Estado de la dictadura militar (y civil) brasileña. Su punto de partida es un conjunto de tres mil dibujos realizados por los pueblos Waimiri-Atroari que atestiguan el genocidio amerindio perpetrado en el cuadro del proyecto desarrollista “civilizacional” y de la marcha extractivista de la dictadura militar en los años setenta. Como explica la artista en un ensayo redactado en febrero, la edificación de Brasilia, ciudad paradigmática de la modernidad política y urbanística ubicada en el centro del país, integró una estrategia para expandir hacia el Oeste una colonización iniciada históricamente a partir del litoral. En este contexto político, la construcción de la carretera BR-174, conectando los Estados de Mato Grosso, Rondonia, Amazonas y Roraima a Venezuela, se volvería, en palabras de la artista, “un importante epicentro de una cruzada silenciada llevada a cabo por los militares contra los pueblos Waimiri-Atroari resilientes”. La carretera, diseñada, con propósitos genocidas, de manera a atravesar las tierras Waimiri-Atroari del Norte al Sur, serviría de pretexto para acceder a un importante local de minería. Casi una década después de estos acontecimientos, los militantes y educadores Doroti Alice Müller Schwade y Egydio Schwade fueron invitados a desarrollar un proyecto pedagógico con los Waimiri-Atroari. Inspirándose en la pedagogía crítica de Paulo Freire, los educadores pusieron en práctica una experiencia de alfabetización radical, en portugués y en Kiña, el idioma de los Waimiri-Atroari. Poco a poco, los dibujos, producidos en el marco de este proyecto pedagógico, se transformaron en instancias de figuración del genocidio que había marcado el encuentro entre los Waimiri-Atroari y el *Kamña* (“hombre civilizado” en Kiña). Los estudiantes preguntaban insistentemente a los educadores: “*Apiyemiyekî?*” (¿Por qué?), título de la película de Vaz.

*Apiyemiyekî?* lleva a cabo, antes que nada, dos movimientos de dislocación. Por un lado, se trata de escrutar los crímenes perpetrados por la dictadura militar contra los pueblos amerindios, mientras que las investigaciones de la violencia de Estado se centran fundamentalmente —aunque no solo— en la tortura, desaparición y asesinato de militantes *stricto sensu*. La elección temática de Vaz remite al genocidio histórico de los pueblos amerindios en Brasil (y en todo el continente americano) y a la continuidad entre el colonialismo externo y el colonialismo interno. Pero también hace visible el encadenamiento entre las formas históricas de colonialismo externo e interno y las actuales, evidenciando, por lo tanto, la amenaza genocida y ecológica representada por las políticas del Gobierno de Jaír Bolsonaro. Por otro lado, esta primera dislocación es potenciada por una segunda: si los dibujos restituyen el punto de vista Waimiri-Atroari sobre el *Kamña*, *Apiyemiyekî?* entretiene y multiplica perspectivas no-jerárquicas, haciendo eco a ciertas teorías que, como el perspectivismo amerindio de Eduardo Viveiros de Castro, superan la oposición entre subjetivismo y objetivismo, condición misma de una inscripción de la historia en su complejidad sensible. *Apiyemiyekî?* ejemplificaría —comenzando por el empleo de un vocablo Kiña en el título— una práctica de cine inter-visual, inter-epistémica (la importancia de las epistemologías amerindias) y multi-perspectivista, colocando en tensión regímenes visuales y sistemas epistémicos heterogéneos en el interior de una ecología signica y representativa.

Estos presupuestos, a través de los cuales se afirma la función política, epistémica y performativa del cine, adquieren una rigurosa expresión formal en *Apiyemiyekî?*. Lo que está en juego no es una reconstitución histórica de los acontecimientos, de su cronología o encadenamiento causal o secuencial. Se trata, al contrario, de llevar a cabo una reconstitución sensible de los eventos, de recrear la experiencia fenomenológica y sensorial de la historia. Esa reconstitución se opera a varios niveles, desde luego a través del establecimiento de una continuidad intersticial y multitemporal entre el sentir del “sintiente” y el del “sentidor”, evocando la cita de João Guimarães Rosa que sirve de epígrafe a este texto. Esa continuidad es del orden de la empatía —entre la artista y el pedagogo Schwade, por ejemplo—, pero también pasa por un proceso de restitución.

*Apiyemiyekî?* opera sobre la tensión entre lo visible (los elementos inter-visuales) y lo invisible (la experiencia empírica y ajena de la historia, del genocidio, que se hace sensible a través de imágenes y sonidos), repercutiendo la continuidad entre esas dos esferas en la cosmovisión y ciertas prácticas culturales amerindias. Vaz busca dar una expresión audio-visual a esa experiencia, así como a la perspectiva Waimiri-Atroari (los dibujos como autorrepresentación), y excava los trazos del pasado. Pero se trata también —y sobre todo— de figurar una mirada posible sobre los acontecimientos, una mirada en tránsito entre el presente y el pasado (y apuntando al futuro, a la producción de efectos de transformación en la recepción de la historia y la relación con el mundo, incluso al nivel ecológico). Esa mirada transita asimismo entre el mundo *Kamña* y la esfera Waimiri-Atroari, explorando los intersticios en el marco de un sistema de correpresentación. El movimiento a veces trémulo e incluso brusco, casi siempre constante, de la cámara de 16 mm figura esa mirada en tránsito, a la vez que la movilidad temporal e interpretativa del mismo acontecimiento histórico, deshaciéndose, en paralelo, de los atributos convencionalmente asociados al régimen visual dominante en su relación con el sistema capitalista-colonial. Pero, si la cámara planea, en un primer momento, sobre los archivos pictóricos, la restitución transcurre de una problematización, potenciada por el sonido y la música, de la relación entre el cine y el dibujo, pensados a partir de las propiedades de movimiento/estatismo y automatismo/manualidad (véanse los recurrentes planos detalle de manos). La animación de los dibujos y su superposición a imágenes en movimiento de la Amazonia —la fluidez de las aguas de un río, significando el cambio, pero indicando también que el pasado no acaba jamás— concretan el proceso de restitución. Los dibujos Waimiri-Atroari son devueltos a su punto de origen, la floresta, aspecto que conlleva una profanación de la concepción “occidental” del archivo, definido, en la lectura derridiana, a partir de las acepciones de origen y

lugar, comando y poder. Restituidos a la floresta, liberados de la regulación de la “domiciliación”, los dibujos pueden ahora mirarnos.