

## **Retroespeculación Ancestral: Futurismos Indígenas y Nuevas Cosmologías de lo Posible**

Ariela Parisi  
Alfred University  
[parisi@alfred.edu](mailto:parisi@alfred.edu)

### **Resumen**

Este artículo analiza cómo el arte y el activismo indígena brasileño, en particular las obras de Jaider Esbell y Uýra Sodoma, actúan como herramientas de retroespeculación, fomentando futuros anclados en la memoria ancestral y cosmologías plurales. Basado en conceptos como la pluriversalidad (Escobar), el futurismo radical (Demos) y la heterotopía (Foucault), este artículo destaca cómo estos artistas desafían concepciones lineales del tiempo mediante la creación de convergencias temporales. A través de artefactos visuales y performances, cuestionan narrativas coloniales y proponen futuros emancipadores inspirados en saberes ancestrales. El artículo argumenta que la memoria ancestral, al resignificar el pasado, tiene un papel fundamental en la construcción de futuros democráticos y sostenibles, subrayando su potencial político para reivindicar temporalidades y prácticas ecológicas indígenas.

**Palabras claves:** retroespeculación; futurismos indígenas; memoria ancestral; pluriversalidad

### **Ancestral Retro-speculation: Indigenous Futurisms and New Cosmologies of the Possible**

#### **Abstract**

This article examines how indigenous Brazilian art and activism, particularly the works of Jaider Esbell and Uýra Sodoma, serve as instruments of retro-speculation, fostering futures rooted in ancestral memory and plural cosmologies. Grounded in the concepts of pluriversality (Escobar), radical futurism (Demos), and heterotopia (Foucault), the study highlights how these artists disrupt linear conceptions of time by creating temporal convergences. Through visual artifacts and performance, they challenge colonial narratives and propose emancipatory futures anchored in ancestral knowledge. By analyzing specific works, the article argues for the role of ancestral memory in shaping democratic, sustainable

futures, emphasizing the political potential of reclaiming indigenous temporalities and ecological practices.

**Key Words:** Retrospeculation; Indigenous Futurism; Ancestral Memory; Pluriversality

### **Retroespeculación Ancestral: Futurismos Indígenas y Nuevas Cosmologías de lo Posible**

Desde su misión, el *Museu do Amanhã*, localizado en Río de Janeiro, propone invitarnos a mirar más lejos, donde un futuro sustentable e inclusivo es posible y nosotros (seres humanos) somos la materia prima de esa construcción. Desde un punto de partida antropocentrista, el museo posiciona a la humanidad como únicos autores directos de las posibles visiones del porvenir que se pueden concebir, al mismo tiempo que define al mañana de la siguiente manera: “el mañana no es una fecha en el calendario, no es un lugar a donde vamos a llegar. Es una construcción de la cual participamos todos, como personas, ciudadanos, miembros de la especie humana”<sup>1</sup>. Esta noción de materialidad, prima imbuida de pulsión creativa a la hora de concebir los imaginarios futuros es análoga a la relación que existe entre la memoria colectiva y el pasado. Si la memoria posee una matriz procreadora y es una arena de conflicto e intercambio donde múltiples fuerzas convergen para dar forma al pasado, la imaginación y la especulación poseen una funcionalidad semejante a la hora de crear el porvenir. En otras palabras: existe una presencia del futuro, a través de la imaginación, que incide con la misma relevancia que tiene la memoria al generar la presencia del pasado. Los imaginarios del futuro conforman la mitad del proceso de toma de decisiones; la otra mitad son los imaginarios del pasado (Iparraguirre 7). De esta forma, nuestro presente no es solamente acechado por los remanentes y la espectralidad del pasado, sino también como menciona Jacques Derrida, por los espectros del porvenir.

Arjun Appadurai dedica un extenso análisis al desafío de “construir el futuro” (377-95) y traza un itinerario a recorrer para dar mayor profundidad y robustez a los estudios

---

<sup>1</sup> Esta definición es parte de la misión del museo incluida en su sitio web. La traducción del portugués al español es mía.

sociales que den cuenta del diseño del futuro y sus implicancias en temas como la producción de la vida cotidiana, la dinámica de la experiencia vivida, o la producción de localidad en el contexto de una constante globalización (379). De esta forma, para el autor el futuro nunca se construye en el vacío: “el futuro no es un espacio en blanco para la inscripción de la naturaleza, sino un espacio para el diseño democrático que debe comenzar con el reconocimiento de que el futuro es un hecho cultural” (Appadurai 394). Por lo tanto, no es posible apuntar la existencia de un futuro homogéneo, sino que estamos frente a la convergencia y confluencia de múltiples líneas futuras concebidas en el seno de diferentes cosmovisiones del mundo.

Si el futuro es un hecho cultural como determina Appadurai, entonces existen tantos futuros como culturas posibles. El reconocimiento de la pluralidad de las líneas futuras de nuestro tiempo coincide con el trabajo de académicos en el campo de los estudios decoloniales que se han ocupado por señalar la pluriversalidad del mundo. Especialmente, el crítico Arturo Escobar define este concepto bajo la premisa de que el mundo se compone de múltiples realidades y modos de existencia. Inspirado por el trabajo de activistas afro-indígenas que luchan por defender tanto sus territorios como sus formas de vida, Escobar señala “the fact is that we all live within the Earth as a pluriverse; we weave the pluriverse together with every existing being through our daily practices” (xvii).

Del 11 de noviembre de 2022 al 30 de abril de 2023, el Museu do Amanhã presentó una exposición curada y diseñada por artistas y profesionales indígenas. Bajo un título en guaraní, *Nhande Marandu* (Nuestro reporte), la muestra giraba en torno a la autoría indígena en la (re)producción de narrativas propias a través del uso de tecnologías analógicas y digitales. Esta muestra corporalizó un vórtice alternativo en los hilos discursivos del museo cuyo proyecto fundacional, apoyado por entidades científicas como el Massachusetts Institute of Technology, concibe a la ciencia y al avance tecnológico como elementos pivotaes del progreso sustentable. La convivencia del discurso científico occidental con las cosmovisiones y futurismos indígenas son solamente un ejemplo de las muchas confluencias temporales y espaciales que acontecen en la arena del diseño del futuro.

En este artículo se demostrará la ineludible presencia de la ancestralidad, a la que considero como una transfiguración de la memoria colectiva, en las construcciones de futuros pluriversales y la importancia de reconocer en estos futuros una capacidad transformadora

para tomar decisiones democráticas en el presente. El artículo se dividirá en dos secciones: una primera sección dedicada al estudio de artefactos visuales concebidos por el artista indígena Jaider Esbell, y una segunda sección donde se analiza el activismo de la performer Uýra Sodoma. Ambos casos son ejemplos de futurismos indígenas brasileños que ejercen un acto retroespeculativo al posicionarse frente al futuro desde sus propias cosmovisiones y concepciones temporales. En cada una de las secciones, los artefactos que analizo no son solamente ejemplos de estos movimientos, sino que considero que son en sí mismos puntos desde donde generar epistemologías y otras formas de ver el mundo venidero.

Estas obras funcionan como objetos que directamente cuestionan la linealidad del tiempo histórico tradicional. En este sentido, ejercen una operación retroespeculativa. Defino a la retroespeculación como una práctica estética y crítica que imagina futuros posibles desde la recuperación afectiva y crítica del pasado, operando al margen de cronologías lineales para generar nuevas constelaciones de sentido. Esta forma de especulación no proyecta simplemente hacia adelante, sino que gira sobre sí misma, desplazando las temporalidades dominantes para abrir espacios de agencia en el presente. El tiempo de la retroespeculación -lejos de ser lineal- es el tiempo de la retroalimentación positiva, en donde presente, pasado y futuro se entrelazan entre sí creando instantes de convergencia y resignificación del momento contemporáneo y en consecuencia, del porvenir. Considero que estos instantes de convergencia son el producto de un diálogo, de una confrontación entre diferentes versiones del tiempo, y son por tanto compatibles con el concepto de imagen dialéctica de Walter Benjamin cuando establece que no es que el pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación (464). En otras palabras: la imagen es la dialéctica en reposo. Pues, mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: “no es un discurrir, sino una imagen, en discontinuidad” (Benjamin 464).

En el instante de estas convergencias temporales se establece una operación dialéctica no solo entre lo que ha sido y el ahora como establece Benjamin, sino entre discursos múltiples que desafían el progreso como aliado de la linealidad del tiempo histórico. En sus tesis, Benjamin trabaja con el concepto de fragmentos y ruinas, habla de desechos a los que el historiador materialista debe prestar atención para incluir las voces marginalizadas del

pasado (la tradición del oprimido) y sus propias versiones en el discurso histórico. Los artefactos incluidos en este artículo siguen un principio de selección en tanto son ellos mismos los que recogen los fragmentos olvidados del tiempo histórico para construir, desde la ancestralidad, un porvenir pluralista. Sin embargo, estas convergencias temporales no se articulan solamente en oposición a un discurso dominante de la historia o del porvenir o a una concepción occidental del tiempo, sino que existen simultáneamente, conviven y convergen.

La pluriversalidad, tal y como la define el campo de estudios decoloniales, expresa las infinitas posibilidades de concebir futuros anclados en las múltiples formas que existen de habitar el mundo y sus correspondientes lugares de enunciación. Huelga decir que artistas y líderes políticos tanto indígenas como afrodescendientes han luchado por un lugar de habla propio y lo han convertido en el epicentro creativo desde donde germinan sus propias temporalidades y concepciones del futuro. Por ejemplo, en el año 2021 se llevó a cabo la bienal número 34 en San Pablo, uno de los eventos más importantes en el mundo artístico contemporáneo, bajo el lema *Faz escuro mas eu canto*<sup>2</sup>. La bienal 34 fue trascendental no solo porque Brasil se encontraba en un particular momento de convulsión política bajo el gobierno autoritario y de extrema derecha de Jair Bolsonaro, sino porque tuvo la participación en su ceremonia de inauguración de Jaider Esbell, artista indígena. Esta bienal puede considerarse como un punto de inflexión en el que las instituciones de cultura comenzaron a ceder espacios a autores indígenas. La elección del filósofo indígena Ailton Krenak para ocupar una silla en la Real Academia Brasileña de las Letras es una prueba más de esta toma de lugar de habla.

El concepto de “futurismos radicales” de T.J. Demos ayuda a conceptualizar los ejemplos que exploro en este artículo en toda su potencialidad disidente y pluriversal. Demos define a los futurismos radicales de la siguiente manera:

Radical futurisms remake time. They derail temporal trajectories from present tracks, casting the what’s-to-come into the undetermined not-yet. As modalities of chronopolitics—the politics of time, as much as the time of politics—they de-essentialize and de-normalize time, operationalizing its becomingness anew in the formation of other worlds, reanimating suppressed pasts as much as inventing potential futures. Opposing the sequestering of the political within narrow confines

---

<sup>2</sup>Verso de un poema de Thiago de Mello publicado en 1963 poco antes de la instalación de la dictadura brasileña.

(such as electoral season or parliamentary debates), radical futurisms resituate and expand time's operation as contestable, reinventable, and multiply structured. (19-20)

El punto fundamental de la definición de Demos es que señala bidireccionalmente a la cualidad de estos futuros de reanimar pasados suprimidos como de inventar nuevas potencialidades. Esta noción bidireccional de futurismo servirá como puntapié para entender los artefactos aquí analizados no solo como catalizadores de otros futuros por venir, sino además como contenedores de memorias ancestrales colectivas, muchas veces usando la imaginación para recrear los pasados suprimidos por la colonización que florecen y se polinizan nuevamente en el protagonismo de elementos de las cosmovisiones indígenas, como analizo en las obras de Jaider Esbell y Uýra Sodoma.

### **Futuro ancestral y retroespeculación**

El 4 de septiembre de 1987, un joven Ailton Krenak de 34 años se dirigía a la Asamblea Nacional Constituyente de Brasil en un contexto de nuevos constitucionalismos sudamericanos. Al momento, el activista indígena formaba parte de la organización *União dos Povos Indígenas* que velaba por los intereses de los pueblos originarios en el contexto nacional. La intervención de Krenak en la asamblea surgió como respuesta a una campaña de difamación y criminalización que llevaba adelante la prensa retratando a las comunidades originarias como enemigas del progreso y adversarias del supuesto brillante futuro brasileño. Frente a estos postulados del discurso hegemónico, Krenak decide tomar la tribuna de la Asamblea para articular una defensa de la enmienda de la constitución pro-indígena ejecutando una acción polisémica y doblemente discursiva. Mientras se dirige a los miembros constituyentes con el protocolo que el contexto demanda, Krenak acusa elocuentemente la falta de ética en juego en el proceso de la lucha de intereses que afectan los derechos indígenas y continúa su discurso acompañándolo con el gesto de pintar su rostro con tinta negra del árbol jenipapo (Bregalda Jaenisch 217). En la acción de Krenak, el discurso de denuncia es inseparable de una praxis indígena ligada a prácticas culturales particulares que a su vez pertenecen a formas de ser específicas. Al cubrir su rostro con la tinta jenipapo, Krenak articula un gesto, como bien apunta Jaenisch, no solo de lucha sino también de luto (217).

La acción de Krenak ha sido ampliamente estudiada en su carácter multidimensional y simbólico como una práctica que es a la vez política y poética. El rescate del material de

archivo del discurso de Krenak y su incorporación en el documental *Índio Cidadão?* de Rodrigo Siqueira ha devenido en un número de reescrituras y prácticas artísticas intertextuales<sup>3</sup>. Sin embargo, me interesa rescatar el gesto de Krenak no tanto por su naturaleza doble o rizomática sino por su capacidad de apuntar multidireccionalmente hacia el pasado y el futuro. La doble invocación de Krenak de duelo y de lucha supera las demandas de prácticas de reparación para exigir la garantía de un porvenir otro, un porvenir indígena teniendo como base la propia diversidad de la ancestralidad. De esta forma, es posible identificar en la acción de Krenak una praxis retroespeculativa (o un futurismo radical en términos de T.J. Demos) en donde el futuro o el porvenir se recrean simbólicamente a partir de una posición descolonizadora y reivindicadora del pasado indígena.

En palabras de Krenak: “Estamos vivendo num mundo onde somos obrigados a mergulhar profundamente na terra para sermos capazes de recriar mundos possíveis” (20). Siguiendo al líder indígena, propongo a la retroespeculación como herramienta crítica que más allá de una sumersión terrenal, implica introspección y especulación de formas simultáneas. Más allá de ser una herramienta historiográfica, la retroespeculación permite iluminar posibilidades futuras que solo existen en compañía de líneas temporales ancestrales plurales. Se trata de un ejercicio polidimensional que es al mismo tiempo operacionalmente mnemotécnico y anticipatorio. La retroespeculación supone también una nueva praxis de memoria, en donde se descoloniza la memoria colectiva para liberarla de sus ataduras con el pasado entendido como conjunto de ruinas y asumirla como una entidad orgánica, convergente y atemporal.

### **Heterotopía en las obras de Jaider Esbell**

Jaider Esbell es un artista *macuxi*<sup>4</sup> quien dijo alguna vez haber nacido en dos mundos. Nótese aquí la ausencia de la preposición “entre”: Esbell no nació entre mundos, sino que nació “en” dos mundos. Nieto de indígenas esclavizados y oriundo de Terra Indígena Raposa Serra do Sol, Esbell expresó haber nacido en dos mundos que coexisten a la vez: el mundo blanco y el mundo ancestral. En su ensayo “Autodecolonização – uma pesquisa pessoal no

---

<sup>3</sup> En su artículo Jaenisch se refiere al número de murales, exposiciones de arte, inclusión en materiales didácticos de la práctica de Krenak como “dislocaciones”.

<sup>4</sup> Los Macuxi habitan principalmente en la región norte del estado de Roraima, Brasil, especialmente en la Tierra Indígena Raposa Serra do Sol. También hay comunidades en Guayana y Venezuela, ya que su territorio ancestral fue dividido por fronteras coloniales.

além coletivo" Esbell construye su discurso desde esta posición híbrida en donde él mismo se reconoce como un "equilibrista" con "pies y manos en campos opuestos" (19). Esta perspectiva única le permite navegar entre el conocimiento ancestral Makuxi y las estructuras epistemológicas occidentales, sin subordinar el uno al otro. Fue quizás la coexistencia de esta dualidad la que impulsó el deseo de Esbell de converger estos universos de sentido en su arte. Sin embargo, Esbell tenía bien en claro que convergencia no es sinónimo de fusión o combinación. En una entrevista el artista expresó lo siguiente:

Art can bring worlds closer together—for me this is a fact. My research also leads me to believe that, although apparently mixed, these worlds do not fuse or merge together. Since I have access to both of these worlds, my aim is to build a consciousness of what both are teaching me “naturally” so that I can be another vehicle, means, channel of fruition and distinction. (Esbell)

La distinción y convivencia de estos dos universos se expresa en varias de sus obras, pero existen dos en particular, “Entidades” y “Cartas ao velho mundo”, en donde la confluencia se vuelve una operación enunciativa clara. Estas dos obras representan lo que Michel Foucault definió como heterotopía: una acumulación de mundos dentro de otros mundos. Me refiero particularmente a una yuxtaposición temporal y espacial que vuelve posible leer ambas obras en clave heterotópica. Según Foucault, las heterotopías tienen el poder de yuxtaponer en un único lugar real distintos espacios, y varias ubicaciones que se excluyen entre sí y al mismo tiempo están ligadas con distribuciones temporales, es decir a lo que el autor llama, por simetría heterocronías.

En su obra “Entidades” Esbell materializa parte de la cosmovisión *macuxí* en dos esculturas de 17 metros de largo que representan dos serpientes, símbolos de transformación en la simbología *macuxí*. Estas dos esculturas gigantes fueron expuestas en la edición número 34 de la bienal de San Pablo y estratégicamente situadas para confrontar la estatua del colonizador Pedro Álvares Cabral en posición de ataque. Al mismo tiempo, como bien señala Madeline Murphy Turner, la obra se erige como una contranarrativa frente a la idea del discurso colonizador de Brasil, pero también frente a la idiosincrasia de la arquitectura modernista representada por el edificio del pabellón diseñado por Oscar Niemeyer. La ubicación estratégica de la obra genera la convergencia de estos dos mundos que, juntos, dan lugar a una heterotopía. En esta primera exhibición, la cosmovisión *macuxí* materializada en las serpientes se multiplica y se potencia puesto que las esculturas fueron deliberadamente

colocadas sobre un espejo de agua. La potencialidad de esta dupla multiplicada recibió a los visitantes de la bienal en posición de ataque.

“Entidades” fue expuesta un total de cinco veces generando diferentes combinaciones sintagmáticas entre las obras y sus contextos de exposición. Si en la bienal las cobras ejercían una acción contradiscursiva frente a la colonialidad y la mentalidad progresista del modernismo, en sus otras dislocaciones generaron otros tipos de heterotopías. Por ejemplo, expuestas en la ciudad de Belo Horizonte en el contexto del festival de arte CURA (Circuito Urbano de Arte), las cobras fueron colocadas “tomando” el viaducto Santa Tereza, uno de los puntos icónicos del centro urbano. En Belo Horizonte, la cosmovisión *macuxí* se confrontó directamente con la urbanización y con toda la carga de sentido que tienen las ciudades como receptáculos de colonialidad y mundos antagónicos de la selva amazónica. Como bien apunta Krenak en *Futuro Ancestral*, las ciudades son plataformas del capitalismo:

El capitalismo necesita de una plataforma –que es urbana. Basta ver cómo ciudades como Nueva York y Tokio, donde se encuentran las Bolsas de Valores, son anclas de este sistema. En efecto, la urbanidad instituye un modo de vida que ya está siendo llamado necrocapitalismo. La ontología del sujeto que nace en la ciudad, que tiene el pensamiento urbano, es tan potente que acaba influenciando todas las culturas del mundo. (29-30)

Estas dos exposiciones, además de estar instaladas en contextos urbanos e interpelar directamente a la urbanidad como aliada del extractivismo y las prácticas capitalistas, tienen como interlocutores a diversos discursos de fundación nacional de Brasil en tanto ex-colonia. La instalación de la obra en Belo Horizonte generó rechazo y repudios en redes sociales de los sectores más conservadores y de fieles de religiones monoteístas, dando cuenta de la mentalidad "urbana" que germina la ontología del sujeto ciudadano que menciona Krenak. En este contexto, las cobras son un signo doblemente cargado, que más allá de estar concebidas desde una ontología opuesta a la urbana capitalista, son un texto que interpela a la audiencia a partir de un pasado y un contexto compartidos.



**Figura 1.** “Entidades”

En el último montaje de esta obra se articuló una ecuación diferente debido a la ausencia de ese contexto nacional específico. En su última instalación, la obra viajó a Francia para ser parte de una exposición de arte llamada *Utopía* en el Musée de L’hospice Comtesse, localizado en la ciudad de Lille. Desprovista del contexto brasileño, las esculturas fueron resignificadas por la curaduría y expuestas como seres protectores del pueblo *Macuxi* y artefactos estéticamente utópicos. Considerando todos estos ejemplos, es posible afirmar que “Entidades” es un texto abierto, que precisa no solo de espectadores, sino que además de un contexto específico para funcionar. Los diversos espacios en que la obra fue instalada permiten otorgarle la calidad ya sea de artefacto nemotécnico y revisionista del pasado o de un artefacto estético que construye una praxis futurista. Si se tienen en cuenta todas las instalaciones en su conjunto es posible apuntar la naturaleza pluridimensional de la obra y su multidireccionalidad temporal, dos elementos que le otorgan la cualidad de poseer una futuridad ancestral. Al mismo tiempo, fiel a la cosmología *macuxí* compartida con otras comunidades, la obra “Entidades” le hace honor al material cifrado en el signo de la cobra. La gran cobra, también llamada *Mãe D’água*, es un ser creador de mundos que habita y encanta las aguas profundas de las tierras brasileñas, incluso antes de que el colonizador llegara (Silva Torralba Ribeiro 1). Las cobras de Esbell de esta forma, al interactuar con sus contextos no solo convergen con estos espacios, sino que invocan en ellos una ruptura del tejido del espacio-tiempo que da lugar a la articulación de una dialéctica heterotópica y a la irrupción de otros mundos ancestrales en las temporalidades y espacialidades urbanas.

Existe otra obra en el corpus de Jaider Esbell donde el artista opera su poética de la confluencia a partir de una coexistencia de mundos y temporalidades aún con mayor impronta revisionista: se trata de “Carta ao velho mundo”. En esta obra el artista interviene las páginas del volumen *Galeria Delta da Pintura Universal*, un libro ilustrado que incluye piezas canónicas de la historia del arte europeo, en donde abundan ejemplos de pintura renacentista y de carácter religioso. Esbell interviene el libro utilizando marcadores para sublimar el arte europeo con motivos indígenas que aluden a la colonización de América y el genocidio de sus pueblos originarios. Sin embargo, no se trata meramente de un acto iconoclasta en donde se destruye el signo primigenio de la página original. Tampoco está intentando reemplazar un signo por otro en alusión a un acto antropofágico. Por el contrario, las intervenciones de Esbell utilizan el material del libro como base para crear nuevos enunciados a partir de sus intervenciones. El artista está “*convergiendo*” los dos mundos y poniéndolos a dialogar entre sí por medio de la dislocación de elementos indígenas que, combinados con el material preexistente de la página, contribuyen a generar un discurso que denuncia el genocidio indígena de la conquista pero también la colonialidad persistente en el presente.



**Figura 2.** Carta ao velho mundo

Un ejemplo de este proceso de resignificación se ve claramente en la intervención que hace Esbell en la pintura de Salomé sosteniendo la cabeza del Bautista. Esta es solo una de las páginas del libro que el autor *macuxí* interviene y en donde la iconoclasia evangélica cristiana es utilizada como bastidor para recrear una escena del origen del genocidio indígena en Brasil. La cabeza del santo cristiano Juan Bautista, que había sido entregada a Salomé en una bandeja de plata por los guardias de Herodes Antipas, es cubierta por líneas de marcador fosforescente que conjuran una cabeza indígena con líneas tribales en el rostro y un cocal de plumas amarillas y verdes en la coronilla. Los colores vivos de los marcadores—rojo, verde y amarillo brillante—de este espectro indígena que posee al Bautista contrastan y crean un pastiche con el claro-oscuro y los tonos pasteles de la obra original. En este proceso, Esbell crea una obra en forma de palimpsesto cuyo objetivo principal es transformar en indígena al Bautista. En esta transformación también le otorga un cuerpo espectral que se materializa en trazos blancos donde los brazos, la muñeca y el cuello aparecen también adornados con ornamentos indígenas.

La posesión del Bautista por el espectro de este indígena es relevante porque no se trata de una mera transformación, del intercambio de un cadáver por el otro. Por el contrario, es una posesión, que mediatizada por la espectralidad, permite de alguna forma imponer una línea temporal sobre otra. La posesión como acto punitivo implica una toma a la fuerza de un territorio, que en este caso es un territorio corporal. La acción que ejecuta Esbell se trata de un acto reflejo de las lógicas coloniales que además de tomar un espacio, un cuerpo, interpone la línea temporal del genocidio indígena pasado, durante la conquista, al pasado medieval europeo. Es por la presencia de estas dos líneas temporales interpuestas una sobre otra, que la imagen se convierte en un punto de encuentro no solo de dos tiempos, sino además de dos mundos. Funciona así como evidencia de la pluriversalidad temporal de nuestro planeta.

Acompañan a la pintura algunos enunciados de denuncia que dan cuenta de la consciencia de Esbell de la presencia omnitemporal de la colonialidad del poder, concepto formulado por Aníbal Quijano para describir “la clasificación social de la población mundial sobre la idea de raza, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial” (201). Esta colonialidad, más duradera que el colonialismo formal, constituye uno

de los ejes estructurantes del patrón moderno de poder y sigue configurando las jerarquías globales actuales. En línea con esta lectura crítica, Esbell también denuncia los remanentes de la conquista: “La violencia es un ciclo largo. Órdenes antiguas continúan haciendo eco y llegan ahora a las últimas selvas vírgenes del mundo, ¿su propósito? Exterminar”. Si la imagen del indígena decapitado es una imagen primigenia y cosmogónica que remite a los inicios de la conquista de América, y a los orígenes de la opresión de los pueblos originarios, con los enunciados y la palabra escrita Esbell apunta, en cambio, a la circularidad y a la continuidad de esa matriz tanatológica. En una misma oración se encuentran el pasado (órdenes antiguas), el presente (continúan haciendo eco) y un porvenir apocalíptico cercano (llegan ahora a las últimas selvas vírgenes del mundo). La violencia aparece como una infección que se extiende para cumplir con el mandato original de la conquista de América: la domesticación de la tierra por medio de la aniquilación de los pueblos originarios.

Esta vuelta al origen de la opresión que presenta Esbell con su “Carta al viejo mundo” es fundamental para poder crear nuevos futurismos emancipadores. Se trata de un acto conmemorativo que recuerda el origen de la opresión de los pueblos originarios al mismo tiempo que marca la anormalidad del tiempo presente. Anteriormente, me referí a esta operación como una de las tareas fundamentales de la memoria ancestral. La familiarización con ese origen de la opresión es convertida en una pulsión creativa, y en una advertencia para los tiempos venideros. Al mismo tiempo, habilita un punto de fugitividad en relación al discurso hegemónico del descubrimiento de América poniendo en primer plano la atrocidad y la brutalidad del genocidio. Pues como bien indica Demos: “The future becomes radical, and anti-oppressive struggles, responding to past and present violence and the associated traumas, when it guides the coming liberation, even while it acknowledges the unrepairable, the unforgettable, the unassimilable: not all violence can be healed.” (19) Con esta operación de volver indígena a un santo y mártir cristiano, Esbell está articulando una metonimia, en la que el cuerpo sin vida de un indígena representa todas las víctimas de genocidio indígena pasado, presente y futuro. Y siguiendo a Demos, al ilustrar el trauma de manera directa, al exponer de forma gráfica la herida colonial, también está realizando una operación análoga de abrir la cripta y exponer el cadáver, usar el remanente del trauma colonial para hacer un pedido no solo de reparación sino de advertencia y anticipación.

Al ilustrar de manera explícita un cadáver, Esbell está articulando la práctica de memoria procreadora que fue descrita en la introducción. Es decir, no está recordando a los muertos, sino que está recordando con los muertos. Por otro lado, no se trata solo de recordar la muerte y el genocidio, sino además de señalar los futuros pasados que no acontecieron como consecuencia. Los futuros de los antepasados que fueron truncados son transversales a la práctica especulativa de Esbell y nos deja la interrogante ¿Es posible no solo recuperar los futuros que no fueron, sino además redimirlos o retomarlos?

### **El árbol que anda: posthumanismo ecológico en el activismo de Uýra Sodoma**

Uýra Sodoma, “el árbol que anda”, es el alterego y drag persona de la artista indígena, educadora y magíster en ecología Emerson Munduruku<sup>5</sup> (de aquí en adelante Uýra). El trabajo de Uýra surge como forma epistemológica de aproximación a un futuro alternativo a los imaginarios tecnocráticos occidentales que ponen la tecnología al servicio de la explotación neoliberal y capitalista. Las aproximaciones al futuro de Uýra se enarbolan desde el rechazo a estos imaginarios tecnológicos y cosmopolitas globales presentes en otros discursos futuristas hegemónicos. La artista utilizando su propio cuerpo como soporte y canvas produce una imbricación entre su ser y elementos orgánicos para transformarse en múltiples identidades ancladas en lo vegetal, lo animal y en las cosmovisiones indígenas exponiendo y curando las dolencias coloniales. En este contexto su práctica creadora está imbricada en una praxis posthumanista; en entrevista con Laura Harvey, la artista manifiesta lo siguiente:

I move with an anti-colonial perspective. Since picking up leaves to put on my face, I claim that we are also nature. The Western, Eurocentric view has for a long time made a point of separating nature and culture. For us Indigenous Peoples, nature and culture are the same thing. We are nature with culture. We have culture, and our culture is the forest, a living forest. There is no distinction between us. Things are alive, they are sisters, they are all daughters of the same grandmother. I claim that place too, in a non-human, nonanthropocentric, hybrid way. (Uýra)

---

<sup>5</sup> Se estima que hay más de 14.000 personas Munduruku (según datos del IBGE y FUNAI), organizadas en aldeas con sistemas de liderazgo tradicionales. Los Munduruku viven principalmente en la región del río Tapajós, un afluente del Amazonas, en el estado de Pará, aunque también hay comunidades en Amazonas y Mato Grosso. Su territorio tradicional se extiende en la región central de la Amazonía brasileña, particularmente en la Tierra Indígena Munduruku (TI Munduruku).

Al de-centrar su propia humanidad de su práctica artística y situarse en un espacio que es liminal, híbrido y poroso desde una perspectiva occidental, Uýra establece una conversación con el concepto que los antropólogos Eduardo Viveiros de Castro y Tânia Stolze Lima definen como perspectivismo amazónico. Este concepto sostiene que tanto seres humanos como no humanos tienen sus propias perspectivas y subjetividades, y que estas perspectivas no son necesariamente jerárquicas. En lugar de ver el mundo desde una sola perspectiva humana, el perspectivismo amerindio considera que los seres humanos, animales, plantas y entidades espirituales tienen sus propias visiones y modos de comprender la realidad. En sus performances, Uýra se transforma en varios seres no humanos, como por ejemplo un árbol que anda o la gran cobra madre Boiuna, para crear una interacción entre el medio y estas subjetividades.

El trabajo de Uýra forma parte de una constelación de artistas, filósofos y activistas indígenas de variadas latitudes del Brasil que interpelan de manera directa el futuro ecológico de la nación. Junto con Jaider Esbell, entre otros artistas indígenas, Uýra también mira hacia el futuro como campo cultural y punto de partida de sus reflexiones teóricas y artísticas. Como mencioné, las posturas de estos autores hallan un lugar común en manifestar plástica o filosóficamente un futuro anclado en la ancestralidad de sus cosmovisiones individuales y colectivas. Sin embargo, quiero volver a recordar que no se trata de una construcción monolítica del porvenir ancestral, sino más bien de un rico debate que refleja la cualidad plurinacional del Estado brasileño.

Uýra articula su praxis artística a partir de la confluencia de sus múltiples identidades como persona indígena y no binaria con su medio, la periferia de la ciudad amazónica de Manaus, a la que ella denomina como territorio industrial en medio de la selva. Al mismo tiempo, su praxis artística está informada y retroalimentada por su agenda de investigación ecológica. El saber académico despojado de las nociones negativas que podría acarrear cualquier fantasma positivista es resignificado en función de la praxis creadora para materializar y volver cuerpo el amazonas invisible e intangible: el amazonas de las historias ancestrales, de la gran cobra madre (que aparece una y otra vez), del cuerpo tierra y de la ontología vegetal y acuática.

En este contexto, entiendo la performance de Uýra como una práctica anti-transhumanista. Si la postura filosófica del transhumanismo propone la mejora del ser

humano a partir de la prótesis artificial y tecnológica, la propuesta de Uýra es superadora en tanto utiliza una prótesis-natura para abandonar su condición humana y trascender en la alteridad. Al mismo tiempo, Uýra establece un discurso anti-futurista en tanto señala la existencia de una vida ancestral cubierta por materialidades y escombros coloniales que debe ser reivindicada y rescatada, no creada o proyectada. Si Esbell nos mostraba con su obra los orígenes del colonialismo y la conquista, Uýra señala un estado primigenio indígena en alianza con la naturaleza que yace oculto bajo escombros y el pavimento de las ciudades y que es necesario rescatar. La artista propone la “retomada da floresta” a partir de la retomada del cuerpo. Esta retomada encuentra su paralelo en el centro urbano de Manaus, escenario distópico en donde actualmente más de cien edificios abandonados están siendo retomados por las plantas nativas. Haciéndose eco de este comportamiento vegetal de supervivencia, combativo y apropiativo, Uýra en su faceta de educadora y ecologista imparte talleres creativos de arte en la periferia destinados a fortalecer la autoestima de las infancias indígenas y su relación con las plantas. Su activismo trasciende así la práctica artística y abarca además la práctica docente.

Es importante notar que en este proceso de retomada, los seres humanos no son los agentes que articulan la operación; no se trata solamente de comunidades indígenas en estado de desplazamiento retomando el territorio o de infancias indígenas reconectando con los saberes ancestrales, sino por el contrario, es más bien el territorio como agente el que se desplaza, y germina en el asfalto para ocupar los espacios urbanos y simbólicos. Esto se observa de manera literal en la ciudad de Manaus, donde hay miles de edificios abandonados que están siendo destruidos por raíces de árboles que invaden y destruyen las estructuras de cemento. La performer incluye fotografías de estos edificios ocupados en su repertorio y llama a la ciudad de Manaus un territorio industrial en medio de la floresta. Reconoce que bajo el pavimento se encuentra la selva como locus primigenio y ancestral, como un agente que está activamente recuperando su espacio. En esta economía Emerson Munduruku sede su cuerpo para dejarse retomar por la floresta de igual forma y así surgen las múltiples formas de Uýra, su drag persona, y en cada una de sus manifestaciones articula desde la discursividad visual diferentes mensajes que denuncian ecocidios y problemáticas ambientales relacionadas al modelo extractivista del neoliberalismo.

El trabajo de Uýra es performático y efímero. Sus transformaciones son mayoritariamente registradas en formato fotográfico y en el año 2022 la cineasta Juliana Curi estrenó un documental denominado *A retomada da floresta*, compilando algunas de sus performances y talleres educativos. Hasta ese momento solo sus ensayos fotográficos se encontraban diseminados en diferentes plataformas de internet. En el año 2023 el trabajo de Uýra fue curado en una exposición bilingüe denominada *The Living Forest: UÝRA* por Lorenzo Fusi en el Currier Museum of Art en Manchester, New Hampshire. Las fotografías que incluyo a continuación fueron recopiladas del libro editado tras esta exhibición.

En el ensayo fotográfico titulado *Mil “quase” mortos* (Mil “casi” muertos) realizado en colaboración con el fotógrafo Matheus Belém en el año 2018 y publicado por primera vez en la plataforma digital Flickr, Uýra se transforma en un ser combativo y monstruoso que nace desde un riachuelo contaminado. Las fotografías fueron publicadas online con el siguiente texto que presento traducido del portugués al español:

En Manaus existen más de mil igarapés, cursos de agua, que se encuentran contaminados como reflejo de la falta de políticas de salud pública y falta de educación de calidad. Cada año aumentan los casos de diarrea, leptospirosis, hepatitis, y enfermedades de la piel causadas por la contaminación del agua. Estos desprecios de la población, naturalizan la muerte y el estado degradado de los cursos de agua que hace menos de 50 años eran utilizados como fuentes de agua potable en Manaus. A nadie les importan los igarapés, y estoy produciendo esta serie junto con el fotógrafo Mateus Belén para lograr un mirar hacia ellos, para que se perciba su estado, para que sientan su muerte, para que sientan su parte de culpa, para que se indignen con el gobierno y se haga alguna cosa por la vida. (Uýra)

Como se observa en la figura 3, Uýra transforma su cuerpo mediante el uso de maquillaje y props contruidos con ramas y flores, y se coloca como *punctum* humano en el centro de estas locaciones contaminadas. Sus vestuarios son tan estridentes, que es imposible no mirarla y por extensión, al desastre ambiental que la rodea. Originalmente la serie fue titulada *Mil mortos* cuando se publicó online, pero tras exhibirse en Estados Unidos ha pasado a llamarse *Mil “quase” mortos*, la inclusión de la palabra “casi” en este nuevo título encierra un suspiro de esperanza, quizás todavía haya vida en los igarapés y se puedan recuperar.



**Figura 3.** *Ensayo Fotográfico “Mil “quase” mortos” – Foto: Matheus Belém*

La serie fotográfica, en tanto combina la muerte y aniquilación de los cuerpos de agua de Manaus, puede ser leída en términos de una denuncia de un fenómeno de violencia lenta o violencia ambiental. Rob Nixon opone la violencia lenta a la violencia espectacular y articula una interrogante clave que dota de sentido la performance fotográfica de Uýra:

Stories of toxic build-up, massive greenhouse gases, and accelerated species loss due to ravaged habitats are all cataclysmic, but they are scientifically convoluted cataclysms in which casualties are postponed, often for generations. In an age when the media venerates the spectacular and when public policy is shaped primarily around perceived immediate need, a central question is strategic and representational: how can we convert into image and narrative the disasters that are slow moving and long in the making, disasters that are anonymous and that star nobody, disasters that are attritional and of indifferent interest to the sensation-driven technologies of our image-world? (3)

El trabajo de Uýra precisamente resuelve esta interrogante, pues convierte la violencia lenta del declive ambiental en una narrativa espectacular. Muchas de sus performances ocurren en la privacidad de la selva, pero otras toman lugar en espacios públicos en donde su cuerpo y la interacción con el medioambiente contaminado llama la atención de los transeúntes. En el caso de los ecodios de los igarapés existe una violencia lenta que, como bien denota Uýra, ha sido naturalizada por la población circundante. En un intento de quebrar esa naturalización

y estado de letargo, Uýra se coloca en medio de la muerte, exponiendo su propio cuerpo a los agentes nocivos contaminantes e infecciosos para convertirse en un punctum no humano, y en sus propias palabras, “Para crear vida en el medio del caos” (Uýra). Del ecocidio nace una nueva subjetividad no humana que es creada a partir de los restos materiales y desechos orgánicos e inorgánicos remanentes en las escenas de estos crímenes. Esta nueva identidad aparece mimetizada con el ambiente en el que se inspira. Por ejemplo, en *Mil “quase” mortos*, el cuerpo de Uýra en armonía con el color del agua contaminada, es pintado con tinturas negras, la cabeza es adornada con un tocado vegetal y un rostro ciego donde los ojos han sido reemplazados por dos caracolas es enaltecido con líneas tribales. La ceguera de Uýra apunta a la naturalización y pasividad social frente a la emergencia climática denunciada por la activista. En medio de esta estética de la suciedad, la contaminación y la infección inminente contrastan las flores de una falda impoluta de algodón. Las flores de la falda que germinan en medio de la putrefacción son el *memento mori* de la naturaleza subjuntiva que ha sido reemplazada por la esterilidad del plástico. En sus manos, Uýra sostiene un bouquet compilado y arreglado usando como material aquello que pudo ser y no es: flores, vegetación y vida.

Las locaciones predilectas para realizar producciones fotográficas de Uýra son escenarios donde han ocurrido crímenes ambientales. Paisajes devastados ya sea por la contaminación o la deforestación. En otra serie fotográfica utiliza como materia prima la fuerza tanatológica del *desmatamento*, tan intensificado durante los años del bolsonarismo. Uýra aparece personificada como el árbol que le da nombre a la nación brasileña, *Paubrasilia echinata*, una especie codiciada y explotada por los colonizadores portugueses debido a su cualidad de ser transformado en pigmentos de tinte roja. Es un árbol cuyo imaginario simbólico y material remite a siglos de colonialidad imbricada con extractivismo y deforestación. Aquí la práctica retroespeculativa apunta a la colonialidad ahora transmutada en práctica extractivista y neoliberal como un remanente endémico, una enfermedad que continúa expandiéndose por la amazonia y aniquilando a sus seres y mutilando al cuerpo-tierra en nombre del capitalismo tardío (tal y como denunciaba Esbell en su *Carta ao velho mundo*). A diferencia del fotoensayo sobre los cursos de agua donde el énfasis estaba en la vida en medio del caos, aquí la función performática es potenciar la muerte causada por la lámina bulldozer.



**Figura 4.** *Ensayo Fotográfico “A Última Floresta –Terra Pelada – Foto: Matheus Belém*

Como se observa en la figura 4, el cuerpo de Uýra es un árbol inerte que yace junto a la máquina desmatadora. La predominancia de los tonos rojizos además de ser una alusión directa al *paubrasil* y propios al ecosistema forestal, configuran un lenguaje gore ambiental, exponiendo vísceras vegetales y cadáveres de pieles de corteza desgarradas. Uýra sostiene en sus manos una rama mutilada, acompañando en la muerte al árbol caído. La intención aquí es materializar y dar cuerpo al duelo necesario por las hectáreas de amazonia deforestada al mismo tiempo que exponer las secuelas de las lógicas necropolíticas que se extienden desde los centros urbanos hacia el resto del mundo. Al igual que en la obra de Esbell, en la obra de Uýra se denuncian también los centros urbanos como plataformas del capitalismo extractivista que con sus tentáculos alcanzan las profundidades de la floresta; desmatando, y convirtiendo a la selva en garimpos para la explotación minera o espacios de llanura para la actividad agrícola y ganadera. Frente a la monstruosidad tentacular del capitalismo, Uýra nos ofrece la monstruosidad vegetal de su activismo. Frente al cadáver de un árbol caído, figura metonímica de una nación, Uýra se transforma en un árbol que anda. Y esta monstruosidad

vegetal que interpela, que confluye con las problemáticas ambientales es resumida por la artista con las siguientes palabras recuperadas de la entrevista con Laura Harvey:

A tree walking breaks the Western, Eurocentric, colonial imaginary that envisions trees as stationary, motionless organisms. By turning into Uýra, these rights of the walking trees are like the Indigenous bodies that have always mobilized us and moved independently of colonialism. (Uýra)

Al comparar los derechos indígenas con los derechos de la amazonia, Uýra también está borrando la dicotomía entre natura y cultura, colisionando los mundos de lo humano y lo no-humano. Existen comunidades indígenas y no indígenas cuyos derechos se ven vulnerados al destruirse el medio ambiente que los rodea. La fugitividad de la práctica de Uýra no solo intenta señalar la secuencia de la colonialidad transmutada en ecocidio, sino que además apunta a rescatar la agencia de una memoria ambiental que a veces se torna memoria vegetal, como en el caso de la deforestación, y otras veces se torna memoria acuática como en el caso de los cuerpos de agua contaminados para poder revertir la situación de opresión que afecta tanto a humanos como a no humanos. Estas memorias ambientales son memorias de la conmemoración asociada a un duelo, un duelo que los habitantes que participan de la performance observando pasivamente parecen haber aceptado o suspendido. El ecocidio ha sido naturalizado, y las performances fotográficas que aquí he analizado intentan desnaturalizar estas problemáticas ambientales, llamando a la reversión y recuperación del medio natural, pero sirven además como evidencia forense. Son la prueba de que el modelo extractivista del pasado reciente está destruyendo las amazonas y disminuyendo la calidad de vida. Uýra nos informa que hace solo 20 años, los cuerpos de agua eran potables. Si para Esbell el secreto para visionar un futuro más justo era recordar el origen de la herida colonial, para Uýra es este pasado más reciente entendido como un tentáculo colonial el que debe escrutarse para poder proyectar un futuro más sustentable.

### **Conclusión**

La ancestralidad como fuente centrífuga de fugitividad se aleja de la concepción benjaminiana del pasado como pila de escombros y ruinas. En los futuros ancestrales, el pasado es al mismo tiempo espacio colonial y jeroglífico utópico: es memoria herida y promesa cifrada. Esta concepción reconfigura la temporalidad lineal al hacer del pasado un motor de creación, no solo de reparación. En este sentido, las obras aquí analizadas no solo reactivan memorias suprimidas, sino que articulan un gesto retroespeculativo que, como indica T.J. Demos crea una visión radical del futuro. El pasado ancestral como jeroglífico

funciona como un conocimiento semi-perdido, susceptible de ser rescatado y descifrado. Los autores aquí analizados desplazan en su tarea al historiador materialista, ya que enarbolan la bandera de la ancestralidad, rescatan sus propios pasados y proponen sus futuros plurales.

Esta cualidad plural coincide con la *pluriversalidad* de Arturo Escobar, que plantea la existencia de múltiples modos de ser y habitar el mundo, en oposición a la visión moderna y universalista. Jaider Esbell y Uýra Sodoma no sólo habitan el *pluriverso*, sino que crean mundos a través del arte, enunciando desde lugares de saber ancestrales que reclaman el derecho a imaginar futuros propios. Sus prácticas no son meramente reactivas, sino también creadoras de *heterotopías* foucaultianas: espacios otros donde tiempos diversos se entrecruzan, desestabilizando el régimen epistémico moderno y colonial. Estas heterotopías visuales, performativas y espaciales instauran interrupciones en el continuo histórico y permiten la activación de la memoria ancestral y el ingreso de cosmovisiones silenciadas al imaginario contemporáneo.

La memoria ancestral no tiene que ver solamente con recordar y ejercer las prácticas religiosas y rituales de matriz indígena, sino que también tiene que ver con recordar los orígenes de la opresión presente y el genocidio indígena. Marcar un punto de origen y un génesis al que rastrear el presente opresivo contribuye a desnaturalizarlo. La pulsión utópica no está orientada solamente al porvenir, sino también a un pasado primigenio que remite a las sociedades pre-colombinas. En palabras del pensador indígena Daniel Munduruku, “hacer un rescate de la memoria ancestral y valorizar cada una de las voces que la componen es el primer paso para avanzar en la dirección del porvenir” (58).

Esta operación bidireccional de la memoria ancestral está alineada con la propuesta que hace Rabotnikof tomando prestado el concepto de futuros pasados de Reinhart Koselleck: “Los futuros pasados, citados o conjurados en el presente provocarían así un despertar político que descubriría el potencial mesiánico del presente” (160). Aquí es necesario hacer una distinción entre los conceptos de futuros pasados y futuros ancestrales. Por futuros pasados me refiero a los futuros que no han sido posibles, líneas temporales que no se han concretado, proyectos utópicos que han quedado inconclusos como consecuencia de la colonización, por ejemplo. Por otro lado, los futuros ancestrales, son aquellos que, retomando esos fragmentos de los futuros inconclusos, utilizan saberes cosmogónicos y ancestrales para imaginar desde el presente un proyecto emancipador. Ver al pasado bajo esta

nueva luz esperanzadora y utópica indefectiblemente dota a la memoria de una capacidad procreadora pero además prospectiva. Como apunta Rabotnikof, en lugar de dejar que los muertos entierren a los muertos, se trata de despertarlos y despertar con ellos la esperanza. Esta es la que considero, y es lo que las obras que analizo señalan como la tarea política de la memoria ancestral.

### Referencias bibliográficas

Appadurai, Arjun. *The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition*. Verso, 2013.

Benjamin, Walter. “Convolutio N: Teoría del conocimiento, teoría del progreso”. *Libro de los pasajes*, editado por Rolf Tiedemann. Traducido por Luis F. Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. 2007, pp. 459–90.

De Castro, Eduardo Viveiros. “Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism”. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 4, n.º 3, 1998, pp. 469–88. JSTOR, doi.org/10.2307/3034157.

Demos, T.J. *Radical Futurism Ecologies of Collapse, Chronopolitics, and Justice-to-Come*. Sternberg Press, 2023.

Esbell, Jaider Makuxi. “Autodecolonização – uma pesquisa pessoal no além coletivo.” *Cadernos do Lepaarq*, vol. 19, n.º 37, Jan.–June 2022, pp. 17–25.

---. Entrevistado por Camila Gonzatto. “We Also Have Something to Show—in Our Ways, with Our Rules”. In conversation. 21 de mayo 2021, <https://amlatina.contemporaryand.com/editorial/jaider-esbell/>

Escobar, Arturo. *Pluriversal Politics*. Duke University Press, 2020.

Faz escuro mas eu canto Exposição coletiva. 04 Setiembre-05 Diciembre 2021, 34ª Bienal de São Paulo, São Paulo.

Foucault, Michel. “Espacios diferentes”. *Estética, ética y hermenéutica*, Obras esenciales Volumen III, Paidós, 1999, pp. 434-441.

Harvey, Laura. “Blazing a Trail of Hope an Interview with Emerson Uyra”. *Cultural survival quarterly*, vol. 45, n.º 3, 2021, pp. 4-5.

Iparraguirre, Gonzalo. “Gestión del Futuro: Un Plan Estratégico para la Argentina del Mañana”. Argentina.gob.ar, Ministerio de Economía, 2023,

[https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2023/03/iparraguirre\\_gestion\\_del\\_futuro\\_1.pdf](https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2023/03/iparraguirre_gestion_del_futuro_1.pdf)

Jaenisch, Damiana. “Poéticas e políticas da relação: Apontamentos a partir da ação de Ailton Krenak na Assembléia Constituinte e seu deslocamento para espaços de arte contemporânea”, *Illuminuras*, Porto Alegre, vol. 18, n.º 43, enero-julio 2017, pp. 215-39.

Krenak, Ailton. *Futuro Ancestral*. Companhia das letras, 2019.

Munduruku, Daniel. *Minha Utopia Selvagem: um Manifesto*. Uka Editorial, 2021.

Munduruku, Emerson. "Série Mil Mortos - LIXO". *Flickr*, 28 mar. 2018, <https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/41277614501>.

Murphy Turner, Madeline. “Jaider Esbell: Fissures Between Worlds”. *The Americas Contemporary Crisis and Dissent Post MoMa*. 11 de Mayo, 2022. <https://post.moma.org/jaider-esbell-fissures-between-worlds/>.

Museu da Amanhã. “Sobre o museu”. <https://museudoamanha.org.br/pt-br/sobre-o-museu>.

Nhande Marandu. *Uma História de Etnomídia Indígena*. 11 Noviembre 2022-30 Abril 2023, Museu Do Amanhã, Ríó de Janeiro.

Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press, 2011.

Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, editado por Edgardo Lander, CLACSO, 2000, pp. 201–46.

Rabotnikof, Nora. “El ángel de la memoria”. *La mirada del ángel: En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, editado por Bolivar Echeverría. Era, 2005, pp. 155-70.

Silva Torralba Riveiro, Ruth. “O retorno da Cobra Grande: ancestralidade e cuidado com o corpo-terra”. *Conceição*, vol. 11, 2022, pp. 1-14, <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8671235>.

Siqueira, Rodrigo. *Índio Cidadão?*. Machado Filmes, 2014.

*Utopia*. 14 Mayo-2 Octubre 2022, Musée de l'Hospice Comtesse, Lille.