

#27

«OJO DE AGUA ATENTA»: APARATOS DE RESONANCIA Y RESISTENCIA EN LOS VIDEOPERFORMANCES DE PAULA COÑOEPAN Y SEBASTIÁN CALFUQUEO¹

Lorena Amaro

<https://orcid.org/0000-0002-9872-9355>

Daniela Catrileo

<https://orcid.org/0000-0002-4621-2813>

Javiera Quevedo

<https://orcid.org/0000-0002-2858-4074>

Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile

Artículo || Recibido: 31/01/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.4

lamaro@uc.cl | decatrileo@uc.cl | jpquevedo@uc.cl

Ilustración || © Laura Castanedo – Todos los derechos reservados

Texto || © Lorena Amaro, Daniela Catrileo, Javiera Quevedo – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Resumen || En las dos últimas décadas urge la necesidad de pensar nuevas formas de relación con el planeta, marcadas en la modernidad por el afán de dominio y control. El colonialismo impuso una «mirada extractiva» (Gómez-Barris) sobre los territorios anexados a las metrópolis; visión y poder se combinan en diversas metáforas cognitivas que revelan, además de la centralidad de la visión en la cultura occidental, la postergación de formas perceptivas y cognitivas que pudieran propiciar vínculos más emancipadores, «tentaculares» (Haraway) e integradores en tiempos de crisis planetaria. En este artículo abordamos videoperformances de dos artistas visuales mapuche, Sebastián Calfuqueo y Paula Coñoepan, cuyo quehacer corporizado explora las posibilidades del ojo y, sobre todo, del oído, invitándonos a viajar por superficies y paisajes no normados, en que el uso del sonido líquido, ambiental, funciona como aparato de resonancia y resistencia de genealogías, cuerpos y subjetividades.

Palabras clave || Ocularcentrismo | Videoperformance | Zona extractiva | Arte feminista | Arte decolonial

«Ojo de agua atenta»: aparells de ressonància i resistència en les videoperformances de Paula Coñoepan i Sebastián Calfuqueo

Resum || En les dues últimes dècades urgeix la necessitat de pensar noves formes de relació amb el planeta, marcades en la modernitat per l'afany de domini i control. El colonialisme va imposar una «mirada extractiva» (Gómez-Barris) sobre els territoris annexats a les metròpolis; visió i poder es combinen en diverses metàfores cognitives que revelen, a més de la centralitat de la visió en la cultura occidental, la postergació de formes perceptives i cognitives que puguin propiciar vincles més emancipadors, «tentaculars» (Haraway) i integradors en temps de crisi planetària. En aquest article abordem videoperformances de dos artistes visuals maputxe, Sebastián Calfuqueo i Paula Coñoepan, que, a través d'un quefer corporeïtzat, exploren les possibilitats de l'ull i, sobretot, l'oïda, convidant-nos a viatjar per superfícies i paisatges no normatius, en què l'ús del so líquid, ambiental, funciona com a aparell de ressonància i resistència de genealogies, cossos i subjectivitats.

Paraules clau || Ocularcentrisme | Videoperformance | Zona extractiva | Art feminista | Art decolonial

“Ojo de agua atenta”: Resonance and Resistance Apparatuses in the Videoperformances of Paula Coñoepan and Sebastián Calfuqueo

Abstract || In the last two decades, there has been an urgent need to think of new forms of relationship with the planet, marked in modernity by the desire for domination and control. Colonialism imposed an “extractive gaze” (Gómez-Barris) on the territories annexed to the metropolises; vision and power are combined in various cognitive metaphors that reveal, in addition to the centrality of vision in Western culture, the postponement of perceptive and cognitive forms that could foster more emancipatory, “tentacular” (Haraway) and integrative links in times of planetary crisis. In this article, we address video performances by two Mapuche visual artists, Sebastián Calfuqueo and Paula Coñoepan, whose embodied work explores the possibilities of the eye and, above all, of the ear, inviting us to travel through unregulated surfaces and landscapes, in which the use of environmental, liquid sound, works as an apparatus of resonance and resistance of genealogies, bodies and subjectivities.

Keywords || Ocularcentrism | Video performance | Extractive zone | Feminist art | Decolonial art

Me quedo con ese ciervo, que, para ser más original, ni siquiera tiene la arboladura córnea; con el huemul no explicado por los pedagogos, y del que yo diría a los niños, más o menos: «El huemul es una bestezuela sensible y menuda; tiene parentesco con la gacela, lo cual es estar emparentado con lo perfecto. Su fuerza está en su agilidad. Lo defiende la finura de sus sentidos: el oído delicado, el ojo de agua atenta, el olfato agudo. Él, como los ciervos, se salva a menudo sin combate, con la inteligencia, que se le vuelve un poder inefable. Delgado y palpitante su hocico, la mirada verdosa de recoger el bosque circundante; el cuello del dibujo más puro, los costados movidos de aliento, la pezuña dura, como de plata. En él se olvida la bestia, porque llega a parecer un motivo floral. Vive en la luz verde de los matorrales y tiene algo de la luz en su rapidez de flecha».

Gabriela Mistral, «Menos cóndor y más huemul»

Quienes se dedican al arte de performar son complicadores, desorganizadores, dismanteladores de órdenes establecidos; al tiempo que levantan críticas, denuncias y nuevas formas de percibir el mundo, proponen nuevos cuerpos colectivos. Como escribe Eleonora Fabião, desmontan estratos a través del cuerpo politizado y para la politización del cuerpo y así desnaturalizan el cuerpo del arte, buscando «envolver» en una experiencia a quienes les observan y acompañan, «cómplices» de este modo de producción artística «altamente intersubjetivo» (Fabião, 2019: 44). Para Fabião, la performance es un arte que en su trabajo antidogmático no escatima en recursos: no ahorra nada, se excede, *gasta*, un gasto que nos permite asociarla con el barroco en sus modos más subversivos.

No obstante, el video-performance es un modo expresivo muy distinto a la performance misma. Constituye un registro de esta actividad que, como tal, da perdurabilidad en el tiempo a una escena concebida en un principio como efímera, como un acontecimiento. Técnicamente, el video ofrece solo aspectos parciales de la experiencia vivida y reduce la multiplicidad sensorial de la proximidad —tacto, gusto, olfato, visión y audición— principalmente al protagonismo del ojo y sus recorridos. Hasta cierto punto se podría decir que el videoperformance selecciona, reserva, economiza. Pero también podríamos preguntarnos cómo el videoperformance, a través de diversas estrategias, lejos de «cerrar» o «reducir» una experiencia, la reformula, multiplica y revive en una multiplicidad receptiva en la que se puede reactivar fisuras, rizomas y nuevas experiencias sensibles. Si se piensa en el videoperformance no tanto como la «representación» de otra cosa —una atestiguación más o menos pasiva del acto efímero de la performance— sino un dispositivo que *produce* algo, que *ensambla* con quienes lo observan y con sus percepciones sensibles y corporales, es posible proyectar en esta experiencia una disrupción fuerte, una «repartición de lo sensible» (Rancière) que desestructura y reordena el contacto con la corporalidad y la relación con la naturaleza, para rescatar por medio de estas nuevas tecnologías, y muy particularmente en casos como los que abordaremos, un «sentipensar con el territorio», lo que Ar-

Notas

<1> El siguiente artículo forma parte de la investigación desarrollada en el proyecto ANILLOS SOC180023 «The Production of the Gender Norm», del Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación chileno, que dirige la Dra. Claudia Matus.

turo Escobar expresa como «pensar desde el corazón y desde la mente, o co-razonar», propio del arte de vivir de las comunidades territorializadas (2014: 16).

Son esas artes de vivir, son esas ontologías relacionales que lejos de fijar identidades las construyen en sus diálogos con el mundo, las que se hallan en dos videoperformances de artistas mapuche, *La matriz* (2014) y *Kowkülen* (2020), de Paula Coñoepean (1993) y Sebastián Calfuqueo (1991). A través del uso del sonido y de una crítica de la mirada (manifiesta en los enfoques que utilizan sus cámaras) proponen articulaciones sensoriales sonoras que vehiculizan una crítica decolonial. El predominio de una mirada a ras de la tierra y sobre todo el empleo del sonido en estos videos produce disrupciones en lo que se viene construyendo desde hace siglos como *sensorium* colonial y capitalista, que objetualiza la naturaleza como propiedad y fuente de riquezas. En ambos, como se verá, el agua adquiere protagonismo (la lluvia, las aguas del río), y el sonido acuático y envolvente ofrece una textura que invita a meditar la commodificación del agua bajo un sistema neoliberal, donde

The territorial manifestations of water accumulation, dispossession, environmental degradation, lack of water access, scarcity, and economical and political negotiations over water, come as a clear aftermath of the Chilean water management model and issues of water injustice are now of popular knowledge (Prieto, 2019: 8).

Se propone, así, un contundente análisis del modelo de aguas chileno instalado en 1981, pero que hunde sus raíces, realmente, mucho más atrás. Es de acuerdo con este modelo que el agua es convertida en objeto apropiable y transable, un modelo de privatización que la reduce a su mero valor de cambio (el precio). Acciones artísticas como las de Coñoepean y Calfuqueo reordenan la relación quebrada entre persona y naturaleza, recuperando aquello que escapa a una mirada extractivista.

1. La crítica del ojo

Las preocupaciones por el sistema de dominación colonial confluyen con otras críticas recogidas por estas nuevas formas artísticas de comprender y trabajar con los materiales audiovisuales. Las obras de Coñoepean y Calfuqueo se producen en un momento de fuerte crítica del «ocularcentrismo» de la modernidad occidental, por el que la vista, por sobre otras formas de percepción de la realidad, ordena, jerarquiza, produce y desecha el valor.

En palabras de Marta Pascua Canelo, esta preferencia o configuración histórica de la vista «como el más noble y fiable de los sentidos» (2021: 88) ha producido sobre ella «un proceso disciplinatorio mayor, en la medida en que los modos de ver y de mirar implican también los modos de estar en el mundo y en el cuerpo social» (2021: 88). El cuestionamiento del ojo, evidenciado en diversos artículos que abordan particularmente la literatura y el arte latinoamericano re-

cientes (Guerrero, 2014; Casas, 2017; Pascua Canelo, 2019, 2021), nos muestra cómo el falogocentrismo jerarquiza el espacio y distancia a los seres humanos de su entorno, para convertirlos en observadores privilegiados, pero brutalmente separados (enajenados) de aquello que observan.

En *Ojos abatidos*, Martin Jay repasa diversas teorías sobre la construcción de la visualidad, desde aquellas con base principalmente biológica a otras que ponen el acento en los contextos culturales que articulan modos de ver. En este último sentido, cita al psicólogo James Gibson, quien compara «dos prácticas visuales básicas»: las que producen el «mundo visual», por un lado, y «el campo visual», por otro (Gibson cit. en Jay, 2007: 12): «En la primera, la vista se entrelaza ecológicamente con el resto de sentidos para generar la experiencia de 'formas en profundidad», escribe Jay (2007: 12), en tanto la segunda constituye una liberación de la vista del resto de los sentidos. Lo más interesante de esta propuesta es la hipótesis de que entre culturas puede haber diferencias «por el grado en que distinguen entre el campo visual y el mundo visual» (Jay, 2007: 12). Lejos de ser transparente o certera, la mirada es opaca, ofrece puntos ciegos de visión, e intensificada, despojada de toda sinestesia, se enfoca o recorta.

Por otra parte, como lo subraya Remedios Zafra, otra consecuencia de este régimen escópico, al menos en la cultura virtual de las últimas décadas, es la aparición de un «sujeto abrumado por el ver» (2015: 30). En su ensayo *Ojos y capital*, esta autora critica las lógicas de la presencia y la visibilidad vinculadas con la consolidación del régimen neoliberal tecnológico que denomina «cultura-red» y que define como la «convivencia y construcción de *mundo y subjetividad* a través de pantallas en un contexto excedentario en lo visual» (2015: 34). Desde el feminismo y el pensamiento decolonial se producen alertas sobre este falogocentrismo, en tanto episteme que refuerza sistemas de control y opresión. En las zonas coloniales esta forma de ver el mundo determina también una relación y dependencia económica. Como plantea Mary Louis Pratt (2010) en su libro homónimo, los «ojos imperiales» con que los viajeros europeos recorrieron e imaginaron los territorios colonizados entre los siglos XVIII y XX buscaban en estos espacios sus propias referencias culturales, sin poder *ver* más allá de sus propios intereses, que tan pronto se enfocan en su naturalismo eurocéntrico como en disponer el paisaje apropiado para la creación de una factoría, en una reducción económica del paisaje.

2. «El orden de la gacela»

Calfuqueo y Coñoepan forman parte de la escena más reciente del arte mapuche contemporáneo, heredando el impulso político y creativo del movimiento artístico mapuche de la década de los 90 (levantamiento contra el V centenario). Asimismo, sus obras han sido difundidas de manera colectiva junto a otros artistas de la escena local

y latinoamericana, cruzando diálogos en torno a temáticas como la identidad, el territorio, la sexualidad, la memoria, etc. Sus propuestas siguen una reflexión crítica de su experiencia mapuche en el contexto chileno, mediante diversos soportes artísticos, siguiendo y ampliando el trayecto de antecesores tales como: Bernardo Oyarzún, Lorenza Aillapán, Eduardo Rapimán y Francisco Huichaqueo, entre otros.

Las críticas de estos artistas encuentran también antecedentes en otros trabajos, algunos bastante antiguos, como los que viene haciendo desde los años 60 la artista y poeta Cecilia Vicuña. Entre los múltiples registros que ella ha realizado y en relación con los problemas del falogocentrismo y el extractivismo, se encuentra una importante obra reciente suya, el video-instalación *Quipu-mapocho* (2017), que la artista presentó en la exposición «Movimientos de tierra» (Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, 2017). La muestra recorre física y temporalmente el curso que siguen las aguas del río Mapocho, en la zona central de Chile, desde su nacimiento en la cordillera hasta su desembocadura en el mar. María José Barros expresa certeramente el orden del trabajo de Vicuña, cuando enfatiza su carácter totalizador: «integra lo verbal con lo visual, lo performático y lo sonoro, elaborando de esta forma un texto-tejido que trasciende los límites genéricos y perceptivos» (2020: 548), desborde genérico-feminista que en esta ocasión nos transporta a las aguas y nos deja frente al delicado oxímoron de un niño-momia, conocido como «el niño del Cerro el Plomo», quien fuera sacrificado ritualmente para asegurar la bonanza de la comunidad en las cosechas. A través de percepciones sonoras, vocales e instrumentales, nos remontamos al espacio fronterizo y sacrificial, del nacimiento y la muerte, en que el niño es el testigo mudo y la propia evidencia de antiguos ciclos comunales y vitales. La cámara registra los territorios casi al ras del suelo, con el fin de revelarnos el agua, la piedra, el hielo que cubre, como una capa o membrana, el agua retenida y que luego correrá por el cauce. Por momentos esta cámara se hunde en el agua para volver a la superficie, donde aparecen huellas humanas: una piedra coloreada, nudos rojos —color asociado convencionalmente a la sangre, pero que aquí es también tejido o membrana interna, cordón umbilical, piel y tocado del niño del Cerro el Plomo—. El recorrido visual, mayoritariamente acuático, se trenza con las voces de un hombre y una mujer: la de él, una suerte de bajo continuo; la de ella, espasmódica, acezante. Los instrumentos de viento acompañan los quejidos de ella en un constante ir y venir de la cámara entre coirones, tejidos, aguas y espumas, una evocación chamánica, mediúmnica, que resignifica la pequeña figura sacrificada y hace de su hallazgo un hito que trasciende las visiones dicotómicas de la ontología moderna (Escobar, 2014: 57 y ss.). En esta historia el ciclo acuático es fundamental, como lo es también la puesta en escena de lo corpóreo en un contexto fuertemente normalizador, como es el de Chile de posdictadura, así como su inscripción en territorios resignificados

por la memoria, la denuncia o la búsqueda de nuevas epistemes y ontologías, aspectos que el trabajo de Vicuña comparte con los de Coñoepan y Calfuqueo.

Lo que se expresa en estas obras es la necesidad de sacar a la luz lo que Macarena Gómez-Barris llama «perspectivas sumergidas» (2021) en las zonas americanas donde la colonialidad, desde el siglo XVI, ha depredado los territorios. Feminismos, decolonialismos, nuevos materialismos, teorías de los afectos y las emociones, *disability studies* ofrecen herramientas conceptuales para pensar el Antropoceno y los problemas del especismo, el patriarcado y la norma hegemónica, buscando abrir otras formas de comprensión del «multiverso» (Escobar, 2014), relaciones «tentaculares», como diría Donna Haraway en *Seguir con el problema* (2019), que sean más ecológicas e integradoras y que permitan dar respuesta a los problemas planetarios que hoy nos acechan.

Estas nuevas epistemes proponen observar lo que hay, como plantea Macarena Gómez-Barris, «debajo del mundo visible de la zona extractiva» (2021:11), término con el que ella se refiere al «paradigma colonial, la cosmovisión y las tecnologías que destacan regiones de «alta biodiversidad» para reducir la vida a recursos de conversión capitalista» (Gómez-Barris, 2021: 13). Una de las zonas que ella aborda es la cuenca de otro río, el Bío-Bío, al sur de Chile, en torno al cual se localiza una gran cantidad de poblaciones mapuche. Estas comunidades han sufrido el dominio y expansión de corporaciones transnacionales madereras y energéticas, así como el racismo, discriminación y despojo chilenos por más de cinco siglos, por causa del discurso y los espejismos desarrollistas impulsados desde un Estado-nación excluyente. Gómez-Barris toma como ejemplo de resistencia cultural los documentales de Francisco Huichaqueo, donde percibe una forma experimental, alternativa y resistente de narrativa: «A través de la opacidad y, particularmente, de la perspectiva oscura» que en el caso de estas filmaciones desafían «la mirada colonial normativa que convierte a los territorios en paisaje, mientras criminaliza a los cuerpos Indígenas» (Gómez-Barris: 2021: 47).

En este espacio de conflicto la disputa por las aguas es fundamental. En el contexto de la violencia colonial contra Wallmapu, diversas personas pertenecientes al Pueblo Mapuche han insistido en la defensa política de las aguas como parte de la lucha por el territorio y por los seres que allí habitan. En consecuencia, han sido acosadas, encarceladas y/o asesinadas. Algunos de estos casos todavía no han sido resueltos. A modo de ejemplo, la Machi Millaray Huichalaf fue encarcelada por la defensa del *Ngen Mapu Kintuante* del río Pilmakén contra la empresa noruega Statkraft, y la activista Macarena Valdés fue asesinada en extrañas circunstancias por la defensa del río Tranguil (contra la construcción de una central hidroeléctrica de la empresa austriaca RP Global).

Los video-performances que analizaremos a continuación, fueron realizados en el sur de Chile, donde estos artistas ofrecen modos corporizados de representación, percepción y experiencia, a partir de un reservorio simbólico y expresivo que reformula y excede el registro visual, adentrándose más allá de aquello visible articulado por las convenciones del poder.

Nos interesa especialmente una mirada que, como plantea Gómez-Barris, parece venir «desde abajo», como esa mirada líquida sobre la que escribió Gabriela Mistral para hacer su semblanza del huemul y las repercusiones de esta figura en la cultura chilena. Gómez-Barris lo dice de otro modo cuando plantea la idea de una episteme de «ojo de pez», que «descoloca la centralidad ocular del desarrollo humano y, en cambio, revela una contraposición borrosa, por debajo de la superficie» (2021: 47). Si volvemos al huemul mistraliano, se podría ampliar o extender esta idea hacia una episteme del «orden de la gacela» (Mistral, párr. 15) que atiende a todos sus sentidos: ese oído delicado, ese olfato agudo, el hocico y la pezuña fusionados con la tierra. Las obras que analizaremos responden a una fenomenología andina, pero incorporan asimismo elementos feministas, queer y urbanos en una estética «champurria». Esta palabra hace referencia a una mixtura, a un lugar fronterizo, específicamente desde el Pueblo Mapuche, para nominar así lenguas, cuerpos, comidas e identidades mezcladas. A pesar de haber tenido históricamente una carga peyorativa, por su sinónimo de impureza, durante los últimos años ha sido resignificada políticamente desde la experiencia diaspórica mapuche y la creación artística-literaria.

3. Una matriz de silencios, ecos y vibración

En *La matriz*, Paula Coñoepan explora la materialidad de las huellas del cuerpo registrando el proceso de creación de un molde de yeso de la figura de su madre. A través de la imagen y el sonido, el videoperformance conjura una geografía relacional donde silencios, ecos y vibraciones recrean el proceso que amarra las vidas a la tierra. La performance recuerda al gesto de la artista Ana Mendieta, quien a propósito de su serie «Siluetas» señala «My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe. It is a return to the maternal source. Through my earth/body sculptures, I become one with the earth» (cit. en Barrera del Río y Perreault, 1988: 10). *La matriz* presenta un modo de entañar el tiempo, actuando sobre el espacio de la naturaleza para forjar lazos con el pasado y el presente ancestral.

La vibración como concepto remite a una estética que produce descentramientos y tensiones sobre la hegemonía de la visualidad y las ideas fijas, luminosas y totalizantes de la racionalidad patriarcal. Permite observar los cuerpos no desde sus identidades, sino a través su materialidad resonante, llevando la atención a las interrelaciones. Se podría entender como un concepto feminizado, que crea reflexión a

partir de los micro movimientos, y que no busca certezas sino desar-
mar lo evidente para propagarse como experiencia. Se observará que
la relación con el territorio, especialmente con el agua, es relevante
dentro del concepto de la vibración ya que este elemento amplifica y
expresa los movimientos sonoros más pequeños, aunque parezcan
minoritarios, locales y anacrónicos. Más allá de la significación, las
vibraciones afectan la realidad de los cuerpos y abren espacios de
sensibilidad aumentada que traspasan la mirada.

Quien escucha el videoperformance está inmerso desde el principio
en la acústica particular de un territorio en la zona sur de Chile, la
comuna de Padre las Casas en la Región de La Araucanía, perte-
neciente a la Provincia de Cautín. El aparente silencio del ambiente
alberga los sonidos que conforman un mundo, las voces de una
comunidad, la caída de la lluvia, el canto de los pájaros, el zumbido
de los insectos. La obra es una matriz generativa de abundantes y
sutiles presencias que permanecen cambiantes hasta la última es-
cena. Las vibraciones que intervienen la performance permiten que
el Wallmapu adquiera significado no solo a partir de las imágenes,
sino también a través del lenguaje del sonido. En *Acoustic Territories*,
Brandon LaBelle señala que el sonido es una propiedad compartida
que demanda una comprensión asociativa y relacional (2010: xxiv).
El paisaje sonoro organiza temporalmente el videoperformance,
marca con sus ondulaciones cada momento de la obra traspasando
a las espectadoras su ritmo.

En trabajos anteriores, Coñoepan ha indagado en la historia y en el
conocimiento oral de sus antepasadas. Su abuela María Melivilú,
protagonista del video *La creación Relato*, cuenta cómo Dios formó la
vida en la tierra. «Primero que nada, pidió que las aguas se juntaran.
Que se formaran los mares, que se juntaran los ríos, las lagunas,
los riachuelos y todo fue hecho y en cosa de segundos se formó»
(00:28). Ese acuático inicio de los tiempos es evocado en *La matriz*
a través del relato sonoro de los líquidos que intervienen la obra.
El sonido del yeso que bate la artista inicia el proceso de creación
del molde sobre la tierra. Más adelante, la intensa lluvia la mueve a
cubrir a la madre con un plástico para protegerla. En ese momento
culmina la creación de una caverna improvisada y semisubterránea.
Se escuchan gemidos y jadeos, el reverberante canto de los quel-
tehues, el crujido del plástico, y la mujer en posición fetal tiembla
en una simbiosis vibratoria con el paisaje. La vulnerabilidad de la
madre, casi inmóvil, dócil y temblando, proyecta la inestabilidad y la
latencia de una historia apenas conocida, de un origen que, como
señala Paz López, nunca tiene forma de certeza (2021: 90). El eco
subterráneo de una caverna rompe con la fuente para convertirse
en otra cosa, proliferando y expandiéndose, permitiendo el ingreso
de lo que se ha reprimido (LaBelle, 2010: 40). Lo oculto puede
tratarse de la historia menos visible de la tierra, la de la naturaleza
feminizada por el pensamiento de occidente industrial que posibilitó
la extracción de sus secretos y riquezas.

La Vagina es la Matriz es una pieza de resina transparente modelada en 3D a partir de la técnica de vaciado del cuerpo de la artista. Parece un charco en movimiento o un caudal que dejó las señales de su caída plasmando en el material el recorrido del tiempo. El videoperformance *La matriz* realiza una construcción vibratoria del órgano de placer y potencial desconocido, indagando en los matices sensibles de la comprensión de la realidad. Vulvas líquidas que en un contexto de imposición colonial del género, siguiendo a María Lugones (2008), cuestionan la permanencia de la norma.

El videoperformance sugiere que las imágenes, lo visible, conforman una parte de la experiencia sensible que por sí sola no remece la memoria de la tierra. Tampoco basta el sonido en aislamiento, sino las huellas y los ecos, los cuerpos que funcionan como aparatos de resonancia amplificando el sonar común. Como apunta Jean-Luc Nancy, «para el cuerpo sonoro, no es solo emitir un sonido, sino extenderse, trasladarse y resolverse efectivamente en vibraciones que, a la vez, lo relacionan consigo y lo ponen fuera de sí» (2007: 13). *La matriz* vincula los sentidos en una estrategia estética que subvierte la primacía del ojo evadiendo la fetichización de la figura femenina e indígena y volviendo la atención a la materia sin las marcas de dominación. El ambiente natural no está dañado, no está invadido. La ropa cubre las áreas principales con las que la mirada occidental deshumaniza a los cuerpos asignándoles un género.

¿De qué in-forman los bordes de yeso? Después de que la lluvia pasa, Coñoepan ingresa a la silueta de su madre. La cámara recorre el cuerpo de la artista que encaja dejando espacios vacíos, desbordando partes del molde, adaptándose a las paredes que la contienen. LaBelle comenta que la experiencia auditiva de la sensación primaria de estar en el útero es ante todo una energía táctil (2010: 136). A través de la vibración, los cuerpos en gestación sienten todas las fluctuaciones, voces y procesos corporales de la madre. *La matriz* sugiere que se puede adquirir una forma a través de la escucha quieta, pasiva y atenta a las ondas y los movimientos del útero de la tierra. La estructura de yeso puede funcionar como un órgano que recibe y amplifica las historias invisibles. En un periodo donde se ha exacerbado la crisis ecológica y persiste la militarización del Wallmapu, el videoperformance adquiere un tono ritual y rebelde que busca hacer presentes los ecos de las formas de vida a las que la nación chilena les declaró la guerra.

El paso de la imagen del cuerpo de la madre al de la hija permite preguntarse por el borde misterioso donde fluctúa la vida. *La matriz* crea un espacio visual y sonoro que alude, al mismo tiempo, a la multiplicación y al fin de esta. La investigación de Coñoepan, llevada a cabo en colaboración con sus ancestras femeninas, cita y subvierte el relato antropocéntrico de la creación, planteando la naturaleza como un territorio animado que se regenera y persiste más allá del deterioro provocado por el desarrollo industrial. *La matriz* hace presente un linaje de cuerpos que reconocen a la tierra como su origen,

una herencia mapuche que no se agota en los vínculos familiares, involucrando las vidas no humanas. Es una propuesta que resuena con la de la artista Paula Baeza Pailamilla, quien en el texto *Anüm/Plantar* llama a «Despertar nuestra percepción de la vida no humana, a les habitantes de esta tierra que viven en otro tiempo, en otras frecuencias a veces imperceptibles para las personas. Plantarnos a nosotres mismas, enterrar nuestras raíces para que se interconecten y comuniquen con otras raíces» (2021: párr. 13).

La performance podría ser una oportunidad para volver a nacer como mapuche al restablecer el vínculo con el territorio que los ancestros fueron forzados a abandonar. Al involucrar a su familia en la elaboración de la obra, la artista modifica el rumbo de la historia neocolonial, regenerando la tierra con las voces de su comunidad. La *temporalidad de lo precario* en la performance, a la que se refiere Fabião (2019: 48), remite justamente a la posibilidad de rehacer, hacer y deshacer conceptos de manera material a partir de un horizonte de significado descentrado, móvil y vibrante. Como se trata de un registro de performance, el video actualiza en las espectadoras la misma matriz visual y sonora dando forma a otro cuerpo, con otra información y contexto. El videoperformance abre un intercambio inacabable que transporta los ojos y oídos singulares de las espectadoras a un territorio común.

Los últimos segundos del video muestran un plano abierto del paisaje sin centro donde la silueta de yeso vacía parecería amplificar el sonido ambiental. Queda un hueco como posibilidad, como cavidad resonante de la vida, como espacio silencioso de cuestionamiento y transformación cultural. La necesidad de Coñoeapan de volver a narrar sus orígenes biográficos y familiares la lleva a experimentar dejando de lado las palabras gastadas o humanas para volverse al lenguaje universal de la vibración. A través de la quietud y el placer nos propone escuchar los mensajes urgentes de las aguas subterráneas.

4. *Kowkülen*: el manto sonoro que nos envuelve

Como antes hemos planteado, durante los últimos años la figura del agua ha sido convocada desde un discurso político de resistencias territoriales contra la devastación y la privatización. De esta forma, la pelea por el agua no nace recientemente, en la proclama del cambio climático, sino desde la lucha de pueblos y comunidades que han denunciado la depredación de las cuencas como consecuencia del extractivismo que ha privado y secado territorios. En este sentido, la lucha por las aguas insiste en ser uno de los temas más relevantes de la crisis generalizada que afrontamos.

Esta problemática ha sido traducida en los trabajos recientes del artista mapuche Sebastián Calfuqueo, especialmente en dos de sus últimas exposiciones: *Ko ñi weychan* (Las luchas del agua, 2020) en la Galería Metropolitana y *Espejo de agua* (2021) en la Galería

Patricia Ready. En ambas exhibiciones se contraponen la filosofía del *Itrofill mongen* frente a la depredación territorial del modelo neoliberal y de la continuidad colonial, pues se evidencian los vínculos del agua desde la perspectiva del pueblo mapuche y desde las luchas territoriales actuales, ante las tensiones generadas por el extractivismo y el *Código de aguas* (1981), implementado en la dictadura chilena.

Asimismo, es posible rastrear un diálogo entre sus propuestas, pues algunos de los materiales utilizados en las exhibiciones son similares, especialmente las piezas creadas en cerámica de color azul, la exploración con diversos aromas, la presencia del mapudungun y la incorporación sonora. Aquella persistencia puede ser interpretada como una herencia actualizada, en tanto recurre a conocimientos propios de la epistemología mapuche desde un presente heterogéneo en constante movimiento que incluye discusiones sobre esencialismo, sexualidad y cuerpos no binarios.

Uno de los trabajos presentados en la muestra *Ko ñi weychan* es el videoperformance *Kowkülen* (ser líquido), grabado en las aguas del Cautín en Ngulumapu. En esta obra la voz de Calfuqueo enmudece para escuchar el cauce y sumergir su piel en el temblor de las aguas, mediante el registro de su cuerpo desnudo con amarras *shibari* de color azul. *Kowkülen* no solo es la huella de una performance, sino que se transforma en una apuesta estética que mixtura la imagen en movimiento del río, la escritura poética del artista y el manto sonoro del caudal que envuelve a quienes escuchan.

Lo primero en aparecer en la obra es el sonido intenso del torrente, no las imágenes. Luego, emerge una advertencia escrita sobre el Código de aguas que define este elemento como un bien mueble. Mientras las imágenes avanzan nunca dejamos de oír la fuerza del caudal, se manifiesta su cadencia como un diálogo con todo lo existente, tanto lo visible (árboles, insectos, animales, hierbas) como lo invisible (seres pertenecientes a la cosmovisión mapuche). Su aparición sonora no es un adorno, es una decisión estético-política, pues no hay un registro sonoro del paisaje en su totalidad, sino que el territorio acústico es la revelación del río. Tal como señala Jean-Luc Nancy sobre el acto de escuchar, este supone la posibilidad de ir a tientas al sentido no inmediato, es una declinación hacia la ribera. El oír tiene otros tiempos: «es siempre estar a orillas del sentido, o en un sentido de borde y extremidad, y como si el sonido no fuese justamente otra cosa que ese borde, esa franja o ese margen» (2007: 19). En este caso, el artista a la orilla del río, sumerge al espectador en un re-sentir del agua y de sí mismo, como partes fragmentadas del todo, como esquirlas acústicas del Wallmapu.

En mapudungun el agua se denomina *ko* y sus diversas formas de existencia han permitido y creado variadas toponimias, nominaciones de diversos espacios geográficos, cuyas firmas están signadas no solo por el surco de un río, sino que muchas veces su designación surge del sonido que manifiesta aquel elemento en declarar

su presencia. También son múltiples los relatos sobre las aguas, historias colmadas de seres acuáticos que transportan almas, dan origen al mundo o viven bajo sus mantos líquidos. *Treng treng y Kaykay, Shumpall, Trempulkalwe, Ngen-ko*, entre otros, surgen, se manifiestan y habitan de múltiples maneras. En el agua se creó el universo y, a la vez, es una guía hacia la dimensión de la muerte. Estos testimonios, memorias y creaciones, pueden ser rastreadas en narraciones orales/escritas, en poesía, en sus *ülkantun* (cantos) e incluso en apellidos que se extienden por el territorio. Más allá de la importancia de considerarlo como un bien natural que permite la vida o la abundancia en un espacio determinado, hay una convivencia con este *ser* que se manifiesta a través de su *Ngen*, su espíritu protector que es respetado como dueño del territorio.

En el videoperformance de Calfuqueo, la sonoridad de las aguas se combina con subtítulos azules de un manifiesto poético, escrito con algunas palabras en mapudungun y otras en castellano. El contenido incluye la invocación a seres pertenecientes a la espiritualidad, toponimias mapuche, frases de denuncia ante el extractivismo y la perspectiva personal del artista sobre su vínculo acuoso, especialmente con la idea de la fluidez que hace referencia a existencias no-binarias. Este último elemento es significativo en la obra del artista, pues se ha encargado de una profunda investigación sobre las disidencias sexuales dentro del mundo mapuche y su existencia en el mapudungun. En *Kowkülen*, las palabras son utilizadas de forma similar a una rogativa con rasgos testimoniales: la escritura aparece como rito de diálogo y memoria ancestral, sin sonido. En *La Zona Extractiva*, Macarena Gómez-Barris, a partir de una obra de Francisco Huichaqueo, reflexiona sobre la invocación artística a aquello que está más allá de lo visible: «puentes visuales y sonoros que invocan lo sobrenatural» como «anclaje simbólico del imaginario visual que percibe la vida de otra manera» (Gómez-Barris, 2021: 121). En este sentido, existe una concordancia con la propuesta de *Kowkülen*, al sugerir una composición entre sonido acuoso, propuesta imaginal y palabra poética como una forma de comunicación con aquello que no es evidente. Esto nos da cuenta de la importancia territorial, espiritual y estética del agua para el Pueblo Mapuche, como parte de una memoria colectiva que va creando a medida que traduce y escucha los diversos elementos de la naturaleza.

En términos de imagen en movimiento, observamos el cuerpo desnudo del artista con nudos japoneses, inclinado hacia la izquierda, inmóvil entre las piedras. El río corre con fuerza y sin desvíos. El paisaje exhibe abundante vegetación. La luz del sol se proyecta en la piel de Calfuqueo, dibujando las sombras del bosque. Su cuerpo se mantiene semi sumergido de espaldas a la cámara. En un segundo momento, hay un cambio de plano y de ubicación en el río. El cauce es calmo, casi sin movimiento. El cuerpo del artista se encuentra orientado a la derecha, aferrado a un trozo de tierra del que se desprende, se deja llevar por las aguas. En este instante se

ve el perfil de su rostro, ante el gesto de soltar, pero mantiene la posición de espaldas. Su cuerpo flota hasta desaparecer del plano, la cámara registra el paisaje por unos segundos. En un tercer momento, vemos otro lugar del río, aguas tranquilas. Se muestra un tronco de árbol horizontal sobre las aguas y el cuerpo de espaldas, al centro de la imagen, suspendido por las amarras. Finalmente, la cámara se mueve, enfoca los nudos en el tronco, hace un seguimiento a las cuerdas hasta llegar al cuerpo. Registra de izquierda a derecha, desde la cabeza a los pies, termina con fondo negro, los créditos, la ubicación y la frase: *Ko fendengelay* (las aguas no se venden).

En la obra no vemos el rostro de Calfuqueo, salvo en el breve momento descrito. Tampoco se exhibe el cuerpo en completitud, menos escuchamos su voz. El artista se funde sensualmente en las aguas, su cuerpo se hace parte del río. El poema dice: «Mi cuerpo es agua/ Me revuelvo con ella/ Así es mi política». La obra performática sugiere, mixtura, no revela del todo. Estas decisiones estéticas son significativas para pensar en una propuesta contra la fetichización y las operaciones multiculturalistas hacia los indígenas. Asimismo permite imaginar una desnarratividad poética que descentra un logos occidental o un relato central. Esto porque *Kowkülen* propone vínculos a contrapelo del relato épico. El artista no está mostrando la devastación, muestra otra relación posible. Una forma diferente de vincularse con las aguas, no como un bien mueble, sino como parte de ellas.

Mieke Bal señala que el acto de mirar al no estar separado del cuerpo es un acontecimiento «impuro», aquella contaminación es recíproca con los otros sentidos, porque se transforman y se afectan mutuamente. Son inseparables: «la literatura, el sonido y la música no están excluidas del objeto de la cultura visual» (2016: 32). La condición de impureza en la experiencia de mirar ocurre en el instante de contagio con las demás percepciones, porque no están escindidas entre sí. Son porosas, se filtran unas a otras. Por lo tanto, la visualidad es sinestésica cuando logra conectar y colaborar con los otros sentidos, más allá de centrarse o determinarse por un órgano en específico, más allá del ojo. Según Bal, aquello se entiende mejor en las obras desafiantes de algunos artistas que desarrollan propuestas contaminadas, contra la reducción de lo sensible (2016: 32). Esta perspectiva se relaciona profundamente con el trabajo de Sebastián Calfuqueo, quien además de exhibir una propuesta visual, construye una relación sensitiva con las obras, una red donde no se imponen jerarquías, ni subordinaciones de los sentidos, sino que existe una urdimbre sensorial como parte de su propuesta en la experiencia visual. Sus últimas exposiciones buscan la imbricación entre aromas y sonidos, incluso tacto (si pensamos en la escritura con cabellos o el trabajo de la cerámica). Escuchamos el rumor de las aguas, el lenguaje del río. Nos propone el acercamiento hacia la quema de

monocultivos o las esencias de un bosque nativo. Además quiebra un relato para interrumpirlo con un manifiesto poético, donde las letras se mezclan con la invocación de lo invisible.

El videoperformance no entrega una solución ante los sucesos, sino que nos da pistas sobre la catástrofe, nos revela otro modo de acercarnos a las obras, situado desde el pensamiento mapuche: no escindido del *Itrofill mongen*. En su trabajo hay una correspondencia, una mediación en el acto de leer la lucha del agua como signo que rebosa a una comunidad. Su propuesta es una insistencia por rastrear vestigios y huellas, tanto de la memoria mapuche del agua como de la reflexión del presente y su crisis hídrica, creando un porvenir crítico para una comunidad extendida. Su trabajo no se expone en representación imaginal de un pueblo, sino en el reconocimiento de una sabiduría compartida: en el eco del mapudungun, en el aprendizaje del cuidado como afecto político. En esas señas, se origina la concepción de lucha como posibilidad de diálogo desde diversas corporalidades, seres, comunidades y espacios que resisten.

5. Conclusiones: voces líquidas

Este breve recorrido por algunos videoperformances de artistas chilenos/mapuche permite pensar la crítica al ocularcentrismo tanto desde una perspectiva intelectual, conceptual, como una estrategia retórica o modo expresivo. Como se ha visto, se trata de obras que permiten reflexionar sobre el modo de apropiación neoliberal del entorno, y también sobre los modelos fuertemente extractivistas, más aún en un país colonial como Chile, donde incluso el derecho al agua ha sido privatizado.

Coñoepean y Calfuqueo, como otros artistas vinculados con esta nueva impronta cultural y el desafío político que implica el extractivismo, exploran la mirada «desde abajo», así como también el uso del sonido y su particular evanescencia —«lo visual persiste aun en su desvanecimiento, lo sonoro parece y se desvanece aun en su permanencia», escribe Jean-Luc Nancy—. Son performers, videístas y artistas visuales que habitan o regresan a las llamadas «zonas extractivas» que abundan en el extenso territorio chileno, muchas de ellas transformadas en verdaderas zonas de sacrificio del sur global, con el fin de ofrecer nuevas estrategias y formas de pensar la memoria, la denuncia y el futuro.

El acento que ponen en la utilización del sonido propicia, al menos en las obras abordadas, un reordenamiento del sensorium y la episteme moderna que articuló la transparencia, el control y la jerarquización colonial y heteronormativa. Las voces líquidas de la lluvia y los ríos, las vibraciones materiales que convocan estas puestas en escena, trastocan la temporalidad y amplían la mirada en el sentido propuesto por Gibson, hacia un «campo visual», produciendo «las formas en profundidad» de percepción a las que aluden él y Jay. El sonido

activa las sinestesias y el video produce o recorre huellas/marcas de lo no visible en las construcciones de la memoria, la genealogía, el cuerpo y la palabra.

Primero a través de sus performances y luego a través del manejo técnico del video, Paula Coñoepan y Sebastián Calfuqueo producen nuevas resonancias de sus trabajos, en que proponen estéticas acuáticas, hidrofeministas, críticas de diversos modos de dominación. La mirada que vigila, segmenta, separa, despoja a los cuerpos y las entidades vivas de su ser comunitario, es contrapuesta a formas de ver a ras del suelo que reenlazan y propician relaciones de contigüidad, devenir, flujo y desborde, que decomodifican y desnaturalizan el extractivismo y, al mismo tiempo, la normalización de cuerpos que aquí aparecen extrañados, en una reinención de sus lugares y poses. En una de las performances, se trabaja con devenires ancestrales; «La matriz» ofrece una lectura de lo originario y de los vínculos genealógico-maternos. En «Kowkülen» el cuerpo anudado y expuesto aparece sorpresivamente en un espacio también primigenio, y el sonido y el texto evocan/invocan en esta aparición un mundo espiritual y ancestral no visible, pero inminente. En ambos casos los artistas trabajan de formas disruptivas, revelando aproximaciones al agua que no son de apropiación y no obedecen a las lógicas de cosificación y mercantilización de la naturaleza, elaboradas principalmente desde lógicas excluyentes, patriarcales, capitalistas y falocéntricas.

Las sutiles retóricas puestas en juego, selectivas, sensibles, ponen de relieve la presencia del río o de la lluvia, de los ciclos vibrantes de vida que culturas ancestrales escucharon, vieron, palparon y sintieron desde otros ordenamientos, y que filosofías contemporáneas como el feminismo o el pensamiento neomaterialista o real especulativo han activado en su crítica del causalismo y el pensamiento binario para intentar pensar de otro modo las interacciones de lo viviente. Matriz y manto sonoros adquieren así un carácter político y resistente, resistencia que para María Lugones, filósofa decolonial y feminista ofrece una subjetividad reprimida y silenciada, pero activa, de cara a los procesos de subjetificación hegemónicos; con ellos se produce la reivindicación no solo de otras formas de enunciación, sino que de la misma percepción de lo real, ofreciendo de este modo al repertorio del arte contemporáneo (y al ojo) nuevas posibilidades expresivas, pero sobre todo a los sujetos que resisten procesos opresivos, nuevas formas de hacer memoria y producir identificaciones políticas plegadas, ricas, abiertas, sin casilleros fijos.

Bibliografía citada

Videoperformances

- CALFUQUEO, S. (2020): *Kowkülen*, <<https://sebastiancalifuqueo.com/2020/04/13/kowkulen-ser-liquido-2018/>>
- COÑOEPAN, P. (2014): *La matriz*. <<https://www.youtube.com/watch?v=NTKQM9HUKOA>>
- COÑOEPAN, P. (2020). *La creación. Relato*. <<https://www.youtube.com/watch?v=3uphCR7wWjE>>
- VICUÑA, C. (2017): *Quipu Mapocho*.

Referencias bibliográficas

- ANÓNIMO. (1981): «Código de aguas», <<https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=5605>>
- BAEZA PAILAMILLA, P. (2021): «Anümn / Plantar», *Yene*. 30 <<https://yenevista.com/2021/01/30/anumn-plantar/>>
- BAL, M. (2016): *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, Madrid: Akal.
- BARRERAS DEL RIO, P. y PERREAULT, J. (1988): *Ana Mendieta: A Retrospective*, Nueva York: The New Museum of Contemporary Art.
- BARROS, M. J. (2020): «Aguas y ríos: Activismo, descolonización y naturaleza en Cecilia Vicuña y Ana Tijoux», *Latin American Research Review*, 55.3, 544-559.
- CASAS, A. (2017): «Punto ciego del yo: autoficción y padecimiento en Meruane, Nettel y Meabe» en Tornero, A. (Coord.), *Yo-grafías: autoficción en la literatura y el cine hispánicos*, Madrid: Síntesis, 41-58.
- ESCOBAR, A. (2014): *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*, Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana (UNAUCLA).
- FABIÃO, E. (2019): «Performance y precariedad» en Hang, B. y Muñoz, A. (Coords.). *El tiempo es lo único que tenemos*, Buenos Aires, Caja negra, 25-49.
- GÓMEZ-BARRIS, M. (2021): *La zona extractiva. Ecologías sociales y perspectivas decoloniales*, Santiago de Chile: Metales pesados.
- GUERRERO, J. (2014): *Tecnologías del cuerpo: exhibicionismo y visualidad en América Latina*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- HARAWAY, D. (2019): *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Bilbao: Consonni.
- JAY, M. (2007): *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid: Akal.
- LABELLE, B. (2010): *Acoustic Territories. Sound, Culture and Everyday Life*. Nueva York-Londres: The Continuum International Publishing Group.
- LÓPEZ, P. (2021): «La matriz es cada vez lo incierto» en Brodsky, V. y Flores, M. (eds.), *Mujeres en las artes visuales en Chile 2010-2020*, Santiago de Chile: Ministerio de Cultura, las Artes y el Patrimonio, 82-83.
- LUGONES, M. (2008): «Colonialidad y género», *Tabula Rasa*, 9. julio-diciembre, 73-111.
- MISTRAL, G. (1957): «Menos cóndor y más huemul» en Escudero, A. (comp.), *Recados contando a Chile*. Santiago de Chile: Ed. del Pacífico, <<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/prosa/condorhuemul.html>>

[15/01/2022].

NANCY, J.L. (2007): *A la escucha*, Buenos Aires: Amorrortu.

PASCUA CANELO, M. (2019): «La mirada borrosa: poéticas del desenfoque y visiones oblicuas en la narrativa hispánica contemporánea», *Catedral Tomada*, vol. 7, 13, 178-201.

PASCUA CANELO, M. (2021): «Ojos enfermos: discapacidad, escritura y biopolítica en Halfon, Nettel y Meruane», *Revista Letral*, 26, 75-106.

PRATT, M.L. (2010): *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, México: FCE.

PRIETO, M., FRAGKOU, M. C. y CALDERÓN, M. (2019): «Water Policy and Management in Chile» en Maurice, P. A. (ed.). *Encyclopedia of Water: Science, Technology, and Society*, Nueva Jersey: Wiley-Blackwell.

ZAFRA, R. (2015): *Ojos y capital*, Bilbao: Consonni.