



Estudios/
Investigaciones

En los flujos del Paraná

Cruces culturales entre Brasil y Argentina

Ana Bugnone
(Coordinadora)



EDICIONES
DE LA FAHCE

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

IdIHCS
CONICET

Instituto de
Investigaciones en
Humanidades y
Ciencias Sociales



En los flujos del Paraná

Cruces culturales entre Brasil y Argentina

Ana Bugnone
(coordinadora)

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

IdIHCS
CONICET

Instituto de
Investigaciones en
Humanidades y
Ciencias Sociales
UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

2025

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Diseño: Federico Banzato

Diseño de tapa: Sara Guitelman

Imagen de tapa: Jorge Daniel Battista. (2022). Celebración (óleo sobre cartón entelado)

Editor por Ediciones de la FaHCE: Maximiliano Costagliola

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

©2025 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-2568-8

Colección Estudios/Investigaciones, 94

Cita sugerida: Bugnone, A. (Coord.). (2025). *En los flujos del Paraná: Cruces culturales entre Brasil y Argentina*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación ; IdIHCS. (Estudios/Investigaciones ; 94). <https://doi.org/10.24215/978-950-34-2568-8>

Disponible en <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/258>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana

Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Martín Legarralde

Secretario de Asuntos Académicos

Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Fabio Espósito

Secretario de Investigación

Marcelo Starcenbaum

Secretario de Extensión Universitaria

Jerónimo Pinedo

Prosecretaria de Publicaciones y Gestión Editorial

Verónica Delgado

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
(IdIHCS-UNLP/CONICET)

Director

Juan Antonio Ennis

Índice

Prólogo	7
-------------------------------	-------------------

Presentación.....	13
-----------------------------------	--------------------

Parte 1. Ficciones y visualidades sobre el daño ambiental

Denunciar el ecocidio desde la visualidad: los casos de Agitazo por los humedales (Argentina) y Projetemos (Brasil) <i>Verónica Capasso</i>	25
---	--------------------

Entre madres y animales: la puja de lo viviente en dos narrativas sudamericanas <i>Daniela Peez Klein</i>	67
---	--------------------

Parte 2. Imágenes e instalaciones en torno a lo colectivo

Imágenes sobre divinidades y creencias. Visualidades otras <i>Ana Bugnone</i>	109
---	---------------------

Cordeles y tendedores: acciones poéticas colectivas en las obras de Neide Dias de Sá y de la Compañía de la Tierra Malamada <i>Julia Cisneros</i>	153
---	---------------------

Parte 3. Películas en y sobre metrópolis

Río de Janeiro en el cine de Manuel Puig: ciudad de stars y de aventuras <i>María Guillermina Torres Reca</i>	179
---	---------------------

<u>Dos ciudades reveladas por el cine. Sobre Buenos Aires (1958)</u>	
<u>y Brasília: Contradições de uma cidade nova (1968)</u>	
<u>Marcelo Scotti.....</u>	<u>207</u>
<u>Quienes escriben</u>	<u>239</u>

Prólogo

La cultura en general, pero particularmente el cine, la literatura y las artes visuales de Brasil y Argentina, han despertado creciente interés en las últimas décadas no solo en el ámbito académico sino también en públicos más amplios que muestran curiosidad por ambos países. Las marchas de la política, envuelta en los vaivenes entre gobiernos populares y de derechas, las coyunturas económicas, el desarrollo de las artes, los espectáculos, las músicas, las cinematografías de Brasil y de Argentina, generan inquietudes y respuestas diversas, surgidas algunas veces del interés por sus manifestaciones específicas, y otras, por las repercusiones potenciales o reales debidas al hecho de ser países vecinos. Aunque no haya sido siempre así, en nuestra época se expande, de distintas maneras, un terreno fecundo para trabajar comparativamente entre ambas culturas, una potencia que apreciamos y que nos proponemos indagar y extender aquí con la convicción de que nuestro conocimiento de cada una será mayor si las convocamos a iluminarse de forma recíproca, a compartir, intersectar o contrastar los sentidos que podemos vislumbrar.

Partiendo de estas ideas e intereses comunes, los autorxs de este libro nos reunimos desde 2019 en un proyecto de investigación titulado “Cultura y sociedad en Argentina y Brasil: siglos XX y XXI”, Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo PPID/H061 de la Universidad Nacional de La Plata, con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Facultad

de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP-Conicet), bajo mi dirección. Actualmente conformamos este grupo Verónica Capasso, Marcelo Scotti, Daniela Peez Klein, Julia Cisneros, Samanta Rodríguez y Ana Bugnone, a quienes se suman Guillermina Torres Reca y Clarisa Fernández. El trabajo colectivo que viene desarrollando el equipo del proyecto ha hecho posible este libro.

Tres ejes recorren este texto. El primero se refiere a las ficciones y visualidades en torno a la problemática del daño ambiental. En las últimas décadas ha aumentado exponencialmente la cantidad y la profundidad de los reclamos sociales en los espacios públicos físicos y virtuales sobre el ecocidio, el extractivismo, la tala de bosques y selvas nativas, la muerte y extinción de diversas especies animales y vegetales, la fumigación tóxica sobre los seres vivos, el calentamiento global y otros problemas vinculados al daño ambiental, todos ellos causados por la acción de los seres humanos sobre la naturaleza. No es llamativo, entonces, que tanto la literatura como las artes visuales e imágenes sean parte de un proceso de toma de conciencia general y, en ocasiones, de denuncia, respecto de estos problemas.

En este sentido, los colectivos *Agitazo por los humedales* y *Projetemos* elaboraron la trama problemática del daño ambiental con imágenes y las hicieron circular a través de proyecciones en los espacios públicos. *Agitazo...*, con el foco en la necesidad de proteger los humedales de Argentina, y *Projetemos*, por medio de denuncias de las quemas del Amazonas, articularon demandas contra el ecocidio, al tiempo que le dieron una entidad específica en las imágenes que produjeron y mostraron. A la vez, las novelas *Distancia de rescate* de Schwebelin y *De gados e homens* de Maia, no solo exponen la cuestión del daño ambiental y sus consecuencias, sino que apuntan a problematizar, aunque de maneras diferentes y con tonalidades locales de ciertas regiones de Brasil y Argentina, la relación entre las personas —lo humano— y el entorno —la naturaleza—, esta vez con una matriz

diferente de la establecida desde la modernidad. Es decir que ponen en cuestión aquello de lo que la modernidad nos convenció: la superioridad de los humanos y, en especial, el uso de la razón como modalidad única, verdadera y legítima de organización y de acción, que nos distingue radicalmente de todo lo que nos rodea y nos coloca en una posición jerárquica respecto de la naturaleza. Este supuesto ha producido matrices de pensamiento y de acción que hasta hace pocas décadas no habían sido cuestionadas de manera tan extrema como en la actualidad.

El segundo eje del libro es la creación de imágenes e instalaciones en torno a lo colectivo, y, en cierto modo, a la producción de memorias. Se trata de las propuestas artísticas que se posicionan en la reivindicación de aspectos compartidos, pasados y presentes, que fueron negados o invisibilizados por una organización social racista, machista y hegemónica. Así, temas ligados a las creencias religiosas diferentes de la católica o que la incluyen de un modo sincrético y superpuesto, evidencian el nivel de negación existente sobre estas formas, que ha llevado durante siglos a la imposición física y mental de una religión única. El trasfondo de esta situación —tal como nos enseñan las obras de Mirta Toledo sobre la diversidad religiosa y de Moisés Patrício sobre el candomblé— está compuesto por sociedades como la brasileña y la argentina, donde el ideal blanco y hegemónico de la nación vino de la mano de una eliminación, al menos en los espacios de circulación oficiales, de imágenes que disputaran esta situación de violencia simbólica tan eficaz. Al mismo tiempo, estas producciones artísticas elaboran o participan del proceso de construcción colectiva de memorias e historias ausentes de la historia oficial.

Por otro lado, también desde una perspectiva centrada en lo colectivo, aunque de otra manera, las obras participativas realizadas por mujeres abren caminos y preguntas en la elaboración de otras memorias. La recuperación de trazos, huellas e imágenes como una recons-

trucción afectiva de retazos comunes es una estrategia que podemos ver en obras como las de la *Compañía de la Tierra Malamada* (Graciela Gutiérrez Marx y Susana Lombardo), puntualmente en *El Tendedero*, en el contexto del regreso de la democracia en Argentina a principios de los años ochenta, así como en *A Corda*, de Neide Dias de Sá durante la dictadura brasileña. Así, la producción colectiva de obras ideadas por mujeres en el marco de la recuperación de las memorias es otro de los nudos centrales de esta parte del libro.

El tercer eje que organiza este volumen está formado por películas que tratan y ubican sus historias en metrópolis de Argentina y Brasil. La pregunta por la constitución de grandes ciudades y sus fuertes contradicciones, tanto sociales como culturales, ha sido un tema con un amplio recorrido en la producción literaria, cinematográfica y artística. Las metrópolis conllevan promesas de crecimiento y de acceso a ciertos bienes y servicios que, por un lado, son un atractivo que seduce a sus habitantes y a los que desean morar allí, y, por el otro, representan una falacia cuando se enfrentan a las enormes desigualdades que acarrearán. Son los indicios de estas dicotomías los que muestran los documentales sobre las capitales Buenos Aires y Brasilia, realizados por David José Kohon y Joaquim Pedro de Andrade, respectivamente. Con estrategias y tonos diferentes, examinan puntos arquetípicos de las capitales latinoamericanas y elaboran, a partir de allí, agudas reflexiones sobre las situaciones sociales y económicas de ambas. Es también en las metrópolis donde las ficciones cinematográficas encuentran espacios complejos y llenos de elementos tanto promisorios como peligrosos para situar sus historias, como el caso del guion *Seven Tropical Sins* del escritor argentino Manuel Puig, cuya historia se desarrolla en una idílica Río de Janeiro para una película que finalmente no fue filmada.

A partir de estos tres ejes, más que un eco, vemos en la producción cultural una parte de lo social, tal como señaló Raymond Williams al

afirmar que el arte y la literatura están vinculadas con otras actividades sociales, aunque no son únicamente un reflejo de ellas, sino que tienen una capacidad creativa y expresiva más allá de lo instituido y reconocido. Las novelas, las imágenes, las instalaciones y las películas que atraviesan estos tres grandes temas proponen más que exhiben, discuten más que representan, crean más que reflejan. Es esta la clave que hemos querido trabajar sobre la producción cultural de Brasil y Argentina.

Por otra parte, el marco temporal que componen los textos aquí reunidos es amplio y en cierto modo no completamente definible, ya que la capacidad evocativa de ciertas imágenes bajo análisis en relación con ideales, convenciones y estereotipos no puede ceñirse a un tiempo histórico preciso. Sin embargo, las obras que estudiamos resultan evidentemente contemporáneas, y no solo en el sentido más lineal del término: se ocupan de imágenes, relatos y acciones públicas que nos resultan actuales, a partir de problemas cuyos orígenes cronológicos y culturales no son totalmente delimitables pero que forman parte de los desafíos del presente en ambos países o casos locales de problemáticas universales que se han tornado más y más candentes en, al menos, las últimas cinco décadas. No es casual entonces que trabajemos sobre materiales diversos que empiezan a abrir sus preguntas y sus preocupaciones sobre el porvenir en los años sesenta, y tampoco que —leyendo entre líneas— sea posible trazar diferentes hilos conductores que pongan en relación lo que en una primera lectura puede resultar heterogéneo. A contracorriente de las convenciones de sus tiempos, incluso de ciertas convenciones críticas establecidas y consagradas en cada momento y lugar, lxs autorxs, artistas y activistas cuyas obras analizamos en este libro se sitúan en una zona de interpelación heterodoxa de la cultura, en la que se cuestionan ciertos órdenes de representación hegemónica, relaciones de producción, de fuerzas, de derechos y de poder cada vez más desiguales, violentas y

destructivas. A la vez, en continuidad con lo anterior, encontramos entre los capítulos otros correlatos posibles: expresiones, figuras y manifestaciones alternativas de la cultura que colocan a sujetos subalternos como centro de sus construcciones o que exploran en imágenes, trazos o relatos *otros*, poniendo en cuestión las políticas de las culturas hegemónicas e imaginando otras posibles.

Por último, nos parece importante señalar que estos textos son el resultado de lecturas teóricas, literarias, de la visualización de películas y de obras artísticas que hemos realizado como equipo para cada reunión de trabajo. Son, sobre todo, producto de análisis conjuntos, diálogos y debates sostenidos con pasión y perseverancia. De esta manera, aunque cada capítulo haya sido escrito por unx autorx, sabemos que habitan allí las voces e ideas cruzadas y compartidas por todo el grupo a lo largo del proceso.

Agradecemos muy especialmente a Raíza Ribeiro Cavalcanti por la escritura de la presentación y por sus valiosos aportes en la aguda lectura de cada texto.

Esperamos que el clima cordial de horizontalidad y fértiles intercambios en el marco del cual se produjo este libro alcance a cada unx de sus lectorxs.

Ana Bugnone
La Plata, 2023

Presentación

Raíza Ribeiro Cavalcanti

Este libro es el resultado del trabajo de investigación realizado en el marco del Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo “Cultura y sociedad en Argentina y Brasil: siglos XX y XXI”, que reunió un equipo de investigadoras e investigadores para analizar las producciones culturales de Argentina y Brasil de los siglos XX y XXI. Los capítulos que componen esta publicación reflexionan, desde distintas disciplinas y los cruces entre estas, sobre los contextos brasileños y argentinos de producción y creación artística, proponiendo análisis comparados de interés para comprender el impacto de los procesos ambientales, políticos, económicos y sociales (tanto históricos como recientes) sobre las prácticas estéticas y culturales en estos dos países.

A través de la lectura de los diferentes textos que integran este volumen, el lector es llevado a reflexionar sobre las semejanzas y diferencias en las visualidades y en las prácticas culturales de estos vecinos sudamericanos, generando con ello una mirada amplia sobre la creación estética regional. Más allá de las fronteras, los procesos de desarrollo estético de estos países son como los flujos fluviales que atraviesan contextos y territorios, dejando marcas y siendo marcados por estos. En los escritos que conforman este volumen, las marcas de los territorios se mezclan con las corrientes fluviales de la cultura y

sus prácticas, revelando cercanías y diálogos en producciones que van desde el cine, pasan por la literatura y las artes visuales y alcanzan la cultura popular, a través, por ejemplo, de las prácticas religiosas. Problemas comunes, derivados de la permanencia de la colonialidad del poder (Quijano, 2000), impactan en la destrucción ambiental, la desigualdad y la exclusión social urbana, el racismo cultural, ambiental y religioso, y son elaborados desde distintas estrategias estéticas por artistas y colectivos de artistas que, imprimiendo las particularidades de sus vínculos territoriales directos y sus trayectorias individuales, se conectan en un torrente artístico más amplio que atraviesa ambos países.

Desde un punto de vista teórico-metodológico, los textos que forman este volumen proponen marcos novedosos y estrategias metodológicas que entregan importantes herramientas para la realización de análisis literarios y de la imagen para investigadoras/es interesadas/os en el arte y la cultura. Por otro lado, es importante resaltar la calidad de los estudios comparados aquí presentes, que revelan un importante dominio de las/los autoras/es en la elaboración de conexiones entre los diferentes contextos —tanto históricos como contemporáneos— de Argentina y Brasil. La lectura de los capítulos propone a investigadores/as recientes, así como a aquellos/as más experimentados/as, diferentes maneras de realizar análisis comparados de trabajos artísticos que conectan las obras, los artistas y los contextos, sin dejar de lado la especificidad material y estética de las producciones.

Abordando más específicamente cada uno de los textos que componen este volumen, en el capítulo de apertura, titulado “Denunciar el ecocidio desde la visualidad: los casos de *Agitazo por los humedales* (Argentina) y *Projetemos* (Brasil)”, Verónica Capasso analiza las articulaciones entre las artes visuales, la acción política y la intervención urbana a partir de dos movimientos de lucha contra el ecocidio en Argentina y Brasil. El texto se inicia desde un escenario común en

ambos países: la pandemia del COVID-19 que produjo una aceleración de los procesos predatorios y ecocidas históricos de la región. De este modo, las acciones analizadas por Capasso remiten a la denuncia de los procesos destructivos de orígenes coloniales de los territorios y de la naturaleza, llevando a la esfera pública una crítica a la visión dualista que produce la separación entre naturaleza y cultura, donde la primera es instrumentalizada y utilizada como mero “recurso”.

En el texto, el lector se encuentra con un marco teórico situado en la intersección entre las ciencias sociales y las ciencias de la tierra, que define de manera cuidadosa, en primer lugar, las luchas políticas en el período del Antropoceno, caracterizando las particularidades de las acciones “ecopolíticas” para, enseguida, analizar sus cruces con las artes visuales. En otras palabras, a partir de una definición precisa del término “ecología política”, el capítulo analiza, comparativamente, dos acciones colaborativas de intervención visual en el espacio público que actúan en la defensa de lo que la autora define como “bienes comunes naturales”. Las acciones analizadas son *Agitazo por los humedales*, acción colaborativa convocada por la Agrupación de Artistas de Rosario y *Projetemos*, una red internacional de proyectistas, ambas surgidas en 2020. Tanto *Agitazo* como *Projetemos* son acciones artísticas que se definen como una práctica colectiva de difusión compartida de imágenes para ser utilizadas en proyecciones nocturnas como forma de habitar el espacio público durante la pandemia (acciones que, posteriormente, seguían circulando por las redes sociales). A partir de la realización de una etnografía digital, la autora reunió un importante *corpus* de imágenes que analiza a partir de tres ejes, considerando, por un lado, las “víctimas” que son diferenciadas entre la fauna y la flora afectadas y las comunidades humanas vulneradas y, por otro lado, las referencias a los culpables (o iniciadores del sacrificio), que la autora definirá como “antagonistas”, a partir de Chantal Mouffe. De manera sucinta, el capítulo de Capasso realiza un

análisis teóricamente sustantivo de acciones contemporáneas desde Brasil y Argentina donde se cruzan la ecopolítica y la construcción de visualidades en contextos de tragedia ambiental y crisis sociales, utilizando autores de las ciencias sociales, de la filosofía y de otros campos científicos, en un potente ejercicio interdisciplinario.

En diálogo con el anterior, el capítulo “Entre madres y animales: la puja de lo viviente en dos narrativas sudamericanas”, Daniela Peez Klein propone una reflexión comparada sobre la producción literaria contemporánea en Argentina y Brasil a partir de la perspectiva de la catástrofe ambiental, poniendo en evidencia producciones actuales que componen lo que la autora denomina un “corpus valioso de la ecocrítica latinoamericana”. En el texto, la autora analiza la novela *Distancia de Rescate* (2014) de Samanta Schweblin (Argentina) y *De gados e Homens* (2013) de Ana Paula Maia (Brasil), observando atentamente las formas en las que cada obra elabora estética y discursivamente las consecuencias socioambientales del período del “capitaloceno”. Utilizando un marco teórico novedoso y actualizado, la autora reflexiona sobre la construcción contemporánea de imaginarios sobre el fin del mundo (o fin de un mundo) y articula autores que desde la filosofía, la antropología y la ecología han desarrollado nuevos paradigmas para pensar la dualidad moderna “cultura versus naturaleza” (y todas las dicotomías que resultan de ello), con énfasis en la teoría del perspectivismo indígena del antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, y para la elaboración comparativa de los mitos occidentales e indígenas sobre el fin del mundo de Castro y de la filósofa Débora Danowsky. A partir de este enfoque, la autora propone la categoría de “viviente” como base para analizar cómo, en las dos obras, las intrincadas relaciones entre humanos, animales, ríos y vegetaciones son igual y trágicamente afectadas por pesticidas y mecanismos de producción masiva de la muerte por industrias y actividades extractivistas. En el análisis de la construcción ficcional de las obras, la

autora identifica la constitución de lo que denomina “entornos plurales, no totalizables y descentrados” en los dos textos, donde todos los seres afectan y son afectados, generando lo que denomina como “estética planetaria”. En resumen, el capítulo propone un estudio, a través de las obras analizadas, sobre los imaginarios de fin de mundo “otros” que confrontan las imágenes catastróficas y disruptivas del modelo de Hollywood, poniendo en evidencia un mundo que se acaba de forma cotidiana, dolorosa y paulatinamente a partir de las múltiples agencias destructivas perpetradas por un grupo de humanos contra todo el resto de los vivientes.

El análisis de las formas de violencia coloniales comunes entre Brasil y Argentina, vistas anteriormente desde un aspecto ecocida y predatorio por Capasso y Peez Klein, es observado desde sus aspectos culturales y religiosos en el capítulo “Imágenes sobre divinidades y creencias. Visualidades *otras*” de Ana Bugnone. En el texto, la autora analiza un *corpus* de imágenes cuya temática central es la religiosidad en la serie de fotografías *¿Aceita?* de Moisés Patrício (Brasil) y de la serie de obras plásticas *Divinidades* de Mirta Toledo (Argentina). Partiendo de un enfoque crítico de los procesos de colonialidad cultural que tornan marginales (y hasta ilegales) a las religiones “otras”, como menciona Bugnone, el texto realiza un extenso análisis de imágenes que evidencian (representan) otros dioses y creencias, en el caso de Toledo, así como hacen presentes otras *performances* ritualísticas y espacios de devoción distintos al católico/evangélico, en el caso de Patrício. A pesar de las diferencias estéticas y generacionales entre los artistas analizados, la autora identifica, en ambas series, la creación de lo que define como un “entramado de experiencias y acciones visuales” (Bugnone, 2022). Este aspecto aproxima a ambos artistas, en la medida en que sus trabajos desafían los imaginarios hegemónicos culturales y religiosos, proponiendo nuevas imágenes cuya potencia es capaz de provocar fracturas en el “sentido común visual”, tal como

es definido en el texto. En este sentido, el escrito analiza la política de las imágenes puesta en acción por los trabajos de Patrício y Toledo, cuyo sentido decolonial confronta los aún vigentes parámetros hegemónicos de belleza y bondad asociados a las religiones, confrontando igualmente las variadas formas de exclusión y racismo religiosas que insisten en provocar conflictos, violencia y hasta muerte, tanto en Argentina como en Brasil en la contemporaneidad.

Por otro lado, el capítulo “Cordeles y tendederos: acciones poéticas colectivas en la obra de Neide Dias de Sá y la *Compañía de la Tierra Malamada*”, de Julia Cisneros, explora los cruces entre poesía, arte y espacio público a partir del análisis comparativo de la construcción de instalaciones poéticas urbanas de la artista Neide Dias de Sá (Brasil) y de la *Compañía de la Tierra Malamada* (Argentina), en especial Graciela Gutiérrez Marx y Susana Lombardo. A lo largo del análisis de las obras *A Corda* (1969), de la artista brasileña, y *El Tendedor, poema colectivo colgante* (1984), de las argentinas, la autora reflexiona sobre cómo los trabajos elaboran la relación entre los presupuestos de las vanguardias históricas —tales como la participación del espectador, la democratización del arte, el uso de los espacios públicos como forma de acercar el arte a la vida cotidiana— con elementos de la cultura popular (por ejemplo, la literatura de cordel brasileña), al proponer el tendedero como dispositivo poético de acción colectiva que activa la participación y la creación, involucrando a los públicos en el proceso. Por otro lado, hace una interesante elaboración de cómo los contextos de dictadura en Brasil (durante la creación de *A Corda*) y de reciente apertura democrática en Argentina (durante la realización de *El Tendedor*) juegan un rol fundamental en el análisis de los trabajos en el espacio público, develando capas más profundas de significados políticos en el gesto estético vanguardista de las artistas. Llama la atención igualmente en el texto, la mención a las neovanguardias brasileñas y movimientos que emergen entre las décadas de 1960 y 1970,

como el grupo Poema/Processo —del cual Neide Dias formó parte— que fue un hito fundamental para la emergencia del arte conceptual brasileño, especialmente en ciudades periféricas como Recife, Natal y otras, fuera del eje Río de Janeiro-São Paulo. En resumen, el capítulo realiza un análisis que parte del tendedero como dispositivo poético común en dos obras y deja en evidencia los acercamientos entre el arte político brasileño y argentino en períodos que, aunque distintos, están marcados por la represión política, por un lado, y por la reivindicación de la memoria y la acción colectiva, por otro, aproximándose de este modo a la acción política feminista.

Desde la perspectiva del cine, el capítulo “Río de Janeiro en el cine de Manuel Puig: ciudad de *stars* y aventuras”, de María Guillermina Torres Reca, elabora una reflexión sobre la industria del cine brasileño de fines de la década de 1970 y la de 1980 a partir del análisis de la obra del escritor argentino Manuel Puig. En este texto, la autora analiza el guion de la película *Seven Tropical Sins*, escrita en inglés por Puig en 1986 (que nunca llegó a ser filmada), en un contexto de estructuración y ampliación de la industria cinematográfica brasileña. El trabajo expone de manera minuciosa el contexto de formación de la industria cultural brasileña, presentando importantes hitos: desde la creación de las *chanchadas* de principios del siglo, con Carmen Miranda como estrella principal, a la emergencia de la *pornochanchada*, pasando por la hegemonía del *Cinema Novo* en la década de 1960, el surgimiento de la Embrafilmes en la década de 1970, hasta la década de 1980 y la explosión de las teleseries, el surgimiento de Sonia Braga como *sex symbol* nacional y el inicio de la entrada de capitales extranjeros en producciones internacionales. Este contexto es cuidadosamente conectado con la trayectoria literaria de Puig, construyendo un análisis que destaca su relación con el período dorado del cine hollywoodense, su exilio en diferentes países y su construcción literaria hasta *Seven Tropical Sins*, situándolo en el interior de un escenario cinematográ-

fico local/internacional. De este modo, el análisis del guion de *Seven Tropical Sins* que Torres Reca realiza, destaca cómo las representaciones e imaginarios de América Latina (en especial, Río de Janeiro) del Hollywood de inicios del siglo se mezclan con la propia construcción literaria de Puig para construir una trama y personajes que oscilan entre el cliché y la transformación y que van del turismo (consumo) a la aventura (experiencia).

Finalmente, en el capítulo “Dos ciudades reveladas por el cine. Sobre *Buenos Aires* (1958) y *Brasília: Contradições de uma cidade nova* (1968)”, Marcelo Scotti propone un interesante análisis que involucra la reflexión sobre las distintas maneras de producir cine documental a mediados del siglo XX en Brasil y Argentina; específicamente, una comparación de los distintos contextos urbanos de Buenos Aires de los años 1950 y de la recién inaugurada ciudad de Brasilia en la década de 1960. El análisis de las películas *Buenos Aires* (1958) de David José Kohon y *Brasília: Contradições de uma cidade nova* (1968) de Joaquim Pedro de Andrade, pone en evidencia, en primer lugar, las diferencias en la forma de concebir el cine documental entre los autores: Kohon enfatiza aspectos estéticos más experimentales (o heterodoxos, como menciona Scotti) que lo caracterizan y le confieren una marca singular, mientras que Andrade apuesta por la narratividad, los diálogos y los planos de cámara que caracterizan al *Cinema novo* brasileño, más específicamente, y al cine documental político latinoamericano en general. El análisis detallado de las películas revela que los procedimientos de creación de ambos autores ponen en evidencia dos maneras de pensar y denunciar el desarrollismo y la concepción moderna de ciudad en América Latina desde lo estético y lo político: una, la de Kohon, que realiza una especie de ensayo visual sobre la ciudad de Buenos Aires de fines de la década de 1950; otra, la de Joaquim de Andrade, que produce un potente relato de denuncia de una Brasilia recién inaugurada, ícono del modernismo y del desarrollo, ciudad crea-

da de manera minuciosa para representar un ideal de sujeto y vida en el centro de Brasil y que terminó por convertirse en un espacio más de exclusión y desigualdad. El capítulo de Scotti revela, por último, dos películas que son, al mismo tiempo, similares en lo que concierne a la denuncia de la profunda desigualdad social en el espacio de la ciudad, pero distintas en lo que atañe a la creación de imágenes, poniendo en diálogo dos maneras de concebir el arte político de mediados del siglo XX en los territorios de Brasil y Argentina.

Tal como el río Paraná atraviesa los terrenos comunes entre Brasil y Argentina, este libro transita las fronteras culturales entre estos países para borrarlas y mezclar sus historias estético-culturales, no para eliminar sus rasgos diferenciales, sino para entramarlas en un gesto dialógico. Los textos presentan autores/as, artistas y cineastas que comparten trayectorias comunes, vidas e intereses, desplazándose entre los dos países tanto física como culturalmente. Que la lectura de cada capítulo sirva para ampliar estos flujos entre Brasil y Argentina, estimulando nuevas e instigadoras investigaciones en el cauce de estas “aguas culturales” que nos bañan igualmente desde nuestros distintos territorios.

Referencias bibliográficas

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of world-systems research*, 11(2), 342-386.

Parte 1

Ficciones y visualidades sobre el daño ambiental

Denunciar el ecocidio desde la visualidad: los casos de *Agitazo por los humedales* (Argentina) y *Projetemos* (Brasil)

Verónica Capasso

Introducción

Nuestra vida transcurre en lo que se ha denominado Antropoceno,¹ un período de la historia caracterizado por la rapidez e intensidad de las alteraciones producidas por el comportamiento humano —como la introducción de productos químicos en el ambiente, el aumento del dióxido de carbono atmosférico, la extinción a gran escala de diferentes especies, entre otras— que hacen peligrar la vida en el planeta.² Este escenario de transformaciones, que afecta la vida de diversas comunidades y regiones, ha suscitado diferentes tipos de conflictos socioambientales que ponen en tensión y disputa el uso, manejo y apropiación de los bienes comunes naturales.³ En este contexto, des-

¹ Para ahondar más en la definición y características del Antropoceno, véase Latour (2017). Elegimos esta nominación porque ubica al humano en el centro de la responsabilidad de la crisis socioambiental.

² “Categoría síntesis” según Svampa (2018), en tanto si bien surgió en el campo de las ciencias de la tierra, rápidamente se extendió a las ciencias sociales y humanas y al campo artístico.

³ Diferenciamos bienes naturales comunes de recursos naturales ya que la segunda acepción remite a la naturaleza como objeto o mercancía.

de principios del siglo XXI, en distintos países de Latinoamérica, se multiplicaron diferentes acciones colectivas cuestionando el supuesto impacto positivo de las diversas actividades extractivas⁴ de apropiación y avasallamiento sobre los territorios —y las formas vivientes—, actividades que son causa de desastres naturales⁵ tales como incendios, inundaciones, la erosión del suelo, contaminación de ríos, disminución de glaciares, etc. En este sentido, es importante entender

la persistente colonialidad que afecta a la naturaleza latinoamericana. La misma, tanto como realidad biofísica (su flora, su fauna, sus habitantes humanos, la biodiversidad de sus ecosistemas) como su configuración territorial (la dinámica sociocultural que articula significativamente esos ecosistemas y paisajes), aparece ante el pensamiento hegemónico global y ante las elites dominantes de la región como un espacio subalterno, que puede ser explotado, arrasado, reconfigurado, según las necesidades de los regímenes de acumulación vigentes. A lo largo de cinco siglos, ecosistemas enteros fueron arrasados por la implantación de monocultivos de exportación. Fauna, flora, humanos, fueron víctimas de invasiones biológicas de competidores europeos o de enfermedades. Hoy es el turno de la hiperminería a cielo abierto, de los monocultivos de soja y agrocombustibles con insumos químicos que arrasan ambientes enteros —inclusive a los humanos—, de los grandes proyectos hidroeléctricos o de las vías de comunicación

⁴ El extractivismo puede definirse como “la acumulación de capital que gira alrededor de la extracción intensiva, masiva, y monopolica de recursos naturales (a través de prácticas como la agricultura, ganadería, silvicultura, pesca y sistemas de explotación de la biota y de minerales-metales) y recurre a la aplicación de tecnologías que permiten convertir la naturaleza en mercancías de exportación con bajo valor agregado” (Merlinsky, 2021, p. 42).

⁵ Se entiende por desastre natural aquel que supone modificaciones o alteraciones del ambiente a partir de procesos sociales. Es decir, las causas y consecuencias del desastre son sociales y económicas y conllevan fuertes impactos en ciertas comunidades. Ver más en González et al. (1998) y Natenzon (2005).

en la amazonia, como infraestructura de nuevos ciclos exportadores (...) (Alimonda, 2011, p. 22).

Entonces, quienes se benefician de este modelo económico ¿apuntan a algún bien común o solo representan un interés privado? ¿Cuál es el costo de estas acciones sobre el ambiente? Al respecto, nos parece importante recuperar el concepto de zonas de sacrificio, es decir, áreas sujetas al daño medioambiental que forman una amplia gama de lugares degradados, incluidos los que albergan actividades extractivas relativamente nuevas. Como lo definen Holifield y Day (2017), “zonas de sacrificio” es un “concepto que permite enmarcar, imaginar, identificar y clasificar un lugar con el propósito de cuestionar actividades productivas percibidas como destructivas” (p. 269, traducción propia). Así, remiten a áreas o extensiones de tierra destruidas, envenenadas o inhabitables cuya consecuencia es la degradación, en particular, de las formas de vida de diversas poblaciones —humanas y no humanas— y, en general, de ecosistemas, todo en pro de ideales de desarrollo o de búsqueda de ganancias privadas que benefician a otros sectores de la sociedad. Es decir, el concepto refiere al sacrificio en términos de daño causado a algunas comunidades —que suelen ser, por ejemplo, aunque no exclusivamente, de bajos ingresos o pertenecientes a minorías— en favor de otras.⁶ Estas zonas de despojo

⁶ Al respecto de qué podría significar el “sacrificio” en “zona de sacrificio”, Reinert (2018) sostiene que supone un conjunto de técnicas, prácticas y dispositivos por medio de los cuales el ejercicio de una acción violenta destructiva se puede borrar, banalizar, naturalizar y/o justificar. En este sentido, “The term captures a relationship between destructive violence and disposability, or “sacrificability” (...) More generally, as a figure of loss or destructive surrender, the idea of sacrifice is particularly useful for interrupting narratives of frictionless transformation, including hegemonic imaginaries of global growth, trade and development—but also, potentially, for critically reframing issues such as resource extraction or the biopolitics of conservation and species management” (p. 598). [“El término captura una relación entre la violencia destructiva y la disposición, o “sacrificabilidad” (...) En términos más generales, como figura de pérdida o rendición destructiva, la idea de sacrificio es particularmente útil para interrumpir las

de lo viviente —que incluye el vínculo entre seres vivos, ambientes e infraestructuras para una vida vivible (Butler, 2020)—, de vidas desechables y precarias (Butler, 2006), dan cuenta de múltiples formas de violencia que destruyen las condiciones de vida y habitabilidad.

De este modo, actividades económicas vinculadas, por ejemplo, a los agronegocios y a la extensión de las fronteras agrícolas o aquellas relacionadas a la especulación inmobiliaria, van a ser puestas en tela de juicio y vistas como causantes de múltiples daños socioeconómicos, ambientales, en la salud y en los cuerpos, etc., es decir, sobre la flora, la fauna y la vida humana. Es menester tener presente que los desastres naturales no son excepcionales, en el sentido de que las prácticas ecodidas y sus consecuencias no son nuevas sino persistentes, y se actualizan,⁷ así como también los diversos grupos organizados y activismos que resisten, las enfrentan y denuncian, entre los que se encuentran los artístico-visuales. Al respecto, para hablar de la acción colectiva en torno a conflictos ambientales y territoriales, hacemos referencia a la “ecología política”⁸, concepto que remite no

narrativas de transformación sin fricciones, incluyendo los imaginarios hegemónicos del crecimiento, el comercio y el desarrollo globales, pero también, potencialmente, para reformular de manera crítica temas como la extracción de recursos o la biopolítica de la conservación y manejo de especies” (traducción propia)].

⁷ Según Leff (2003), “prácticamente todo el mundo tiene hoy conciencia de problemas ecológicos que afectan su calidad de vida; pero estos se encuentran fragmentados y segmentados según su especificidad local” (p. 9). Sin embargo, es interesante pensar cómo este tipo de hechos se conectan. Para Usón y Stehrenberger (2021), los desastres se conectan en tanto que, lejos de ser anomalías o disrupciones eventuales o inesperadas, son producto de causas estructurales, vinculadas a la tríada colonialismo-patriarcado-capitalismo.

⁸ Siguiendo a Merlinsky y Serafini (2020), “la ecología política combina la economía política, la historia ambiental y diferentes enfoques de las ciencias sociales para dar cuenta de relaciones de poder que caracterizan los conflictos ambientales y que dan forma al surgimiento de diferentes demandas sociales y acciones colectivas. La ecología política latinoamericana se destaca por su interacción con los movimientos sociales para cuestionar y construir alternativas frente a las desigualdades ambien-

solo a un campo de estudio sino también al tipo de prácticas de oposición —y a la constitución de un “nosotros”— que venimos señalando. Es decir, acciones colectivas que expresan su descontento y reclaman frente a las consecuencias generadas por la explotación intensiva y salvaje de la naturaleza.

En suma, dentro de las diferentes acciones en defensa del territorio y la vida, encontramos, por un lado, diversas prácticas artístico-visuales que han visibilizado/visibilizan problemáticas ambientales concretas desde múltiples medios o lenguajes —visual, audiovisual, performático, etc.—, mientras que otras ofrecen soluciones a dichas problemáticas, por ejemplo, a partir de ejercicios de inmersión en comunidades e imaginación política en contexto.⁹ De una u otra forma, este tipo de prácticas, definidas como ecológicas, tienen como fin “luchar contra la precarización de la existencia” (Romero Caballero, 2014, p. 25).

Este capítulo propone analizar, de manera comparativa entre Argentina y Brasil, acciones colaborativas visuales en el espacio público vinculadas con la ecología política en zonas que, hace tiempo, están siendo sacrificadas. Específicamente, se puntualizará en dos casos de estudio que tematizan y denuncian causas, consecuencias y responsables del avance del fuego tanto en humedales del Delta del Paraná argentino como en el Amazonas brasileño. El caso argentino es *Agitazo por los humedales*¹⁰, una acción colaborativa de visibilización por

tales, sociales, políticas y territoriales. En ese sentido, ha aportado a la construcción de agendas sobre justicia ambiental, soberanía alimentaria, autodeterminación de los pueblos, debates sobre el buen vivir y la discusión sobre los extractivismos, entre otros temas” (p. 11).

⁹ Un ejemplo de vínculo entre arte, territorio, comunidades y nuevas formas de agencia puede verse en el reciente libro *La Tierra No Resistirá* de Casa Río Lab (Argentina). Casa Río se define como “lugar de encuentro y capacitación en prácticas creativas con compromiso ambiental”. Véase más en <https://www.casariolab.art/>

¹⁰ Véase <https://www.instagram.com/agitazoporloshumedales/>

la protección de los humedales de la zona del Delta del Paraná, convocada por la Agrupación Artistas de Rosario, con apoyo de la Multisectorial humedales¹¹. Quienes conforman la acción, denuncian desde junio del 2020 los incendios intencionales en la zona y piden por la creación de una ley de humedales que los preserve. Por otra parte, el caso brasileño es el colectivo *Projetemos*¹², autodefinido como red mundial de proyeccionistas libres, que realiza proyecciones en el espacio público urbano, replicadas luego en redes sociales. Surgido en el contexto de pandemia, en el 2020, entre las múltiples temáticas que abarcaron (tales como la crítica a las políticas sanitarias emprendidas por el gobierno brasileño frente al COVID-19)¹³, se encuentra la denuncia por las quemas intencionales del Amazonas, intensificadas, justamente, durante ese año.¹⁴

¿Cómo son las imágenes que ponen en circulación cada uno de los casos? ¿Cómo se vinculan con la coyuntura de la que emergen? ¿Qué discursos construyen? ¿Qué demandas viabilizan? ¿Cuáles son

¹¹ Véase <https://www.instagram.com/multisectorialhumedales/?hl=es>

¹² Véase <https://www.instagram.com/projetemos/>

¹³ Véase más en Capasso y Bugnone (2023).

¹⁴ Si bien nos centraremos en analizar los dos casos mencionados y sus acciones visuales durante el año 2020, podemos mencionar obras canónicas visuales y audiovisuales del circuito artístico que también han tematizado y/o denunciado la destrucción y degradación de las formas de vida a partir de las quemas y avances del fuego sobre los territorios. Son ejemplo, en Argentina, “Campoquemado” (de la serie Campos Quemados) de 2014, de la artista Beatriz Moreiro, quien desde el grabado buscó dar cuenta del desmonte, de las quemas de campos y de cómo el fuego arrasa con lo viviente a su paso. A su vez, en relación con el caso brasileño, la visualización del ecocidio del Amazonas no es nueva; podría ubicarse la violencia sobre y la ocupación de este espacio en los años 70 en el contexto de la construcción de la Rodovia Transamazônica. Algunos antecedentes en el arte que toman esta problemática son el video de Roberto Evangelista, “Mater dolorosa in memoriam I” (1976), donde muestra una caja de cenizas de la quema del Amazonas, dando cuenta de la violencia hacia la naturaleza y toda forma viviente, o la película de Orlando Senna, “Iracema: Uma Transamazônica” (1975), la cual difunde las primeras imágenes de la quema del Amazonas.

sus objetivos? Consideramos que las imágenes producidas en ambos casos son puestas en acción, trabajan sobre la memoria de los acontecimientos ocurridos e interpelan, como veremos, desde la visibilización de lo invisibilizado –los daños y las violencias ejercidas sobre los territorios y las formas vivientes–. Son imágenes que arden, en el sentido que le atribuye Didi Huberman (2012): por los aportes de conocimientos, la producción de memoria, la urgencia que manifiestan, la captación de demandas (de ser y de vivir). Elegimos el concepto de visualidad en tanto nos permitirá analizar la manera en que diversos tipos de imágenes y de representaciones visuales son producidas, utilizadas e interpretadas y, en nuestro caso específico, cómo, desde el activismo, desafían estructuras sociales y de poder.

Partimos de una metodología cualitativa y transdisciplinaria. Proponemos un análisis de casos comparados estableciendo como recorte temporal el año 2020 –momento en que *Agitazo por los humedales* y *Projetemos* aparecen en la escena pública, en el contexto del surgimiento del Covid-19 y sus consecuentes restricciones de circulación–, recurriendo a la recolección de fuentes documentales escritas, fotográficas y audiovisuales a partir de una etnografía virtual (Méndez y Aguilar, 2015) y a la información relevada en diferentes medios. En primer lugar, describiremos cada caso, su contexto de surgimiento, modalidades de acción en el espacio público y tipo de producción visual. Para el abordaje de las imágenes, realizaremos una descripción y un análisis iconográfico. En segundo lugar, compararemos los dos casos –identificando similitudes y diferencias– a partir de analizar los daños y los responsables que aparecen de manifiesto en cada propuesta.

Acciones urgentes en defensa del medioambiente

Las quemadas intencionales no son una novedad ni en Argentina ni en Brasil, sino que forman parte del proceso depredador general de la naturaleza. En América Latina,

las consecuencias de la crisis socioecológica se conectan directamente con la crítica al neoextractivismo y la visión hegemónica del desarrollo, ya que es en la periferia globalizada donde se expresa a cabalidad la mercantilización de todos los factores de producción, a través de la imposición a gran escala de modelos de desarrollo insustentables: desde el agronegocio y sus modelos alimentarios, la megaminería y la expansión de las energías extremas hasta las megarrepresas, la sobrepesca y el acaparamiento de tierras (Svampa, 2018, p. 159).

Es decir, estos procesos no son individuales o aislados, sino que se conectan en tanto responden a formas violentas y coloniales que atentan contra la vida de seres humanos y no humanos. En este apartado, entonces, tal como adelantamos, pondremos en contexto el surgimiento de cada uno de los casos de análisis propuestos, así como también describiremos su accionar y producción visual.

Argentina: la quema de humedales del Delta del Paraná

Los humedales son áreas donde el suelo se encuentra inundado, ya sea por agua dulce, marina o salobre, de manera permanente o estacional. Esta dinámica genera un ecosistema híbrido entre los ambientes acuáticos y terrestres que albergan una biodiversidad muy rica de flora y fauna, y brindan importantes servicios ecosistémicos (Convención de Ramsar sobre los Humedales, 2018). La conservación y cuidado de los humedales es muy importante, tanto para la biodiversidad que sustentan como para las personas. Actúan como fuente y purificadores del agua y amortiguan inundaciones, absorbiendo el agua de las lluvias y las crecientes de los ríos. Suministran alimentos, madera para la construcción, leña, aceites vegetales, sal, plantas medicinales, fibra vegetal para la fabricación de tejidos, recreación y turismo, mitigación del calentamiento global, entre otros. Por todo esto, la conservación y el uso racional de los humedales son fundamentales para los medios de subsistencia humanos.

En Argentina existen aproximadamente 600000 km² de humedales, lo que equivale al 21,5 % del territorio nacional (Reynoso Castillo, 2021).¹⁵ En el 2020, once provincias se vieron afectadas por incendios y solo en el Delta del Paraná (jurisdicción de las provincias de Entre Ríos y Santa Fe) noventa mil hectáreas de humedales fueron arrasadas por el fuego. Allí existe una enorme variedad de humedales donde se ha registrado una diversa “fauna litoraleña que usa estos ambientes como hábitat (al menos cincuenta especies de mamíferos, doscientas sesenta de aves, cerca de trescientas de peces, veintisiete de anfibios, más de treinta de reptiles y una enorme variedad de invertebrados)” (Kandus, Morandeira y Minotti, 13 de agosto de 2020, s/p). Actualmente, la degradación de los humedales en nuestro país se vincula con cambios en el uso del suelo —urbanización, deforestación, rellenos—, alteraciones en la dinámica del agua —por extracción, desvíos—, extracciones desmedidas —pesca, maderas, pasturas—, contaminación —agrícola, industrial y doméstica—, introducción de especies exóticas invasoras y el cambio climático. Además, las tendencias recientes sugieren que muchas poblaciones de especies dependientes de los humedales están disminuyendo a largo plazo y se encuentran amenazadas y en peligro de extinción. En el caso de los humedales del Delta del Paraná, en los últimos años se identificó la expansión de la ganadería intensiva en las llanuras de las islas.

Durante 2020, la demanda por una ley que proteja a los humedales contra prácticas ecocidas¹⁶ activó el accionar de múltiples actores sociales a través de diversas estrategias, tales como el *hashtag* #Le-

¹⁵ Véase más en <https://www.argentina.gob.ar/ambiente/agua/humedales/inventarionacional/proyectos>

¹⁶ Es menester mencionar que el proyecto de ley de protección de estos territorios quedó fuera de la agenda parlamentaria de las sesiones ordinarias del 2020 y de las extraordinarias de enero y febrero de 2021, y que perdió estado parlamentario en enero de 2022.

ydeHumedalesYa, que inundó las redes sociales, y diversas propuestas visuales, modos de exponer públicamente el hecho de las quemas y la necesidad de la protección del ambiente.

La visualidad construida en torno a la demanda de una ley de Humedales, incluyó acciones de corte más performático,¹⁷ con banderas y pancartas visuales y textuales,¹⁸ afiches urbanos y murales, entre otros, imágenes que circularon en el espacio urbano y luego fueron replicadas en redes sociales. Otra de las acciones emprendidas fueron las proyecciones nocturnas. En la ciudad de Rosario (provincia de Santa Fe) se realizó *Agitazo por los humedales*, un proyecto de activismo artístico surgido de la Comisión Humedales de la Asociación de Artistas de Rosario (AAR) y que cuenta con la adhesión de la Multisectorial Humedales:

Las acciones colectivas *Proyectorazo*¹⁹ y *Agitazo x los Humedales*, de la Comisión Humedales de la AAR, consistieron en una serie semanal de proyecciones desde domicilios particulares sobre el espacio público en forma casera, independiente y anónima (o directamente en el espacio público, como cuando integraron la Marcha viboreante convocada por la Multisectorial por los Humedales en agosto). Aquellas proyecciones amplificaban imágenes y consignas en reclamo por la Ley de Humedales que sus autores

¹⁷ Podemos mencionar, por ejemplo, las *performances* del colectivo *Thigra* en la ciudad de Rosario. Véase en <https://www.instagram.com/thigrra/>

¹⁸ Es un ejemplo el caso de “Marcha viboreante”, en la ciudad de Rosario. Véase https://www.youtube.com/watch?v=sEKdrW17eo&ab_channel=elciudadanoweb. El video fue acompañado con la siguiente explicación: “Desde la Plaza San Martín, la Multisectorial por la ley de Humedales moviliza con vestimenta marrón y verde que emula una serpiente. Por acción de fuego y humo, especialistas advierten por desaparición de especies: ‘Las yararás pudieron escapar, pero la mortalidad es casi total, sobre todo reptiles’”.

¹⁹ *Proyectorazo* es un grupo que también lleva adelante proyecciones con fines activistas sobre diferentes temáticas, entre las cuales estuvo la cuestión de las quemas del Delta del Paraná. Véase <https://www.instagram.com/p/CCvrmYmAr76/?hl=es>

compartían con quien quisiera participar, a través de una carpeta de material protegido bajo una licencia Creative Commons tipo 4. Cada proyección se difundió en vivo en tiempo real, “agitando” por la red Instagram. Las acciones se reiteraron miércoles tras miércoles de la cuarentena 2020, en plena quema de las islas del delta del Paraná (Vignoli, 19 de abril de 2021, s/p).

Las proyecciones de *Agitazo por los humedales* sobre múltiples edificios constaron, como veremos, de palabras o frases muy breves —a veces acompañadas de dibujos de flora y fauna local—, como “ecocidio”, “basta de quemas”, “no hay planeta B” o “lo que están quemando no se recupera nunca más”. A su vez, a raíz de la convocatoria abierta a la comunidad, denominada #AgitazoPorLosHumedales, el grupo recibió varias imágenes, compuestas de dibujos y fotografías en color o en blanco y negro, que se pusieron a disposición a través de una carpeta *online*²⁰ para replicar y compartir libremente en diferentes redes sociales y para proyectar, utilizando los siguientes *hashtags*: #AgitazoPorLosHumedales; #leydehumedalesya; #bastadequemas; #nohayplanetab; #ecocidio; #terricidio; #estadoausente; #estadocomplice; #argentinaenllamas; #latinoamericaenllamas.²¹

Brasil: las quemas en el Amazonas

La selva amazónica es uno de los ecosistemas más importantes del mundo porque influye en la temperatura global y en los patrones de lluvia, además de que absorbe grandes cantidades de dióxido de

²⁰ Véase <https://drive.google.com/drive/folders/1dqDNaL82rddSVpTjKqfgObLm7kKZ2ayT>

²¹ *Agitazo por los humedales*, además, participó de la muestra “Transformación. La gráfica en desborde” en el Museo Nacional del Grabado, con un video que incorporó los registros de las proyecciones en la vía pública realizadas durante el año 2020, denunciando los incendios intencionales en las islas del Delta del río Paraná. Véase <https://drive.google.com/file/d/1R-m23fycedA69QQ6hpPBhr-kH6qGE0V/view> y https://m.facebook.com/watch/?v=547289852957423&_rdr.

carbono del aire. Durante varios meses del año 2020, y en el contexto generado por la pandemia de COVID-19 que ayudó a que disminuyeran las regulaciones y vigilancias sobre los territorios, hubo fuertes incendios relacionados con la combinación entre la sequía y la actividad humana. Los procesos de deforestación legal e ilegal se incrementaron para dar paso a la ganadería, la agricultura y la minería. Ello afectó tanto al sur de la selva como a la cercana región del Pantanal, el humedal tropical más grande del planeta. Si bien es un proceso de larga data, la deforestación y subsiguientes quemas en esta zona se dispararon bajo la presidencia de Jair Messias Bolsonaro (2019-2022). Tanto cuando era candidato como al ser electo presidente, Bolsonaro abogó por reducir la vigilancia de las leyes ambientales, las que entiende como un obstáculo para el crecimiento económico del país, a la vez que se muestra a favor de las actividades extractivas en áreas protegidas. También se lo acusa de desalojar a los pueblos indígenas que habitan esas áreas. Sumado a ello, redujo el presupuesto para el sector. En consonancia, también se ha criticado el accionar de Ricardo Salles, quien fue ministro de Medio Ambiente de Bolsonaro hasta que renunció en el año 2021, acusado de beneficiar a taladores ilegales. Según los datos registrados:

Solo en 2020, la Amazonia perdió 2,3 millones de hectáreas de bosque primario en los nueve países amazónicos, un 17% más que el año anterior. Estas cifras suponen el tercer peor registro de los últimos 20 años tras 2016 y 2017, y el valor más alto en Bolivia, Ecuador y Perú. Una vez más, Brasil ha sido el país con mayor superficie afectada con un 65% del total (más de 1,5 millones de hectáreas) (Robaina, 15 de abril de 2021, s/p).

En este contexto, el colectivo *Projetemos* se hizo eco de las quemas, como también de dar cuenta de su impacto en la flora, la fauna y los habitantes nativos de la selva amazónica.²² Como ya menciona-

²² Con respecto a las quemas en Brasil, la Asociación de Reporteros Fotográficos

mos, el colectivo emprendió la tarea de proyectar diferentes imágenes en paredes de edificios en el espacio público urbano para luego compartirlas *online* vía la red social Instagram. Al respecto, uno de los fundadores del colectivo comenta que:

Projetar como ato de protesto eu acho que só tem vantagem, pois nós podemos das nossas causas, poder falar das causas, sobre direitos, sobre a nossa sociedade como um todo e tentar espalhar essa ideia na internet faz com que a coisa chegue a mais pessoas, entendeu? (...) As redes sociais, sobretudo a hashtag que nós criamos, #Projetemos, são os principais meios de condução das nossas ideias, né? Porque as projeções na rua, por maiores que sejam os prédios, não atingem tantas pessoas quanto a internet atinge, com o compartilhamento, as interações com as postagens (Spencer, F., comunicación personal, 26 de abril de 2021).

Las imágenes proyectadas y viralizadas en redes sociales pueden catalogarse, entonces, según la información brindada en ellas: sobre el avance y consecuencias del fuego sobre la selva, marcando georreferencias, como es el caso de la región del Pantanal y datos con porcentajes respecto de las quemaduras, sobre la afectación de los animales autóctonos de la selva y sobre la afectación de la población nativa local. También han hecho referencia explícita a la culpabilidad del gobierno, específicamente del presidente Bolsonaro y del entonces ministro Salles.

En suma, para *Agitazo por los humedales* y *Projetemos*, en contexto de pandemia, cuando el acceso al espacio público urbano se encontra-

y Cinematográficos del Estado de São Paulo ha organizado, por ejemplo, una muestra colectiva de fotografía, llamada “Turí. Um Grito das Florestas” (que en tupí-guaraní significa fuego). Con ella, se buscó dar cuenta de la destrucción sistemática de bosques y biomas de ese país por las quemaduras e incendios, sobre todo durante el gobierno de Bolsonaro. Así, registraron el avasallamiento sobre diferentes zonas del país como la Amazonía Legal, el Pantanal, la Mata Atlántica. Véase más en <https://guia.folha.uol.com.br/passeios/2022/05/queimadas-e-destruicao-das-florestas-no-brasil-de-bolsonaro-guiam-exposicao-em-sp.shtml>

ba restringido, las proyecciones fueron una alternativa para hacerse ver y oír, para denunciar el avasallamiento sobre la vida y los territorios. Avanzaremos ahora en el análisis de las acciones visuales.

Los daños y los responsables

Holifield y Day (2017) desagregan una serie de dimensiones para el análisis de las zonas de sacrificio que, si bien son usadas para el estudio de diferentes tipos de discursos textuales, consideramos que pueden ser igualmente útiles para la indagación de visualidades construidas en torno a conflictos ambientales. Para los autores, es posible identificar el objeto de sacrificio —el hábitat, la belleza natural, la salud, etc., aquello que es considerado específico del lugar—, la/s víctima/s del mismo y el iniciador del sacrificio. En este trabajo agrupamos objeto y víctimas del sacrificio bajo la idea de daño, y a quienes inician el sacrificio y son responsables de ello, bajo la noción de antagonistas.

Por un lado, entendemos al daño como diversas formas de desposesión —la privación de sustento, protección, tierras, derechos, etc. (Butler y Athanasiou, 2017)—,²³ de agresión y de violencia hacia lo viviente (Butler, 2020). Asimismo, y en consonancia, partimos de pensar a los iniciadores del sacrificio bajo la figura del antagonista en tanto consideramos que se delinea una situación de oposición particular sobre la base de un nosotros/ellos (Mouffe, 2014): un “nosotros”, que vive y se desarrolla en un lugar específico, y un “ellos”, que vulnera la existencia —o, en palabras de Butler (2020), que ejerce el poder de determinar formas de privación o el valor de las vidas—. Esta idea también se vincula con los desarrollos de Mbembe (2011) respecto de su descripción de la necropo-

²³ “(...) la desposesión trabaja como un aparato autoritario y a menudo paternalista cuyo fin es el control y la apropiación de la espacialidad, movilidad, afectividad, potencialidad y relacionalidad de los sujetos (neo)colonizados” (Butler y Athanasiou, 2017, p. 26).

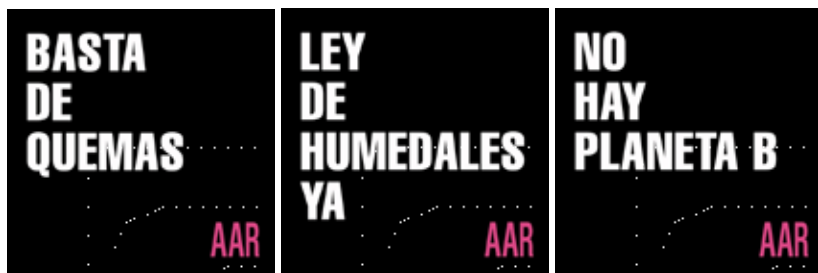
lítica como modalidad de poder que determina qué vidas son o no desechables o prescindibles.

Teniendo en cuenta las cuestiones antes señaladas y a partir del relevamiento de las acciones visuales de *Agitazo por los humedales* y *Projetemos*, es posible establecer ejes de análisis en común. En este apartado, entonces, abordaremos los daños producidos por las prácticas ecodidas denunciadas a partir de dar cuenta, primero, de las víctimas del sacrificio en relación con la flora y fauna afectadas por las quemas y, en segunda instancia, de las comunidades humanas vulneradas. En tercer lugar, analizaremos las referencias a los responsables de los incendios, es decir, a los antagonistas en mayor o en menor medida explicitados.

Víctimas del sacrificio I: la flora y la fauna

El corpus de imágenes generado por *Agitazo por los humedales* se divide en dos grupos: por un lado, placas con frases cortas, y por otro, placas con imágenes —que pueden ser tanto dibujos como fotografías— de flora y fauna. El primer grupo se compone de textos breves sobre fondos neutros con demandas tales como “Basta de quemas” y “Ley de humedales ya”, y presenta la denuncia por el estado de situación medioambiental actual con “No hay planeta B” (Imagen 1). Además, se marca la autoría: Asociación de Artistas de Rosario (AAR).

Imagen 1. *Placas, Agitazo por los humedales, 2020.*



Fuente: Agitazo por los humedales

Asimismo, también se han compartido placas con las palabras “#Ecocidio” y “#Terricidio” (Imagen 2), ya no con fondo pleno sino acompañadas de fotografías. En una de ellas se muestra el humedal arrasado por el fuego, cubierto de humo, y en la otra, la mitad de la fotografía expone un conjunto de árboles erguidos mientras que la otra mitad evidencia el área quemada; ya no hay árboles, solo sus vestigios. Ambas placas, a su vez, poseen una tonalidad naranja, lo que nos remite a la presencia del fuego.

Imagen 2. *Placas, Agitazo por los humedales, 2020.*



Fuente: Agitazo por los humedales

El colectivo brasileño *Projetemos*, por su parte, también utilizó placas con oraciones breves y puso el foco en la flora y fauna locales

afectadas por los incendios del Amazonas. Las referencias a la flora han sido generales, por ejemplo, a partir de placas con las frases “A floresta está queimando” o “Dia da Árvore”, es decir, no aparece la representación de la flora afectada en su especificidad, como sí veremos en algunas referencias de *Agitazo por los humedales*. Vale aclarar que el Día mundial del Árbol es un recordatorio de la importancia de cuidar superficies arboladas y bosques. La publicación de esta imagen por parte del colectivo *Projetemos* se realizó el 21 de septiembre, día en el que comienza la primavera en el hemisferio sur. A su vez, las frases se acompañan con un fondo que no alude de manera representativa, sino que muestra el fuego (Imágenes 3 y 4). En el caso de la placa con el lema “Dia da Árvore”, la palabra “árvore” es casi ilegible, consumida por las llamas.

Imágenes 3 y 4. *Projetemos. Captura de pantalla, Instagram, 2020.*





Fuente: @projetememos

En ambos casos, podemos ver que la referencia al objeto de sacrificio (el hábitat) y al daño es literal. Volviendo a *Agitazo por los humedales*, la acción agrupó diversos tipos de imágenes, entre las que podemos diferenciar fotografías (Imágenes 5 y 6) y dibujos de la flora y la fauna afectada por los incendios en el Delta.

Imágenes 5 y 6. *Fotografías de patos y un benteveo, 2020.*



Fuente: Agitazo por los humedales

Entre los dibujos, aparecen las representaciones de flora nativa —como el sauce criollo, el aliso de río, el cactus—, plantas y flores acuáticas —como el camalote y el irupé— y animales autóctonos: el

pato, la víbora, el sapo, la tortuga, el carpincho, el ciervo del pantano (en peligro de extinción), el tatú carreta, el zorro de monte, entre otros. En la Imagen 7, el dibujo muestra parte del ecosistema del Delta del Río Paraná con la frase “Lo que están quemando no se recupera más”, evidenciando la pérdida irrecuperable de la biodiversidad en la región tras las quemas. Por otra parte, la Imagen 8 es una composición con más detalles, en donde se expone la flora y fauna bajo el fuego con la expresión “¡Basta de quemas! Los humedales no son ‘malezas’”. Recordemos que parte de la justificación de las quemas intencionales ha sido que lo que se quemaba eran solo malezas o pastizales, ignorando la relevancia del humedal y casi negando su existencia.

Imagen 7. *Placa, Agitazo por los humedales, 2020.*



Fuente: Agitazo por los humedales

Imagen 8. *Placa, Agitazo por los humedales, 2020.*



Fuente: Agitazo por los humedales

Las proyecciones nocturnas de estas imágenes en el espacio urbano fueron, como podemos ver, variadas —según el caso, imagen, texto o imagen-texto (Imagen 9)—.

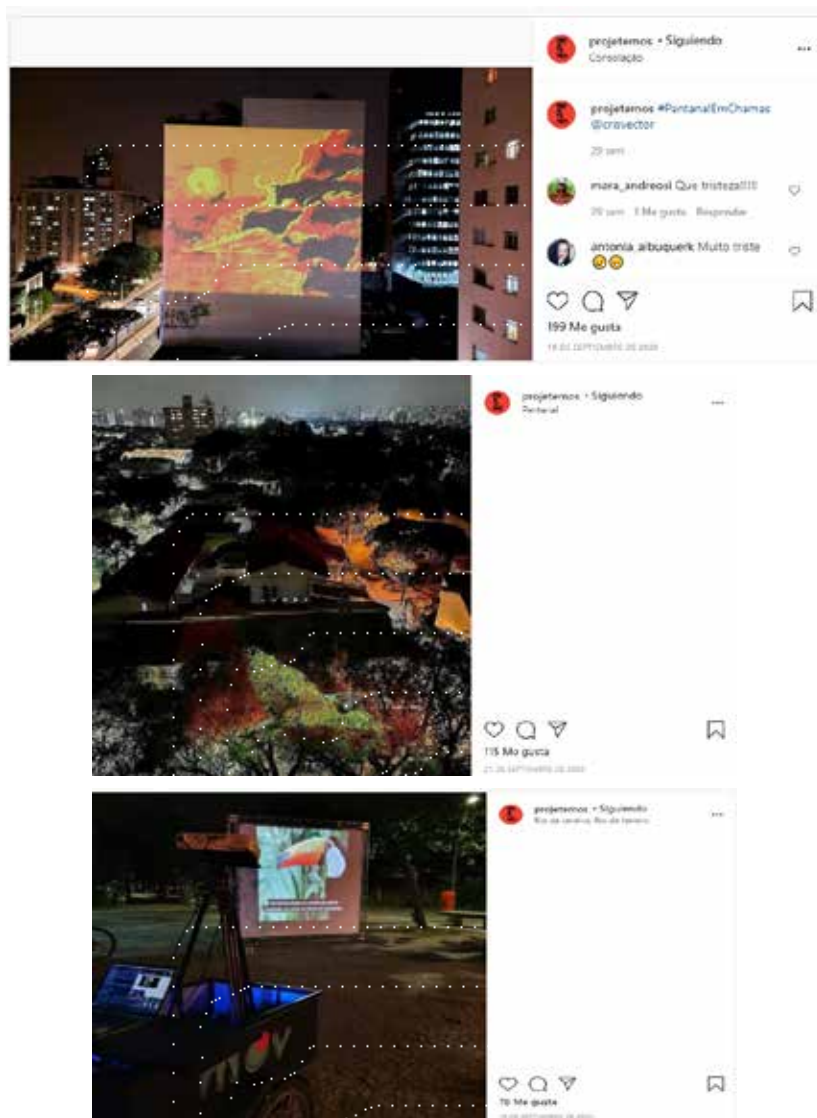
Imagen 9. *Captura del video Agitazo por los humedales presentado en la muestra “Transformación. La gráfica en desborde”, Museo Nacional del Grabado, 2021.*



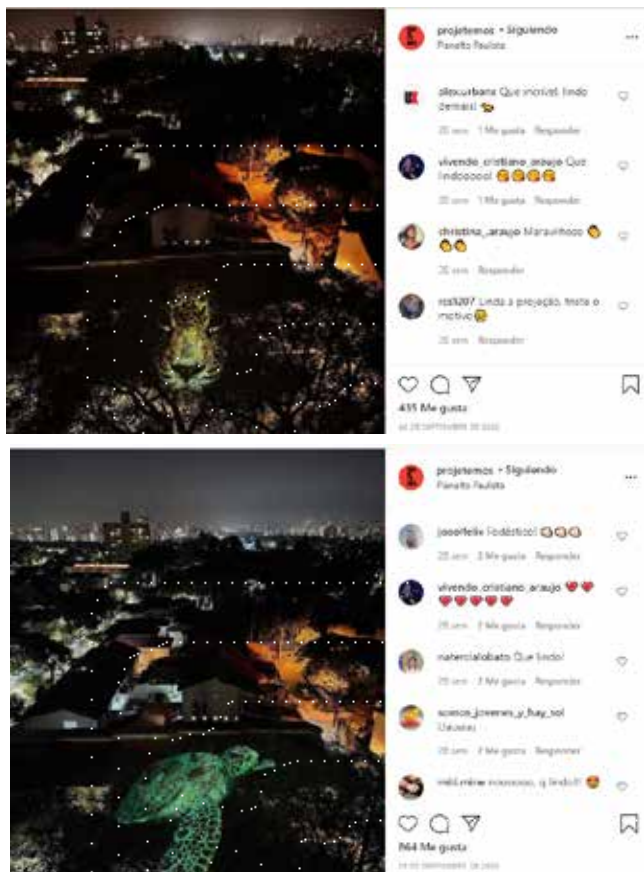
Fuente: Museo Nacional del grabado

En el caso de la fauna, las imágenes de *Projetemos* aludieron a diferentes especies amenazadas por el fuego, tales como el búfalo, el guacamayo, el tucán, el yaguararé y la tortuga, individualizando cada especie en una proyección particular (Imágenes 10, 11, 12, 13 y 14), a diferencia de las referencias al Delta del Río Paraná, donde las composiciones presentan tanto animales específicos como también remiten a la idea de ecosistema —al conjunto de especies que encontramos en los humedales—. En este caso, además, las proyecciones solo fueron de las imágenes, completándose, en algunas de ellas, con información de anclaje en su difusión vía redes sociales (Instagram). De esta forma, por ejemplo, se incorporó el *hashtag* #PantanalEmChamas o la localización de la proyección (Río de Janeiro, Planalto paulista, Pantanal, etc.).

Imágenes 10, 11, 12, 13 y 14. Búfalo²⁴, guacamayo, tucán, yaguareté y tortuga. Projetemos. Captura de pantalla, Instagram, 2020.



²⁴ Los búfalos se introdujeron en la cuenca del río Amazonas a finales del siglo XIX, es decir, no son autóctonos.



Fuente: @projetemos

Sobre la base de lo señalado hasta el momento, podemos ver cómo *Agitazo por los humedales* y *Projetemos* marcan el daño efectuado tanto al humedal como a la selva amazónica a partir de las referencias a la flora y la fauna afectada por las quemas, dando cuenta de la irrecuperabilidad de lo perdido. Al respecto, y como sostienen Merlinsky y Serafini (2020), el extractivismo, la apropiación de la naturaleza y el uso intensivo de bienes comunes a un ritmo incompatible con la recuperación de los ecosistemas ha tenido una expansión extraordinaria en América Latina. Se evidencia así una naturaleza colonizada

y amenazada por prácticas ecocidas, donde pareciera subyacer un no reconocimiento de los “iniciadores del sacrificio” como parte de ella. En palabras de Rosauero (2018),

la colonización de la naturaleza, que muchos sitúan en los principios cartesianos ilustrados del dualismo entre el mundo humano y el no-humano, situó el mundo no humano como objetualizado, pasivo y separado del humano, y elaboró una comprensión racionalizadora, extractiva y disociada que estructuró las relaciones entre las personas, las plantas y los animales. La naturaleza ha sido colonizada tanto conceptualmente como en la práctica (p. 40).

Esta idea puede enlazarse también con lo que hemos mencionado anteriormente respecto de la desposesión y la “desechabilidad asignada” (Butler y Athanasiou, 2017, p. 37). Es decir, sobre la base de esta disociación dicotómica respecto de lo humano y la naturaleza —o no humano—, se avasallan otras formas de lo viviente. Como veremos a continuación, esta lógica parece igualmente operar en relación con las comunidades locales vulneradas, también sacrificadas. Por último, es interesante mencionar cómo estas proyecciones permiten encontrar a la naturaleza en la ciudad: animales autóctonos de otras regiones y biomas, como el búfalo, el guacamayo, el Tucán, el yagareté y la tortuga se hacen presentes sobre las paredes de distintos lugares urbanos (Río de Janeiro, Recife, São Paulo) para recordar su existencia y su importancia ecológica.

Víctimas del sacrificio II: las comunidades

Los daños generados por las quemadas en el Delta del Paraná y en el Amazonas —originadas por la relación depredadora que tanto los gobiernos como ciertos sectores de la sociedad mantienen con la tierra, por acción u omisión—, tuvieron impacto también en las comunidades locales, vulneradas en su salud, en el desarrollo de sus actividades, en

suma, en su espacio de vida. Esta situación ha generado incluso desplazamientos de poblaciones. En el caso argentino, el humo de las quemas ha llegado a ciudades como Rosario, San Nicolás, San Pedro, La Plata, entre otras; es decir, invadió diferentes provincias del país, causando que el aire fuera, en algunos casos, irrespirable y con ello un impacto en el sistema respiratorio y cardiovascular con síntomas como tos, irritación de ojos y faringe, goteo nasal y dolor de pecho. En cuanto a la situación en Brasil, las actividades extractivas y las vinculadas a los agronegocios han afectado y afectan especialmente a las poblaciones nativas, dada la apropiación de tierras y el avance en áreas naturales protegidas.²⁵ Además de a las enfermedades respiratorias antes señaladas, estas poblaciones quedan expuestas a la escasez de alimentos y a una migración constante. Recordemos asimismo que, como ya mencionamos, la gestión de Bolsonaro no solo disminuyó los controles ambientales, sino que también alentó la actividad extractiva y la deforestación. Incluso, ha llegado a culpar a las propias comunidades indígenas por los incendios (Arciniegas, 22 de septiembre de 2020, s/p).

Dentro de las imágenes difundidas en su carpeta *online*, *Agitazo por los humedales* puso a disposición la Imagen 15. En ella está representada una escena: de noche y en un primer plano, vemos a un hombre, presuntamente con su hijo, quien está tosiendo mientras el adulto señala el humo y el fuego que, en un segundo plano, remite a las quemas de los humedales. Este dibujo retrata las escenas diarias que no solo durante el año 2020, sino también en 2021 y 2022, vivieron los lugareños, y que se han difundido sobre todo por las redes sociales Facebook e Instagram.

²⁵ Áreas protegidas por la Constitución Nacional (1988). Para más información sobre el marco legal, véase https://www.territorioindigenaygobernanza.com/web/bra_03/

Imagen 15. *De la carpeta “Imágenes” de Agitazo por los humedales, 2020.*



Fuente: Agitazo por los humedales

Projetemos, por su parte, ha abordado los daños generados a las comunidades afectadas por las quemadas dándoles visibilidad mediante fotografías a indígenas que habitan el Amazonas, ya sea a partir de retratos en comunión con el entorno (Imagen 16) como exhibiendo solo el rostro en un primerísimo primer plano (Imagen 17). Estas imágenes, que han sido proyectadas en el espacio público en diferentes ciudades —Río de Janeiro y Minas Gerais, entre otras— muestran a personas de edad avanzada, con expresiones faciales de preocupación y/o tristeza. Recordemos que con ellas se trata de plasmar cómo, a partir de las quemadas, el poder colonial separa a las comunidades que viven en el Amazonas de sus medios de subsistencia y los priva de la tierra, condenándolos a la migración, la precariedad e inclusive

a la muerte. En relación con esta situación y retomando a Butler y Athanasiou (2017), vemos cómo la lógica de la desposesión insta a que subjetividades desplazadas y desplazables tomen un lugar estipulado (el no ser, el lugar del desplazamiento impuesto) en vez de darse un lugar. Esta distinción recuerda a la propuesta de Rancière (2010a), para quien es el orden policial (en cuanto constitución simbólica de lo social) el que determina la distribución de nombres, lugares, espacios y funciones, naturalizándolos y legitimándolos, dañando así la igualdad.

Imágenes 16 y 17. *Projetemos. Captura de pantalla, Instagram, 2020.*





Fuente: @projetemos

En suma, en estos casos se visibiliza el padecimiento de las comunidades afectadas, ya sea mediante dibujos que representan los

efectos del fuego sobre la salud de la población del Delta argentino o mediante la difusión de fotografías de integrantes de los pueblos indígenas de Brasil, cuyas voces y demandas no son escuchadas ni sus derechos respetados. Así, “bajo los auspicios de la gobernanza neoliberal, la administración biopolítica global de la vida y la muerte es reinventada, revitalizada y reconfigurada” (Butler y Athanasiou, 2017, p. 47). Ello supone también una “localización diferencial de lo humano” (p. 50): los que son considerados humanos con derecho a la vida y los que no, los destinados a una vida precaria o, incluso, a la muerte.

Los responsables del ecocidio

Por último, tal como explicamos antes, consideramos que las acciones destructivas de los iniciadores del sacrificio pueden analizarse bajo la figura del antagonista, con lo cual se delinea entonces una relación de “nosotros” —flora, fauna y otras vidas humanas afectadas y sacrificadas— y “ellos” —quienes generan el daño—, en la que las vidas no se valoran de la misma manera. Esta diferencia marca la presencia de una conflictividad dada por proyectos opuestos (Mouffe, 2014); en este caso, una disputa por la existencia y un buen vivir. A través del análisis de las imágenes compartidas por *Agitazo por los humedales* y *Projetemos*, pueden identificarse dos responsables de la vulnerabilidad y desechabilidad de las formas vivientes: el Estado y el agronegocio.

En cuanto al señalamiento del Estado como culpable por acción u omisión de las quemas, *Agitazo por los humedales* difundió placas con el *hashtag* #EstadoCómplice (Imagen 18), dadas las pocas, nulas o tardías respuestas de las autoridades municipales, provinciales y nacionales en la protección de los humedales. En esta imagen, sobre un fondo de color negro, se traslucen billetes de cien dólares, marcando de este modo los posibles negociados entre el extractivismo, las que-

mas, el modelo agroexportador sojero-ganadero y el Estado. En el caso de *Projetemos*, hay un señalamiento directo sobre el exministro de Medio Ambiente de Brasil, Ricardo Salles, quien, al igual que Bolsonaro, era partidario de la explotación económica del Amazonas y de las tierras indígenas. En una de las proyecciones se juega con la crítica irónica sobre el accionar del gobierno mostrando el texto “Mistério do meio-ambiente”, haciendo un juego de palabras con Ministerio de Medio Ambiente (Imagen 19) sobre un fondo verde chorrado, recurso visual que podríamos vincular con las películas de terror o suspenso (Capasso y Bugnone, 2023). Con esto se quiso dar cuenta de la desidia de la gestión con respecto al medioambiente —o un no accionar deliberado—, dada la falta de políticas públicas y la omisión de control por parte del Estado frente a los incendios en el Amazonas.²⁶ Si comparamos ambas acciones visuales, vemos que en el caso de *Agitazo por los humedales* no hay un señalamiento explícito a una figura pública, sino que se menciona al Estado en un sentido amplio, mientras que *Projetemos* sí refiere al accionar específico de quien debería proteger los ecosistemas y la biodiversidad local: el Ministerio de Medio Ambiente.

²⁶ Ricardo Salles es mencionado directamente en otras publicaciones. Por ejemplo, en un caso, aparece su nombre en un posteo de *Projetemos* el 3/9/2020 conjuntamente con el de Jair Bolsonaro, acusándolos de las quemas. En otro, se proyectó su rostro con la frase “Perigo. Pantanal en chamas”, el 18/9/2020.

Imagen 18. *Placa, Agitazo por los humedales, 2020.*



Fuente: Agitazo por los humedales

Imagen 19. *Projetemos. Captura de pantalla, Instagram, 2020.*



Fuente: @projetemos

Por otra parte, también el agronegocio es denunciado por *Agitazo por los humedales* y *Projetemos* como causante de los desastres naturales. En el primer caso, en la Imagen 20 se representan dos planos. Adelante, vemos una persona, con cabeza de pájaro y los ojos cerrados, de pie sobre una roca. Esto podría representar la condensación de la vida humana y no humana afectadas por las quemadas. En un segundo plano, vemos la figura de un cerdo, con traje, galera y fumando un habano. Podemos pensar que, por un lado, se elige esta figura debido al carácter simbólico que representa, por personificar en la tradición cristiana, dos pecados capitales (la gula y la lujuria), y, por otro, para referir a la expresión “cerdo capitalista” —el cerdo es un animal que come de todo, que engorda continuamente, que huele mal, etc.—, la cual aplica a una persona que solo está interesada en hacer dinero a cualquier costo, a un consumo excesivo e irracional. El animal, de gran tamaño, se encuentra sobre una vegetación que está incendiándose y refiere a los humedales.

En el segundo caso, la proyección de *Projetemos* constó del *hashtag* #agroéfago (Imagen 21) en color blanco sobre un fondo de tonalidades naranjas y amarillas, que simulaban la textura del fuego. En la mayoría de las proyecciones del colectivo relativas a este tema, primó mostrar el fuego, ya sea a partir del uso del color —naranja y amarillo— o de mostrar llamaradas reales —en algunos casos, con inclusión de su sonido—, y el empleo del color verde para representar la vegetación arrasada por las quemas.

Imagen 20. *De la carpeta “Imágenes” de Agitazo por los humedales, 2020.*



Fuente: Agitazo por los humedales

Imagen 21. *Projetemos. Captura de pantalla, Instagram, 2020.*



Fuente: @projetemos

En suma, podemos decir entonces que las acciones visuales de *Agitazo por los humedales* y *Projetemos* pueden leerse desde una perspectiva crítica al señalar el daño y a los iniciadores del daño, a la vez que abogan por el respeto a todas las formas vivientes y a los lugares de vida en que estas se desarrollan. Así, dan voz a quienes son silenciados —a las vidas que no importan, en términos de Butler (2020); a los que no pueden hablar, según Rancière (2010b)— dentro del marco de la hegemonía existente (Mouffe, 2014). Asimismo, consideramos relevante reponer las palabras de Butler y Athanasiou (2017) para repensar el vínculo con el “otro” desde un lugar que no atente ni precarice la vida:²⁷

no podemos entender la vida humana sin entender que sus modos están profundamente conectados con otras formas de vida a tra-

²⁷ Si bien no desarrollamos en profundidad este aspecto, sí es interesante marcar cómo la propuesta de Butler (2020) parte de un enfoque igualitario del valor de la vida, vinculado con la interdependencia y desde una ética de la no violencia, donde no exista una distribución diferenciada de la *dualidad*. Ello desde la perspectiva de una democracia radical.

vés de las cuales se distingue y con las que establece algún tipo de continuidad. Si nos movemos hacia este punto de vista relacional, entonces descubriremos que el humano no solo tiene relación con los animales (concebidos como el otro), sino que también está implicado en su propia animalidad (pp. 53-54).

Partiendo de este posicionamiento, consideramos que las propuestas analizadas no solo señalan el daño y a quienes lo ejercen, sino que abogan por el estar en comunidad con otras formas de vida a partir de un modo implicado y respetuoso, desterrando la idea del humano como ser autosuficiente, a la vez que también subyace la idea de repensar lo humano —que se encuentra tanto fuera como dentro de lo animal— como parte de la naturaleza y no escindido de ella.

Palabras finales

Las escenificaciones de la protesta son entendidas como aquellas formas con las que cuerpos colectivos “salen a la calle” para reivindicar sus intereses, generando así, por ejemplo, incertidumbre o perturbación. La creación de ciertos “espacios de aparición” en lo público a partir de una “pluralidad que persiste” y que solicita reconocimiento (Butler, 2017, p. 64), supone ciertos repertorios de acción (Tilly, 2002) para ser audible y visible.

Coincidimos con Butler (2022) en que,

las modalidades plurales de expresión política pueden manifestarse en forma de discurso, gesto, movimiento, poniendo en primer plano el cuerpo como escenario de contienda política, o una forma expresiva (p. 16).

De este modo, entre las modalidades plurales de expresión política y los diversos repertorios de acción, se encuentran los visuales (Capasso, 2022). En el caso del planteo público de demandas como las socioambientales, el uso de repertorios visuales puede ser relevante porque estos impulsan la visibilización de los conflictos —por ejem-

plo, la crisis climática, los modelos extractivistas— y de cuerpos que pese a todo importan, mostrando la colonialidad persistente sobre la naturaleza (considerada un espacio subalterno, dispuesto a ser arrasado/modificado) y sobre un “otro”, etc.; exponen determinadas demandas, como el derecho a un buen vivir²⁸; critican el orden existente y a veces proponen nuevos imaginarios u otras narrativas de otros mundos posibles; finalmente, pueden tener un potencial pedagógico.

Así, y a partir de lo analizado en este capítulo, consideramos que las acciones visuales de *Agitazo por los humedales* y *Projetemos* fueron un modo de protesta contra la destrucción del medioambiente y por la defensa de lo común, de visibilización del conflicto y de manifestación pública de disidencia respecto de las pocas o nulas gestiones públicas destinadas a prohibir y/o controlar las quemas del Delta del Paraná y del Amazonas. Asimismo, elaboraron consignas que operaron en la identificación de los daños y de los iniciadores del sacrificio de estos ecosistemas, siendo estos últimos quienes atentaron —y continúan haciéndolo— contra la salud pública y la calidad de vida, al tiempo que avasallan el patrimonio natural y cultural de estas zonas. Las acciones visuales explicadas, a su vez, se posicionan contra el despojo, reclaman por el derecho a una vida digna, donde se respeten las diferentes formas vivientes —flora, fauna y comunidades locales— y el espacio de vida, propiciando repensar otro vínculo con la naturaleza. En suma, pensar estas propuestas desde prácticas de reexistencia (Porto-Gonçalves, 2002) contra el silenciamiento y la invisibilización y, como se explicó al inicio del capítulo, desde la ecología política, supone situarse desde el derecho a ser y desde la voluntad de vivir una vida en común.

²⁸ La idea del buen vivir se contrapone a la de “modo de vida imperial”, la cual refiere a “las normas de producción, distribución y consumo del Norte Global” -y “crecientemente de las clases altas y medias en los países emergentes del Sur”- que se sostienen “a costa de la violencia, la destrucción ecológica y el sufrimiento humano” (Brand y Wissen, 2019, p. 1).

Por último, y en cuanto a la imagen, esta se erige como lugar privilegiado de aparición tanto del reclamo específico como de quienes son silenciados o invisibilizados, humanos y no humanos. Dibujos y fotografías testimonian por igual los acontecimientos, registrando a las víctimas y a los victimarios del sacrificio en los humedales y en la selva. La constelación de imágenes que fueron articuladas en este trabajo permite ver la convivencia de espacios —Delta del Paraná y el Amazonas— que, aunque lejanos, convergen. Así, hemos visto historias conectadas, puntos en común y también contrastes. En relación con el acto de ver, identificamos una actividad dual: por un lado, el acto directo de ver las imágenes proyectadas, y por otro, el registro de lo visto a partir de su mediatización —vía redes sociales—, con la expectativa de ampliar el espectro de recepción. Son, en suma, imágenes que, urgentes en su contexto de producción —los días del fuego del año 2020—, vuelven a arder cuando las llamas extinguidas reviven en un presente en el cual la amenaza aún persiste.

Mientras termino de escribir estas páginas (agosto, 2022) , Ma-naos, capital del estado de Amazonas, amanece invadida por el humo como consecuencia del fuego que azota a diversas regiones, y donde, en los primeros días de agosto, las quemas ya superaron lo registrado en los siete meses anteriores del 2022.²⁹ Paralelamente, veo que el día amanece gris porque el humo de las nuevas quemas que afectan a los humedales del río Paraná llegó a la ciudad de La Plata.³⁰ Es el polvo de la vida que arde, que nos recuerda que no solo se está comprometiendo a las generaciones futuras sino a las presentes. Junto con activistas de Rosario, nos seguimos preguntando:

²⁹ Véase <https://www.instagram.com/p/ChgNt3-uUYS/>

³⁰ Véase <https://www.instagram.com/p/ChfP3iTO-rK/>

¿quién tiene la voz de los animales, de las especies que desaparecen para jamás volver? ¿Quién pone voz al agua que se contamina para jamás volver a ser potable? ¿Quién pone la voz a los enfermos que ya no pueden salir a la calle y están saturados de medicamentos? (Instagram genocio.humedales, 11 de agosto de 2022).

Porque realmente no hay planeta B, una Ley de Humedales consensuada es urgente.

Referencias bibliográficas

- Alimonda, H. (2011). La colonialidad de la naturaleza. Una aproximación a la Ecología Política Latinoamericana. En Alimonda, H. (Coord.). *La naturaleza colonizada. Ecología política y minería en América Latina* (pp. 21-58). Clacso.
- Araújo, J., Gomes, V., y Pinto, R. F. (Eds.). (2017). *Ritos: Roberto Evangelista*. Editora da Universidade Federal do Amazonas.
- Arciniegas, Y. (22 de septiembre de 2020). Bolsonaro denuncia “desinformación sobre la Amazonía” y culpa de los incendios a los indígenas. *France 24*. <https://www.france24.com/es/20200922-brasil-bolsonaro-denuncia-desinformacion-amazonia-pantanal>
- Bodanzky, J. y Senna, O. (Directores) (1975). *Iracema: Uma Transa Amazônica* [Película]. Coproducción Brasil-Alemania del Oeste (RFA)-Francia; Stop Film, ZDF
- Brand, U. y Wissen, M. (2019). Nuestro bonito modo de vida imperial: cómo el modelo de consumo occidental arruina el planeta. *Nueva Sociedad*, 279, 25-32.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.
- Butler, J. (2022). *Sin miedo*. Taurus.
- Butler, J. y Athanasiou, A. (2017). *Desposesión. Lo performativo en lo político*. Eterna Cadencia Editora.

- Butler, J. y Mayer, M. (2020). *La fuerza de la no violencia*. Paidós.
- Capasso, V. (2022). Cuerpo para un Diccionario de acción colectiva y visualidad. En A. S. Mora y A. Martínez (Comps.), *Diccionarios para un concepto de cuerpo* (pp. 13-18). Biblos.
- Capasso, V. y Bugnone, A. (2023). (Contra)visualidade e protesto: Projetemos no Brasil. *Educação em Foco*, 26(48), 1-34. <https://revista.uemg.br/index.php/educacaoemfoco/article/view/6990>
- Convención de Ramsar sobre los Humedales (2018). *Perspectiva mundial sobre los humedales: Estado de los humedales del mundo y sus servicios a las personas*. Secretaría de la Convención de Ramsar.
- González, S.; Barrenechea, J.; Gentile, E. y Natenzon, C. (1998). Riesgos en Buenos Aires. Caracterización preliminar. Seminario de investigación urbana *El nuevo milenio y lo urbano*. UBA, Instituto del Conurbano: Universidad Nacional de General Sarmiento y Universidad Nacional de Quilmes.
- Holifield, R. y Day, M. (2017). A framework for a critical physical geography of ‘sacrifice zones’: Physical landscapes and discursive spaces of frac sand mining in western Wisconsin. *Geoforum*, 85, 269-279.
- Kandus, P., Morandeira, N., y Minotti, P. (13 de agosto de 2020). El Delta en llamas: incendios en las islas del bajo Paraná. *Noticias UNSAM*. <https://noticias.unsam.edu.ar/2020/08/10/el-delta-en-llamas-incendios-en-las-islas-del-bajo-parana/>
- Latour, B. (2017). El Antropoceno y la destrucción (de la imagen) del globo. En *Cara a cara con el planeta: Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas* (pp. 131-168). Siglo XXI Editores.
- Leff, E. (2003). La ecología política en América Latina. Un campo en construcción. *Polis. Revista Latinoamericana*, 5, 1-17. <https://polis.ulagos.cl/index.php/polis/article/view/225>
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica. Sobre el gobierno privado indirecto*. Melusina.

- Meitin, A., Carnevale, G, Brian, H. y Colectivo Materia (2020). *La Tierra No Resistirá*. Casa Río Lab / Humedales sin fronteras.
- Méndez, M. y Aguilar, G. A. (2015). Etnografía virtual, un acercamiento al método ya sus aplicaciones. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 41, 67-96.
- Merlinsky, G. (2021). *Toda ecología es política. Las luchas por el derecho al ambiente en busca de alternativas de mundos*. Siglo XXI Editores.
- Merlinsky, G. y Serafini, P. (2020). *Arte y Ecología Política*. UBA, Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Mirzoeff, N. (2016). Visualidades en tensión: entre la emancipación y el control. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, 29-65. <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/358>
- Mouffe, C. (2014). *Agonística: pensar el mundo políticamente*. Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Natenzon, C. (2005). Vulnerabilidad social, catástrofes y cambio climático. Comentarios temáticos, teóricos y metodológicos para América Latina. En *II Conferência Regional sobre Mudanças Globais: América do Sul*. Universidad de São Paulo, 7–10 de noviembre.
- Porto-Gonçalves, C. (2002). Da geografia às geo-grafias: um mundo em busca de novas territorialidades. En Ceceña, A. E. y Sader, E. (Coord.) *La guerra infinita. Hegemonía y terror mundial* (pp. 217-256). Clacso.
- Rancière, J. (2010a). *Momentos políticos*. Capital Intelectual.
- Rancière, J. (2010b). *El desacuerdo. Filosofía y Política*. Nueva Visión.
- Reinert, H. (2018). Notes from a Projected Sacrifice Zone. *ACME An International Journal for Critical Geographies*, 17(2), 597-617. <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/65636/1592-Article%2bText-6307-2-10-20180524.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Reynoso Castillo, T. (febrero de 2021). Ley de Humedales: una deuda pendiente. *Fundación metropolitana*. https://metropolitana.org.ar/idm/ley-de-humedales-una-deuda_pendiente/#::~:~:text=Los%20

[Humedales%20y%20su%20relevancia&text=En%20Argentina%20existen%20aproximadamente%20600.000,vida%20humana%20no%20puede%20perdurar](#)

Robaina, E. (15 de abril de 2021). La Amazonia perdió en 2020 cerca de 2,3 millones de hectáreas de bosque primario. *lamarea.com*. <https://www.climatica.lamarea.com/amazonia-deforestacion-2020/>

Romero Caballero, B. (2014). Prácticas artísticas ecológicas: Un estado de la cuestión. *Arte y Políticas de Identidad*, 10, 11-34. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/219151>

Rosauro, E. (2018). Ecologías políticas: extractivismo, sojización y deforestación en la cultura visual del siglo XXI. *MODOS. Revista de História da Arte*, 2(2), 33-52. <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1091>

Svampa, M. (2018). Imágenes del fin: Narrativas de la crisis socioecológica en el Antropoceno. *Nueva Sociedad*, 278, 151. <https://biblat.unam.mx/hevila/Nuevasociedad/2018/no278/14.pdf>

Tilly, C. y Traugott, M. (2002). Protesta social. En M. Traugott (Comp.) *Repertorios y ciclos de la acción colectiva* (pp. 1-17). Editorial Hacer.

Usón, T. J. y Stehrenberger, C. S. (2021). Un dispositivo temporal: desastres y la articulación de la (des)aceleración en y más allá del terremoto de Ancash de 1970. *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 24(3), 467-480. <https://doi.org/10.5209/rpub.79245>

Vignoli, B. (19 de abril de 2021). La gráfica rosarina en el lugar correcto. *Página12*. <https://www.pagina12.com.ar/336608-la-grafica-rosarina-en-el-lugar-correcto>

Entre madres y animales: la puja de lo viviente en dos narrativas sudamericanas

Daniela Peez Klein

... parece que a única possibilidade para que comunidades humanas continuem a existir é à custa da exaustão de todas as outras partes da vida.

Ideias para adiar o fim do mundo¹

Ailton Krenak

Introducción

Este capítulo explora la zona común entre dos novelas del siglo XXI: *Distancia de rescate* (Schweblin, 2014) y *De gados e homens* (Maia, 2013). En estas narrativas de catástrofe inminente y silenciosa se observa cómo la imaginación contemporánea retrata esta zona final para el conjunto de lo vivo. El interés será, entonces, investigar el modo en que estas dos ficciones trabajan la noción de fin-de-mundo (Danowski y Viveiros de Castro, 2014) problematizando los polos diferenciados y separables en nuestra mitología occidental de habitantes, por un lado, y territorio, por otro. En efecto, los relatos integran el repertorio de estéticas planetarias que en su composición presuponen

¹ Parece que la única posibilidad para que sigan existiendo las comunidades humanas es a costa del agotamiento del resto de la vida. *Ideas para postergar el fin del mundo*. (Ailton Krenak) [traducción propia].

y potencian lo relacional (Elias y Moraru, 2015, p. 26). Las novelas que aquí se analizan son parte de un valioso *corpus* para la ecocrítica latinoamericana (Heffes, 2014), puesto que renuevan los desafíos de la disciplina al problematizar la supuesta separación entre naturaleza y cultura y al provocar la maquinaria analítica de la intersección entre literatura, cultura y ecología. Schweblin y Maia presentan ficciones que hacen del impacto ambiental no un *pano de fundo*, sino la acción misma que teje las relaciones entre los personajes. De este modo, nociones como naturaleza y el vínculo entre lo humano y lo no humano se transforman al incorporar a seres humanxs en su seno en cuanto agentes afectadxs por las mismas prácticas humanas condensadas en la fórmula de Capitaloceno (Moore, 2016). El Capitaloceno incita, de esta manera, un astillamiento de las categorías de individuo, sujeto y objeto que son base de la concepción de naturaleza en la perspectiva occidental hegemónica.

Intentando explicar el período en que vivimos, diversxs pensadorxs han querido nombrar estos tiempos considerando las relaciones entre lo que se ha llamado hasta ahora naturaleza, cultura, sociedad, tecnología. De esta forma, la proclamación del Antropoceno, Capitaloceno y Chutloceno (Haraway, 2016; Hartley, 2018; Ulloa, 2017; Moore, 2016) —y los debates que acarrea— señala el fin de un mundo confiadamente centrado en el despojo, la explotación y el agotamiento de la biósfera. Entre las variantes mencionadas, Capitaloceno tiene la ventaja de articular lo humano y lo no humano con la política y la economía, dando luz también a la relación entre los aspectos materiales, simbólicos y colectivos de la organización del conjunto de lo vivo (humano y no humano). A partir de la pandemia del COVID-19 es indudable que, a expensas de todo lo vivo, lxs humanxs desgarradxs del resto de lo viviente se hunden en su misma catástrofe. Las narrativas escogidas aquí son parte del imaginario contemporáneo y planetario acerca de este fin-de-mundo —que no

es sino el fin de un mundo— y traen una mirada distinta sobre lo vivo, aun en el borde del abismo.

Las relaciones entre lo vivo, además de no coincidir con las categorías occidentales ordenadoras (humanx, animal, vivo, muerto, entre otras), subrayan sus puntos en común en un sentido dinámico: en cuanto afectados por el régimen extractivista y en cuanto formas-de-vida (Agamben, 2001) entendidas en una trama y no como individuos. Sobre la noción de individuo, vale la pena retomar las palabras de Gilbert en “A symbiotic view of life: We have never been individuals” que Tânia Stolze Lima comparte en “Por falar em indivíduo...” (2021):

Nossos corpos devem ser entendidos como holobiontes cujas funções anatômica, fisiológica, imunológica e de desenvolvimento evoluíram em relações compartilhadas com diferentes espécies. Assim, o holobionte, com sua comunidade integrada de espécies, torna-se uma unidade de seleção natural cujos mecanismos evolutivos sugerem uma complexidade até agora amplamente inexplorada (p. 105).²

De este modo, la noción de lo viviente (Peez Klein, 2019) reúne y pone en relación las diferentes formas-de-vida en las ficciones en foco. Lo viviente es menos una sustancia determinada que una constelación heterogénea multiforme, dispar y en constante modificación. En su carácter colectivo, lo viviente presenta más afinidades y asociaciones que cortes y distancias.

Distancia de rescate de Samanta Schweblin fue publicada en 2014 en Argentina y es su primera novela. Narra en forma de diálogo la

² Nuestros cuerpos deben ser entendidos como holobiontes cuyas funciones anatómica, fisiológica, inmunológica y de desarrollo evolucionaron en relaciones comparadas con distintas especies. Así, el holobionte, con su comunidad integrada de especies, constituye una unidad de selección natural cuyos mecanismos evolutivos sugieren una complejidad hasta ahora realmente inexplorada [traducción propia].

historia de Amanda, que se envenena con pesticidas junto a su hija Nina durante unas vacaciones en una localidad rural sojera. Amanda finalmente muere y Nina queda con algunas secuelas. La localidad es descrita como un lugar apacible, soleado y, al mismo tiempo, como un pueblo cuya población padece problemas de salud: abortos, afecciones en la piel, malformaciones.

Por su parte, *De gados e homens* fue publicada en Brasil en 2013 y relata el período de extraños episodios en la zona del matadero “Touro do Milo”: las vacas intentan suicidarse, los peces aparecen muertos en el Río de las moscas, el río cambia su color y olor. “Touro do Milo” y sus alrededores conforma una región de producción ganadera: mataderos y fábricas de hamburguesas se suceden al lado de una ruta peligrosa. Edgar Wilson, el protagonista, es quien se ocupa de dar el golpe de muerte a los animales que llegan al matadero de Don Milo; trabaja con otros compañeros como Helmuth, el viejo Emetério, Zeca, Burunga. Todos viven y duermen en el matadero y tienen jornadas extensas de trabajo pesado.

Ambas novelas retratan una zona de lo viviente silenciada en otras producciones culturales. En ese margen rural golpeado por la explotación del agronegocio, las personas, los animales, la tierra, los insectos, los ríos, en fin, el conjunto de lo viviente exhibe las consecuencias de este modo de producción. Las narrativas trabajan las relaciones entre humanxs y no humanxs en territorios sojeros y ganaderos que, lejos de ser pacíficos y calmos, conforman zonas rurales de explotación del entorno: humanxs, animales, suelo, plantas, etc. Amanda y Edgar logran ver algo distinto que el resto de los personajes: este entorno enfermo (Schweblin) y bordeando la muerte (Maia) manifiesta un estrés de lo vivo, un borde abismal.

Mundo y Nosotrxs

En el intento de producir un pensamiento y una mitología adecuados para nuestro tiempo de “catástrofe climática”, Danowski y Vi-

veiros de Castro publicaron en 2014 un ensayo titulado *¿Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. La pregunta sobre la imaginación de fin-de-mundo implica una reflexión sobre la propia noción de mundo que no puede sino ser pensada a partir de un “nosotrxs”: “fim do mundo será tomado como algo que é necessariamente pensado a partir de um outro polo, um ‘nós’ que inclui o sujeito (sintático e pragmático) do discurso sobre o fim” (Danowski y Viveiros de Castro, 2014, p. 31).³ En la mitología occidental que revisan en el ensayo, el pronombre plural es la humanidad: “... chamaremos de ‘humanidade’ ou ‘nós’ a entidade para quem o mundo é mundo, ou melhor, de quem o mundo é mundo” (p. 31).⁴ Si las opciones que la cultura occidental ofrece varían en las tensiones de ambos polos (“nosotrxs” y “mundo”: “nosotros-sin-mundo”, “mundo-sin-nosotros”, etc.), Danowski y Viveiros de Castro abren el espacio de reflexión gracias a su labor antropológica e indagan sobre las formas de pensar, sentir y vivir las relaciones entre mundo y humanxs. Las cosmovisiones amerindias no presentan tal divorcio, sus relatos de mundo incluyen un antes o después de lo humano y hacen de lo antropomórfico una sustancia distinta que significa relaciones diferentes con lo no humano. En ellas, el mundo integra y articula las formas de lo vivo sin jerarquización ni negación de agencia de unas por sobre otras.

Las novelas *Distancia de rescate* y *De gados e homens* muestran que ese nosotrxs se ha expandido a otras especies o formas de lo vivo (animales, ríos, etc.); sus protagonistas registran los impactos del modo brutal de producción de alimentos en otros seres. Así, ese “nosotrxs” y “mundo” forman una figura de un único lado: “a humanidade não

³ “fin de mundo será considerado como algo que es necesariamente pensado a partir de otro polo, un nosotrxs que incluye el sujeto (sintático y pragmático) del discurso sobre el fin” [traducción propia].

⁴ “llamaremos ‘humanidad’ o ‘nosotrxs’ a la entidad para la cual el mundo es mundo, es decir, de quién ese mundo es mundo” [traducción propia].

está do outro lado do ser, ela não é o inverso ou o negativo do mundo, assim como o mundo não é o ‘contexto’ (o ‘ambiente’) de um Sujeito que o contra-define como Objeto” (Danowski y Viveiros de Castro, 2014, pp. 116-117).⁵ Como indican lxs autorxs, hay una pregunta en la imaginación popular y artística acerca de ese fin-de-mundo que, como dijimos, es el fin de un mundo.

Las novelas elaboran un argumento sobre ese momento en que los indicios de un mundo que termina saltan a la vista de forma inquietante. Andermann (2018) identifica la coincidencia de la muerte del paisaje con el fin del mundo cuando la estabilización del repositorio estético queda imposibilitada como puro exterior. El paisaje condensa en sí prácticas políticas y estéticas de la modernidad (Andermann, 2008), que posibilitaron esta exteriorización del entorno y el divorcio entre los polos mencionados. En contraste, el concepto de entorno abre espacio a las conexiones de lo viviente que lo conforman y que vociferan su destrucción acelerada. El entorno relaciona sin jerarquización lo humano con otras formas de vida. No es un espacio “muerto” con seres vivos, sino un espacio vivo constituido por diversas formas de lo viviente.

La pregunta que recorre este capítulo es de qué manera una zona de la literatura reciente de Argentina y Brasil trabaja el entorno, los ensamblajes y roces entre lo viviente en un contexto de degradación y afectación negativa de lo viviente cuyo registro en crisis solo escapa a los negacionistas. Sostengo aquí que los sucesos desencadenados por la pandemia del SARS-CoV-2 no hacen sino acentuar esta tendencia a olvidar el concepto de paisaje con un grito ahogado sobre qué haremos frente a los tiempos que vivimos. A partir del *corpus* propuesto, se observa una debilitación del divorcio entre habitantes-de-este-

⁵ “la humanidad no está del otro lado del ser, no es el opuesto o negativo del mundo, así como el mundo no es el ‘contexto’ (el ‘ambiente’) de un Sujeto que lo contradefine como Objeto” [traducción propia].

mundo y mundo cuando Schweblin y Maia relatan cómo lxs protagonistas y el resto del entorno dan señales extrañamente alarmantes en su vitalidad. Importa aclarar que entorno y mundo son usados aquí como equivalentes; sin embargo, en un sentido estricto mundo será siempre mundo-para-una-comunidad (tomando la noción de perspectivismo de Viveiros de Castro, 1996) y entorno puede tener una dimensión que supere el mundo de la comunidad. Por su parte, el uso de entorno posibilita ampliar espacialmente la dimensión de mundo y poder traer reflexiones acerca del medio ambiente como problemática al mismo tiempo social y orgánica.

La presente propuesta de lectura de las novelas retoma las palabras de A. Krenak (2019) al abordar el impacto que generamos en el “...organismo vivo que é a Terra, que em algumas culturas continua sendo reconhecida como nossa mãe e provedora em amplos sentidos” (p. 32),⁶ tanto en lo que comporta a nuestra subsistencia para mantenernos vivxs como a la dimensión que confiere sentido a nuestras existencias. Es preciso subrayar la dimensión de sentido de la existencia relacionada con nuestro mundo. De hecho, la sensación de urgencia que generan las escrituras de Maia y Schweblin se vehiculiza en gran parte por medio de la sensación de sin sentido que lxs protagonistas padecen. Así, urgencia y sentido se entrelazan en la experiencia de estas novelas.

Este trabajo se vale del uso conceptual de las mitologías amerindias y occidentales de Danowski y Viveiros de Castro (2014) como forma de pensar las relaciones entre lo humano y el resto de lo vivo. Hage (2012) identifica un acercamiento entre teóricos políticos radicales y la antropología de Viveiros de Castro en virtud de los aportes de la tradición antropológica crítica. Señala, de este modo, el potencial de la antropología crítica: “elas possuem formas particulares de

⁶ “...organismo vivo que es la Tierra, que en algunas culturas continúa siendo reconocida como nuestra madre y como proveedora en varios sentidos” [traducción propia].

nos levar para fora de nós mesmos” (Hage, 2012, p. 4).⁷ ¿Cómo lo hace la antropología crítica en la visión de este autor? Nos trae una manera de “habitar o mundo de uma forma completamente diferente da forma como, em qualquer momento, vivemos nele” (p. 6). Con ese gesto, la mirada antropológica de Danowski y Viveiros de Castro nos brinda la posibilidad de ser otrxs de lxs que somos y esa posibilidad demarca la otredad que nos constituye como potencia, según Hage.

Comparando las mitologías amerindia y occidental, *¿Ha mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins* (Danowski y Viveiros de Castro, 2014), constituye aquí una herramienta para analizar los imaginarios de fin-de-mundo de las novelas citadas. Al retirarnos de nosotrxs mismxs, nos ensancha el nosotrxs. Explica Hage (2012) que el acto comparativo al que nos expone esta antropología toma fuerza en nuestras vidas y que, conscientes de la otredad de los imaginarios, podemos despertar los potenciales de nuestras sociedades (p. 7).

De gados e homens y *Distancia de rescate* invitan a imaginarios particulares para transitar o evitar el fin de este mundo. En la novela de Maia, Edgar testimonia en el suicidio de las vacas una decadencia del entorno y una respuesta de alarma activa de lo no humano. En la de Schweblin, Amanda entiende la intoxicación como una condición de lo vivo —niñxs y animales— en la que ella termina también sumergida. Ambas ficciones retratan, entonces, relaciones entre lo humano y lo no humano; sus protagonistas leen el malestar suturando lo viviente.

Por esta razón, esta literatura puede caracterizarse como planetaria:

we define ‘planet’ and ‘planetary’ as a noun and an attribute signifying and qualifying, respectively, a multicentric and pluralizing, ‘actually existing’ worldly structure of relatedness critically keyed to

⁷ “poseen formas particulares de trasladarnos fuera de nosotrxs mismxs” [traducción propia].

non- totalist, non- homogenizing, and anti-hegemonic operations typically and polemically subtended by an eco-logic (Elias y Moraru, 2015, p. XXIII).⁸

Leer las novelas en clave planetaria equivale a trabajar con su estética relacional, la agencia tanto en personajes no humanos como humanos y un imaginario antihegemónico de cómo puede ser —o estar siendo— un fin-de-mundo.

Distancia de rescate

A ciegas, se teje en el diálogo entre Amanda y David, la historia, con final trágico, de ella en una localidad rural durante su descanso veraniego. Embotada y agonizante, Amanda cuenta cómo llegó a esa zona de campos sojeros y conoció a Carla, una empleada en el latifundio de Sotomayor, y a su hijo David, un nene de unos ocho años. La conversación entre Amanda y David es confusa, disgregada y no lineal. La fragmentación en la lengua espeja la disolución orgánica de Amanda, pero también su comprensión y relacionalidad aumentadas.

Desde el principio, Amanda está ya desestabilizada por los “gusanos” en su cuerpo y las sensaciones de confusión y malestar producto de una intoxicación. Mientras siente que no puede moverse y un cosquilleo la perturba, revisa y narra su viaje. Su plan era pasar unas vacaciones junto a su hija Nina; un poco más tarde su marido se uniría a ellas.

La lectura de la novela arroja gradualmente elementos que permiten reconstruir desde su llegada al pueblo hasta los sucesos que derivaron en su delirio de intoxicación: los momentos de ocio entre ambas mujeres, la historia del envenenamiento de David y el ritual

⁸ Definimos “planetario” y “planetariedad” como un sustantivo y un atributo que significan y caracterizan, respectivamente, una estructura de relaciones mundial, concreta, multicéntrica y plural críticamente vinculada a operaciones no totalizadoras, no hegemónicas y antihegemónicas subyacentes a una eco-lógica [traducción propia].

que lo salvó, la visita de Amanda y Nina al campo donde Carla trabaja y donde madre e hija se envenenan al mojarse con los pesticidas de los bidones no herméticos. En este campo intoxicante, la diégesis incluye todo el período que va desde los momentos de descanso previos al envenenamiento de Amanda y Nina con los pesticidas, hasta los posteriores, con sus idas a la salita y las visitas de otros personajes tiempo después de la muerte de Amanda.

En el tiempo libre, Carla y Amanda conversan. Así, esta última conoce la historia de cómo David dejó de ser como era el mismo día en que el caballo de sus padres y él se envenenaron al tomar agua de un riachuelo fuera de su terreno. El pobre animal agonizó unas horas en un estado de rareza que irrumpe como primera señal de anormalidad: “Tenía los labios, los agujeros de la nariz, toda la boca tan hinchada que parecía otro animal, una monstruosidad” (Schweblin, 2014, p. 13). David también se había mojado en esa agua, en cuya orilla Carla ve la primera señal que la inquieta: un pájaro muerto allí donde su hijo se moja y se chupa los dedos. Lo que sigue es la carrera de Carla por salvar a David, sabiendo que esos episodios eran habituales en el lugar: “Lo supe con toda claridad, porque yo ya había escuchado y visto demasiadas cosas en este pueblo” (p. 13). Para ello, lleva a David hasta “la mujer de la casa verde”, una señora que tiene videncia y cura esas afecciones. Esa mujer realiza una migración que separa el cuerpo y el espíritu de David. Carla ya no reconocerá como propio al niño que vuelve del ritual de sanación.

Mientras Carla espera, observa el espacio y encuentra un objeto ya infrecuente en muchos hogares: un portarretrato de la familia de la curandera con sus siete hijxs chicxs, con el torso desnudo y enmarcadxs por un campo de soja recién cortada. Son comunes en la zona las historias de patologías en niñxs —“dolor de cabeza, las náuseas, las úlceras de la piel y los vómitos con sangre, (...) los abortos espontáneos” (p. 14)—; Carla pone en evidencia la conexión entre el mo-

nocultivo de soja y sus agrotóxicos y los efectos en la salud de la población local: “Amanda, estamos en un campo rodeado de sembrados. Cada dos por tres alguno cae, y si se salva igual queda raro” (p. 42). De esta manera, el entorno de la novela se hace eco de las palabras de Krenak al inicio de este capítulo: parecería que la única posibilidad para que las comunidades humanas continúen existiendo es a costa del agotamiento de todas las otras partes de la vida. En *Distancia...* se incluye, por medio de Amanda y lxs niñxs, lo humano como vida también sufriente debido al impacto de la producción sojera.

Gracias a la migración y otros rituales, la curandera tiene muchas veces el poder de ayudar a la población afectada por los agrotóxicos; esta sanación se da por cierta y efectiva en la novela. La comunidad local re-conoce a la curandera y su casa verde como quienes estiman a lx médicx en cualquier pueblo. La salvación en *Distancia de rescate* se sugiere por la vía de lo sobrenatural en tanto el mundo de la novela no encuentra una salida por medio de la acción individual ni colectiva.

Otra lectura simultáneamente posible de esta situación es que el mismo lenguaje, la capacidad de poner en palabras aquello no lingüístico, es necesaria para que los eventos que atormentan lo vivo tomen algún sentido. Lo sobrenatural empapa el diálogo entre la protagonista y David, que casi no habla y tiene un comportamiento muy diferente con Amanda en los momentos anteriores a su intoxicación. En otras palabras, David, el nene raro que incluso genera desconfianza en la Amanda no agonizante, es, en contraste, un interlocutor decidido en la charla y con una lucidez vocal propia de la adultez. Como señala Garralda (2018), el diálogo que sostiene la trama tiene tintes de diálogo socrático en que el maestro (David) va guiando a la aprendiz (Amanda) hacia el conocimiento. ¿Qué es lo que Amanda tiene que descubrir según David? “*Por los gusanos. Hay que ser paciente y esperar. Y mientras se espera hay que encontrar el punto exacto en el que nacen los gusanos. ¿Por qué? Porque es importante, es muy importante para*

todos” (p. 7, cursiva en el original). Hacia el final del relato, Amanda descubre los pesticidas como causa del ambiente obstaculizador de la vida que prolifera en las patologías y decesos de niñxs y animales. Resulta particularmente interesante que quienes en la ficción sucumben a los venenos de la explotación agroeconómica, conformen la llamada naturaleza barata (Moore, 2016): mujeres, animales y niñxs.

Distancia... es una novela femenina en sus personajes, episodios y modo de narrar los lazos. Su énfasis en lo relacional pertenece al campo simbólico de lo materno, pero también de lo planetario. La maternidad y los cuidados de otrxs son el centro narrativo —es cuestión de pensar solo en el rol de la curandera que permite la salvación— y están bajo las figuras de personajes femeninos. Si bien se inquietan particularmente por sus hijxs, Carla y Amanda son personajes que cuidan lo vivo que las rodea. El tipo de conversación, desplegado como *matrioshkas* narrativas, trae un interés en los detalles que desbordan afecto e interés por lx otrx. Las charlas se extienden en comentarios y detenciones que saborean el presente de la experiencia compartida.

Las idas y vueltas en el tiempo del diálogo principal cubren en su interior otros diálogos como el de Amanda y Carla. Existe “algo de mutua fascinación entre nosotras [Amanda y Carla], y en contraste, breves lapsos de repulsión...” (2014, p. 8); el tiempo que comparten es valioso para ambas pues encuentran en la otra algo de curiosidad y se asemejan en su perfil de madres signadas por el cuidado de sus hijxs. Dos mujeres y dos hijxs son la primera presentación de la sensibilidad al cuidado y la fragilidad, a la atención y al amor singular entre sus progenitoras y sus chiquilinx en crecimiento, David y Nina. En lo que ellas comparten hay una tensión y una identificación constantes. La relación entre estas mujeres tampoco es clasificable por su dinamismo y los muchos sentimientos que experimentan. Entre ellas circula cierta atracción y empatía, aunque también un poco de recelo:

Me pregunto si podría ocurrirme lo mismo que a Carla. Yo siempre pienso en el peor de los casos. Ahora mismo estoy calculando cuánto tardaría en salir corriendo del coche y llegar hasta Nina si ella corriera de pronto hasta la pileta y se tirara (Schweblin, 2014, p. 13).

Amanda trae ya desde la relación con su madre una tensión-atención particular acerca de la conexión/unión maternal: la distancia de rescate, la línea que separa a dos seres que se complementan de forma no simétrica, el hilo que lxs relaciona y configura un lazo (metafórico y literal) único, signado por un temor (o una convicción) hacia el peligro infranqueable al que están expuestxs lxs niñxs.

Si la distancia puede servir de medida para lo relacional, se diría que en la novela de Schweblin aquella es variable y también configura una dimensión de lo afectivo que, en el ambiente de confusión que Amanda relata, está signado por el peligro: “Lo llamo ‘distancia de rescate’, así llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería” (p. 13). Amanda teme continuamente, quizá porque ya sabe que algo sucederá: “‘Tarde o temprano algo malo va a suceder’, decía mi madre, ‘y cuando pase quiero tenerte cerca’” (p. 27). Esta sensación de inminencia sumada al relato mareado de Amanda genera una ansiedad en la lectura, una búsqueda de la fatalidad y un intento vano de alejar el peligro. El ritmo de la novela se acelera con el pasar de las páginas y el avance del deterioro de Amanda. Además, la historia de su llegada y envenenamiento establece una relación íntima entre distancia y ritmo: a mayor distancia de rescate, más urgencia y, por lo tanto, mayor ritmo.

Lxs niñxs afectadxs, en tanto concebidxs como pura anomalía, pueden leerse como una proyección de los miedos (potenciales), así como emergencia, una marca contundente de un estado de cosas insostenible (ya ocurriendo). En ambas lecturas estas existencias dibu-

jan una zona de horror en la cultura: lo extraño es parte de lo vivo —“No dejo de refregarme porque tengo la sensación de que tengo algo metido dentro” (p. 66)—. El peligro está por todas partes, como los gusanos; el origen y la causa de las dolencias son ubicuos: están en la tierra, están en los cuerpos de lo vivo.

Distancia... no trata de hazañas, ni de delirios neuróticos; es en la materialidad de lo vivo que la acción toma lugar. Amanda, que está “anclada en este relato” (Schweblin, 2014, p. 8), menciona reiteradamente unos gusanos, una suerte de cosquilleo que va tomando todo el cuerpo, al tiempo que no puede moverse —sin así perder la sensibilidad de las sábanas que la contienen— ni ver (“Está oscuro y no puedo ver. Las sábanas son ásperas, se pliegan debajo de mi cuerpo. No me puedo mover, digo”, p. 7). Amanda cuenta, ciega y confundida, cómo llegó al malestar general desde el inicio de sus vacaciones. Su discernimiento está dificultado por la perturbación general y más aún de la percepción tanto en la visión como en el tacto: “Me refriego los ojos. —Porque no ves bien. / Es como si necesitara lavarme la cara. Hay mucha luz para ser tan temprano. / Pero no hay tanta luz, son tus ojos. / Hay algo que me molesta en los ojos” (p. 64).

A la percepción afectada, se agregan otros elementos característicos del *fantasy* (Jackson, 1986): afectación de la unidad interna de sentido del sujeto, es decir una ambigüedad que la protagonista genera en el interior del propio relato y por eso mismo se manifiesta una tensa relación con la realidad (paraxis), debido a la irrupción de lo imposible. Esa provocación implica un cuestionamiento de la categoría de lo real (Jackson, 1986): lo desafiante es que Amanda hable con David mientras delira por la intoxicación por agroquímicos y que, en ese diálogo, comprenda dónde los gusanos han tocado su cuerpo por primera vez y entienda qué le sucedió a ella, a Nina y a David. El cosquilleo interpretado como gusanos resulta ser un efecto de la intoxicación. Amanda está confundida y su conciencia es lo menos

potente de la historia, o, en otras palabras, la conciencia no es un eje organizador y sí lo es la sucesión de sensaciones que revive en el relato detallado que David le demanda.

De este modo, la narración transcurre en ese embotamiento confuso y torpe que, paradójicamente, empeora cuando más claros son los sucesos encadenados en esas vacaciones porque, como identifica Rosemary Jackson, “la estructura de la narrativa fantástica está fundada sobre contradicciones” (1986, p. 18).

Así, en la historia de Schweblin surge la pregunta de qué está a la vista y qué es importante. Amanda, guiada por David, busca en los detalles el punto exacto en que nacen los gusanos y en ese camino se subvierte la jerarquización a la que estamos habituadxs: en los detalles está lo importante. Una serie de “detalles” despuntan y señalan el estado de lo vivo en la localidad rural. Por ejemplo, Amanda menciona varias veces estar rodeada por campos sojeros, que no es un paisaje — externo, inerte— sino un entorno en gradual devastación. Un segundo caso raro sucede haciendo compras en el pueblo; allí se encuentra en un negocio con una nena con proporciones extrañas:

Una nena aparece lentamente. Pienso que todavía está jugando, porque renguea tanto que parece un mono, pero después veo que tiene una de las piernas muy corta, como si apenas se extendiera por debajo de la rodilla, pero aun así tuviera un pie. Cuando levanta la cabeza para mirarnos vemos la frente, una frente enorme que ocupa más de la mitad de la cabeza (Schweblin, 2014, p. 25).

Amanda ve por segunda vez a esta nena con deformaciones. En su delirio, que confunde tiempos y espacios, le cuenta a David que está manejando por el pueblo, tarde, de noche, y se encuentra con muchxs chicxs andando por la calle acompañadxs por las enfermeras.

Hay algo un poco más allá sobre la calle, llegando a la esquina. Voy más despacio, y entrecierro más los ojos. (...)
¿Somos nosotros?

¿Quiénes?

Los que cruzan la calle.

Es un grupo de gente. Freno el coche y los veo, cruzan a centímetros del coche. (...) Hay muchos chicos, casi todos son chicos. ¿Qué hacen cruzando todos juntos, a esta hora?

Nos llevan a la sala de espera. Ahí nos dejan antes de que el día empiece. Si tenemos un mal día nos regresan antes, pero por lo general no volvemos a casa hasta la noche.

(...)

Es difícil cuidar de nosotros en las casas, algunos padres ni siquiera saben cómo hacerlo. Las señoras llevan el mismo delantal que la mujer de la salita de urgencia.

Son las enfermeras.

Son chicos de todas las edades. Es muy difícil ver. Me encorvo sobre el volante. ¿Hay chicos sanos también, en el pueblo?

Hay algunos, sí.

¿Van al colegio?

Sí. Pero acá son pocos los chicos que nacen bien.

—¿Mami? —pregunta Nina.

No hay médicos, y la mujer de la casa verde hace lo que puede.

Los ojos me lloran y me los aprieto con ambas manos.

—Mami, es la nena de la cabeza gigante.

Abro los ojos un segundo, hacia el frente. La nena de Casa Hogar está quieta frente al coche y nos mira.

Pero yo la empujo.

Sí, es verdad, sos vos el que la empuja.

Siempre hay que empujarla.

Son muchos chicos.

Somos treinta y tres, pero el número cambia.

Son chicos extraños. Son, no sé, arde mucho. Chicos con deformaciones. No tienen pestañas, ni cejas, la piel es colorada, muy colorada, y escamosa también. Solo unos pocos son como vos.

¿Cómo soy yo, *Amanda*? (Schweblin, 2014, pp. 65-66).

Aquello que transita, rodea y asfixia lo vivo despunta en distintos momentos en el entorno en el que los bordes de lo real resultan cuestionados, al tiempo que la percepción es atacada. “Al presentar lo que no puede ser, pero es, el *fantasy* expone las definiciones de una cultura sobre lo que puede ser: traza los límites de su marco ontológico y epistemológico” (Jackson, 1986, p. 21). *Distancia...* subvierte lo real, establece un paralelo (Jackson, 1986, p. 17) que lo fractura y se orienta en hacer visible lo invisible. La novela punza sobre la interrogación de qué está a la vista y cómo se entrelaza lo vivo con aquello que lo amenaza: la familia retratada, *el campo de soja*, la espera *calma* en los campos de Sotomayor, la mayoría de los chicxs con deformaciones o patologías. Por medio de palabras disgregadas, Amanda teje descripciones sensitivas del entorno, los detalles de su materialidad latiendo dañada señalan sus conexiones intoxicadas por el glifosato:

Y entonces hay un ruido. Algo se cae, algo plástico y pesado, que sin embargo no se rompe. Dejamos a Carla y salimos. Afuera los hombres bajan bidones, son grandes y apenas pueden con uno en cada mano. Hay muchos, todo el camión está lleno de bidones (Schweblin, 2014, p. 37).

La lógica relacional apunta a las conexiones, incluso con aquello nocivo. El momento en que todo empieza, el punto exacto de los gusanos es, en la voz de David, aquel en el que Nina se siente empaçada de algo inesperado cuando, junto a Amanda, despide a Carla en la propiedad de Sotomayor:

Nina se mira la ropa, gira para verse la cola, las piernas.

¿Por qué? ¿Qué pasa?

—¿Qué pasa? —le pregunto.

—Estoy empaçada —dice con algo de indignación.

—A ver... —la tomo de la mano y la hago girar.

El color de la ropa no ayuda a ver qué tan mojada está, pero la toco y sí, está húmeda.

—Es el rocío —le digo—, ahora con la caminata se seca.

Es esto. Éste es el momento.

No puede ser, David, de verdad no hay más que esto.

Así empieza.

Dios mío (Schweblin, 2014, p. 39).

En este fragmento, Schweblin pone en las tres voces de David, Nina y Amanda el punto de contacto de ellas dos con el pesticida sojero. *Distancia...* muestra un imaginario de detalles, contactos, pequeñas glosas, digresiones, charlas, cuidados y sanaciones siempre insuficientes. Al tiempo que motoriza una historia basada en la ya denunciada problemática de envenenamiento y desgaste del entorno, la novela trae un tratamiento estético desde la relacionalidad de lo viviente. Amanda, en delirio tóxico, comienza a percibir los vínculos entre las vidas humanas y no humanas de forma amplia, multicéntrica y plural. La lógica de la causa y la culpa es corrida por la del contacto y la relación.

La intoxicación de personas y animales se explica por lo que Viveiros de Castro y Danowski (2014) han dado en llamar la conversión del “mononaturalismo” cosmológico de los Modernos en una megaeconomía agrícola de monocultura, generadora de la alteración duradera de los ciclos geoquímicos de suelos y aguas, de la inmensurable contaminación ambiental y responsable por la diseminación de alimentos dañinos para la salud humana (p. 136). La población sufre las consecuencias de la utilización de agroquímicos en zonas de producción agrícola, y como ya ha sido mencionado, es más visible su impacto en chicos y mujeres gestantes. Varixs autorxs han llamado la atención acerca de las alianzas entre humanxs y no humanxs, es decir, considerando el nosotrxs ampliado a otrxs nosotrxs no humanxs y a su mundo. *Distancia de rescate* y, como veremos, *De gados e homens*, traen imaginarios de fin-de-mundo relacionales: cuentan cómo en este mundo en descalabro ese ensamblaje se da ya como afectación por el modo de producción recién descripto. Los agroquímicos matan o dañan entonces tanto a

insectos, patos, caballos como a humanxs y fetos. En los cuerpos de Amanda, David, Nina y la nena de la cabeza gigante se inscribe la manzanza en desarrollo generada por las grandes plantaciones venenosas.

¿Sin rescate?

La novela de Schweblin señala inequívocamente la analogía entre, por un lado, estas mujeres y su distancia de rescate con sus hijxs ya quebrada dolorosamente, y, por otro, la relación entre humanxs (y en cierto modo, seres vivos) y su mundo/entorno, haciendo de este un conjunto a la vez integrador y diferenciador (no excluyente en esta perspectiva) de lo vivo. En otras palabras, el cordón que une a hijxs y madres y que se corta en la novela puede pensarse en paralelo a la precaria unión de los dos polos. Así como Amanda ve aumentar la distancia de rescate hacia Nina hasta que se rompe ese hilo y ella misma pierde su vida, el nosotrxs (humanxs) y mundo parece desgarrarse en razón de los daños de la explotación sojera.

La conexión en peligro es subrayada al poner el foco en los lazos como modos de lo viviente. El entorno es un conjunto vivo de relaciones. Este rasgo fundamental es origen de su compleja *feição* y de lo problemático de su caracterización. En otras palabras, el lenguaje actual no puede dar cuenta cabalmente del mundo que habitamos; las palabras no remiten a lo particular de esta sensibilidad del mundo o Gaia como un organismo vivo del que somos parte. Así, la novela se inscribe en las estéticas planetarias que nos compelen a “... [to] recalibrate our critical instruments and aesthetic- critical vocabularies to its newness and oftentimes amorphous, contradictory character” (Elias y Moraru, 2015, p. 8).⁹ El giro planetario al que refieren Elias y Moraru evita totalizaciones; se abre una “new structure of awareness”¹⁰ (Elias y Moraru, 2015, p. 11) centrada en lo relacional

⁹ “... recalibrar nuestros instrumentos críticos y vocabularios estético-críticos hacia su carácter nuevo, contradictorio y amorfo” [traducción propia].

¹⁰ “nueva estructura de percepción” [traducción propia].

(p. 12) y el acento en la interconexión (*interconnectivity*) en un sentido material, literal y orgánico de bioconexión: “Planetary relatedness is thus bioconnective”¹¹ (Elias y Moraru, 2015, p. 24). Lo relacional remite al ensamblaje no homogéneo que los seres vivos devienen en *Distancia...* y también en *De gados e homens*.

Lo vivo como ensamblaje es un componente esencial para entender los sucesos extraños que ambas narrativas proponen; o sea, el extrañamiento se manifiesta en cómo la unión de lo viviente se comporta. Lo vivo en su naturaleza vincular explica la distancia de rescate en peligro: el hilo de conexión y protección de lo vivo que emula una suerte de cordón umbilical se tensa y, en el estado de anomalía y afectación planteados, parece inminente que se rompa, significando una distancia irreversible con el resto que nos mantiene vivxs.

De gados e homens

La afirmación de Stengers en *No tempo das catástrofes* (2015) describe la potencia que *De gados e homens* exhala en sus páginas:

em suma, estamos, nessa nova época, diante não apenas de uma natureza ‘que deve ser protegida’ contra os danos causados pelos homens, mas também de uma natureza capaz de incomodar, de uma vez por todas, nossos saberes e nossas vida (p.14).¹²

De gados e homens (2013) es parte de *A saga dos brutos* de Maia, junto con *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009) y *Carvão animal* (2011).¹³ En *De gados e homens*, Edgar Wilson se desempeña

¹¹ “La planetariedad es así bioconectada” [traducción propia].

¹² En suma, en esta nueva época no estamos apenas frente a una naturaleza “que debe ser protegida” contra los daños causados por los hombres, sino también frente a una naturaleza capaz de incomodar, de una vez por todas, nuestros saberes y nuestras vidas [traducción propia].

¹³ *De gados e homens* (2013) es parte de “La saga de los brutos” cuya diégesis no corresponde con la de la publicación. Este último libro publicado de Maia cuenta la ex-

como “atordoador”, la persona que da el golpe de muerte a los contingentes de animales que llegan al matadero de Don Milo. Allí, sus compañeros de trabajo realizan las otras tareas del matadero —tales como sangría, cuereado, desguace, deshuesado, grasería— en las que casi todas las partes de los animales se utilizan y explotan económicamente. Maia dedica una extensión considerable a retratar las labores sangrientas y esforzadas del proceso de producción de matanza del ganado con descripciones detalladas y directas que producen un impacto, una sensación en la lectura de distancia cero: tripas sangrantes, moscas sobrevolando, mujeres y niños pobres intentando recuperar de la basura carne putrefacta, descuartizamiento y todo el proceso mecánico de explotación del matadero.

La historia incluye algo de la vida personal de los empleados que combina fragmentos asemejándolos a los animales con los que trabajan y relatos tristes de pequeñas y grandes desgracias. Helmuth, el desmembrador, es descrito por sus ojos de pescado y de rumiante y carga la frustración de haber sido traicionado por su exmujer y su hermano, de quienes crió un hijo que creía propio. El viejo Emetério es el empleado más antiguo del matadero, su cuerpo da cuenta de toda una vida de trabajo arduo —“Restam-lhe apenas quatro dentes na boca” (2013, p. 70)—.¹⁴ Trabaja en el sector de grasería, donde llega todo el residuo del proceso inservible para consumo humano: “É tão capaz quanto era há trinta anos.

periencia de Edgar Wilson en un matadero de *bois* (es decir, bueyes, animal utilizado en el mercado de carne roja para la fabricación de hamburguesas y otros productos) y otros animales (ovejas, cerdos, conejos, búfalos), antes de pasar por los otros trabajos agotadores y bestializantes de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009) y *Carvão animal* (2011). O sea, la novela más reciente en realidad corresponde al pasado más lejano en la diégesis. En las publicadas antes en Brasil, Edgar vive en un momento posterior a los hechos de *De gados e homens* y se desempeña como matador de chanchos y minero, respectivamente. Varios personajes reaparecen en cada novela, y en ellas, Maia retrata los aspectos íntimos de los trabajos más arduos, menos deseables y peor remunerados.

¹⁴ “Le quedan apenas cuatro dientes en la boca” [traducción propia].

Porém, para qualquer pessoa do lado de fora daquele matadouro, ele é tão imprestável quanto os restos com que lida” (2013, p. 70).¹⁵

La escritura de Maia, el mundo de *De gados...* emana la sangre de lo viviente: “Em lugares onde o sangue se mistura ao solo e à água é difícil fazer qualquer tipo de distinção entre o humano e o animal” (p. 208).¹⁶ Hombres y animales viven y conviven en el matadero. Los trabajadores están también destruidos por el mismo proceso general de explotación de lo vivo que depreda animales, suelos y ríos. Lx narradorx omnisciente enuncia ese paralelo constantemente; humanxs y animales se asemejan en sus comportamientos y atributos cuando no hay espacio para la vida: “Ambos os confinamentos, de gado e de homens, estão lado a lado, e o cheiro, por vezes, os assemelham” (p. 51),¹⁷ dice. Las miserias materiales y emocionales de los empleados del matadero los llevan a realizar apuestas de quién soporta más tiempo el ahogo. Con el dinero del premio, Burunga, uno de los compañeros de Edgar, necesita comprar anteojos para “os olhos deficientes da filha” (p. 174).¹⁸

De la misma manera que ocurre en *Distancia...*, los acontecimientos en la trama suceden siempre en torno a lo relacional entre lo vivo. En la mirada de Edgar, la escritura se acerca a lo que lo rodea cartografiando los comportamientos y cambios, desde la pupila de un ruminante hasta el inmenso cielo/atardecer. Las semejanzas llegan a presentarse como confusión o indistinción entre humanxs (“homens”) y animales: “Os ruminantes que pastam sossegados, que permanecem em grupo ou sozinhos, logo [Edgar Wilson] estará frente a frente com

¹⁵ “Es tan capaz como lo era treinta años atrás. Sin embargo, para cualquier persona del lado de afuera del matadero, es tan inservible como los restos con los que trabaja” [traducción propia].

¹⁶ “En algunos lugares donde la sangre se mezcla con el suelo y el agua es difícil distinguir entre lo humano y lo animal” [traducción propia].

¹⁷ “Estos confinamientos, tanto el de ganado como el de hombres, están al lado uno del otro; el olor, por momentos, los asemeja” [traducción propia].

¹⁸ “los ojos discapacitados de su hija” [traducción propia].

todos eles; ele, que é a própria besta assassina” (p. 76).¹⁹ A lo largo de toda su saga, Maia trabaja esta subversión de roles entre humanxs y animales. Al situar en los tipos de acciones a los animales con poder de agencia y a lxs humanxs como bestias, termina subvirtiendo la clasificación especista de la cultura occidental hegemónica. Como consecuencia, la indiferenciación arroja por tierra la posibilidad de categorías que escinden lo viviente.

Por todo ello, se produce un astillamiento de la categoría de sujeto, el debilitamiento de su control sobre sí mismo y se enrarece su supuesta primacía por sobre el resto de lo vivo. La vida en el matadero no desmiente la violencia humana bajo la forma organizada de la explotación de la vida animal, pero sí las bases que legitimarían tal explotación. Si la categoría sujeto presupone la de objeto, en la dinámica cotidiana del matadero todos los hombres han devenido objeto también. De esta manera, el mundo del matadero tiene una continuidad de animales y hombres —todas bestias en términos de Maia— con sus fuerzas vitales agotadas/consumidas por el modo de vida en tiempos de Capitaloceno. Edgar Wilson, y más tarde también alguno de sus colegas, es testigo de las señales inusuales en lo vivo: las vacas desorientadas al pastar, sus abortos constantes y sus impulsos suicidas.²⁰ La degradación del entorno se acentúa con el pasar de las páginas: el río entrega cardúmenes muertos y toda la biósfera exhibe signos inhabituales e inquietantes. Edgar es prácticamente el único personaje que pone en relación y construye un hilo común con los episodios extraños de los personajes no humanos. Del mismo modo que, en *Distancia de rescate*, Amanda entiende —ya enfer-

¹⁹ “Los ruminantes pastan en calma, en grupo o solos. Pronto [Edgar Wilson] estará frente a todos ellos; él, que es la propia bestia asesina” [traducción propia].

²⁰ En la novela, las vacas perdieron el norte. Se usa “desorientarse” en castellano, o sea, perder el oriente y “denortear-se” en portugués, es decir, perder el norte. Edgar explica que normalmente los ruminantes pastan hacia el norte y que los animales en el matadero no están sabiendo cuál es su norte.

ma— la intoxicación silenciosa de todo lo vivo en esa localidad rural, Edgar percibe que su entorno reacciona mediante señales de horror.

Bronco Gil, uno de los trabajadores con más conocimiento de los ciclos naturales en el matadero, se inquieta con los abortos ininterrumpidos:

Faz tempo que não nasce um bezerro por aqui. Bronco Gil olha para o aborto, agora jogado sobre um carrinho. Tenta recordar-se há quanto tempo não vê bezerros nos pastos.

—Pelo menos uns seis meses —murmura Bronco Gil.

—É por aí mesmo —responde o homem, arrastando o bezerro para dentro do forno com a ajuda de outro peão. Ele toma fôlego e continua: —Tenho cremado muitos abortos nos últimos meses (Maia, 2013, p. 165).²¹

Edgar se topa con una vaca ahogada cuando vuelve por un camino menos transitado del campo en que se localiza el matadero. Estas muertes le despiertan inquietud, porque sabe que no es lo normal. Su mirada tiene ecos bíblicos:

Volta para o alojamento por outro caminho, e assim precisa contornar um laguinho esquecido numa parte da fazenda, (...) Edgar Wilson esfrega os olhos ardidos ao observar a uma distância de metros algo boiando no laguinho. Mantém a caminhada no mesmo ritmo, temendo o que encontrará. (...) Apanha um pedaço de galho e cutuca-a em vão. Levanta-se e caminha para o alojamento em passadas ritmadas, demonstrando a calma que lhe é peculiar. A vaca morta não pode ser salva. Nem mesmo ele, que ainda está vivo (Maia, 2013, pp. 273-274).²²

²¹ Hace tiempo que no nace un ternero por acá. Bronco Gil mira el aborto, ahora desechado en un carrito. Trata de recordar hace cuánto tiempo no ve corderos en el campo.

—Por lo menos unos seis meses — murmura Bronco Gil.

—Es por ahí —responde el hombre, arrastrando el cordero hacia adentro del horno con la ayuda de otro peón. Toma aire y prosigue: — Cremé muchos abortos en los últimos meses [traducción propia].

²² Vuelve hacia el alojamiento por otro camino, teniendo que contornear un pe-

Edgar se comporta de manera diferente que sus compañeros. Respeto a los animales que asesina. Posee un código ético particular, realiza un ritual antes de dar el golpe de muerte: mira al animal, intenta calmarlo —“Há algo nesse cicio que deixa o gado sonolento, intimamente ligado a Edgar Wilson, e dessa forma estabelecem confiança mútua” (p. 20)—,²³ hace la señal de la cruz con cal entre los ojos del animal y luego recién ofrece el mazazo letal que lo desmaya sereno —“Não haverá sofrimento, ele acredita” (p. 20)—.²⁴ Edgar da valor a la vida de los animales con los que se relaciona en el matadero: “Alguns abatedores não se importam. O que Edgar Wilson faz é encomendar a alma de cada animal que abate e fazê-lo dormir antes de ser degolado” (p. 25).²⁵ De hecho, termina asesinando a un compañero (Zeca) que inflige dolor y sufrimiento a propósito a los animales.

Ante la desaparición de un número estimable de vacas, Milo, el dueño del matadero, pide a sus empleados que busquen las reses faltantes. Milo sospecha que las vacas han sido robadas. Hacia el final del relato, no obstante, Edgar y sus compañeros descubren que las vacas se han escapado y van hasta un despeñadero para arrojarse:

queño lago olvidado en otra parte de la hacienda, [...] Edgar Wilson se frota los ojos cansados al observar, a una distancia de pocos metros, algo boyando en el laguito. Mantiene el paso temiendo lo que encontrará. [...] Toma una rama y toca el bulto en vano. Se levanta y camina al alojamiento con paso ritmado, demostrando la calma que le es singular. No es posible salvar esa vaca muerta. Ni siquiera para él, que aún está vivo [traducción propia].

²³ “Hay algo en ese silbido que hace que el ganado entre en un estado de somnolencia y quede íntimamente ligado a Edgar Wilson, entablándose de esa forma una confianza mutua” [p.13 de la traducción de Cristian De Nápoli en Maia, A. P. (2015). *De ganados y de hombres*. Eterna cadencia].

²⁴ No habrá sufrimiento, cree [traducción propia].

²⁵ “A algunos aturdidores no les importa. Lo que hace Edgar Wilson es encomendar el alma de cada animal que golpea y dormirlo antes de que lo degüellen” [p.15 de la traducción de Cristian De Nápoli en Maia, A. P. (2015). *De ganados y de hombres*. Eterna cadencia].

Bronco Gil com o binóculo em riste diz que não vê ninguém. Helmuth apanha o binóculo.

—Mas pra onde elas estão indo? —questiona Helmuth ao constatar que não há ninguém guiando o gado.

—Elas estão indo pro precipício que fica daquele lado lá —diz Edgar Wilson.

—Como você sabe? —questiona Bronco Gil.

—Se eu estivesse no lugar delas é pra onde eu iria.

Os três homens decidem apenas observar o movimento tranquilo do gado e, quando todas saem do galpão, eles a seguem à distância. A primeira vaca pula e logo depois a segunda. Bronco Gil tenta evitar, mas é impedido por Edgar e Helmuth, que decidem apenas assistir ao espetáculo de horror. E assim, uma seguida da outra, até que todas se lancem no abismo após emitir um longo mugido. À beira do despenhadeiro eles espiam lá embaixo, mas não enxergam nada. Somente pela manhã, quando o sol se levantar, é que poderão contemplar o suicídio coletivo das vacas.

—Estavam fugindo do predador —fala Bronco Gil.

—Não havia nenhum predador —retruca Helmuth rispidamente (Maia, 2013, pp. 363-364).²⁶

²⁶ Por decisión tácita, los tres se quedan mirando cómo se desplaza el ganado y, cuando todas las cabezas salieron del galpón, se ponen a caminar siguiéndolas de cerca. La primera vaca salta y detrás, enseguida, salta la segunda. Bronco Gil trata de evitarlo pero se lo impiden Edgar Wilson y Helmuth, ya decididos sin más a mirar aquel espectáculo de terror. Y así siguen, una detrás de la otra, hasta que la última se lanza al abismo después de emitir un largo mugido.

Desde el borde del despenadero mira para abajo, pero no alcanzan a ver nada. Recién por la mañana, cuando el sol se levante, podrán contemplar el suicidio colectivo de las vacas.

—Estaban huyendo del depredador— dice Bronco Gil.

—No había ningún depredador, no insistas— retruca Helmuth con rispidez.

[pp.110-111 de la traducción de Cristian De Nápoli en Maia, A. P. (2015). *De ganados y de hombres*. Eterna cadencia].

Esta afectación que agrupa a humanxs y no humanxs es tan clara en la historia de Maia como en la Schweblin porque, como señala Miyoshi, por primera vez en la historia de la humanidad “one single commonality involves all those living on the planet: environmental deterioration as a result of the human consumption of natural resources” (Elias y Moraru, 2015, p. 19).²⁷ El mundo de *De gados...* es un fin-de-mundo²⁸ debido al halo de podredumbre y muerte que exhala todo lo vivo: “as roseiras que margeiam o Rio das Moscas tornaram-se mais escuras ao longo dos anos, pois se alimentam da água sangrenta do rio” (p. 186)²⁹ y que vuelve indistinguible lo humano y lo no humano cuando, por ejemplo, mujeres y niñxs deben pelearse con las jaurías por los restos podridos de vacas enfermas que el matadero no puede comercializar.

En la puja por vivir, la indistinción entre humanxs y animales estresa cualquier clasificación etnocentrada y deshabilita la confianza indiscutible en la superioridad de lxs humanxs. Esto no debe confundirse con un empobrecimiento de la mirada; por el contrario, es propio de la planetariedad enriquecer el abordaje; así, si la nueva teoría cosmopolita “...spotlights solely human and largely discursive cultural and intergroup relationships, planetarity opens itself as well to the nonhuman, the organic, and the inorganic in all of their richness” (Elias y Moraru, 2015, p. 23).³⁰ La estética de Maia es, sin duda, planetaria, aunque en clave pesimista y decadente de las relaciones en el

²⁷ “una misma comunidad de comunes engloba a todo lo viviente sobre el planeta: el deterioro ambiental como resultado del consumo humano de los recursos naturales” [traducción propia].

²⁸ En portugués brasileño, la expresión “fin de mundo” puede indicar también un lugar muy lejano.

²⁹ “los rosales que bordean el Río de las Moscas se han oscurecido a lo largo de los años pues se alimentan del agua sangrienta del río” [traducción propia].

³⁰ “... focaliza solo las relaciones discursivas culturales y humanas, la planetariedad se abre también a lo no-humano, lo orgánico y lo inorgánico en toda su riqueza” [traducción propia].

primado del Capitaloceno. En la novela de Maia, la materialidad diversa y vinculada es ese entorno: “No fundo desse rio [Rio das Moscas] está depositado todo tipo de coisa, orgânica e inorgânica. Humana e animal” (p. 99).³¹ Maia relaciona, así, estos niveles/capas de lo vivo (lo no humano, lo humano, lo orgánico, lo inorgánico) en su putrefacción común. No los indistingue totalmente, sino que subraya lo común por sobre lo diferente sin perjuicio de lo diverso.

Trayendo nuevamente a Viveiros de Castro y Danowski, la organización y oposición entre naturaleza y cultura en “provincias ontológicas” (Viveiros de Castro, 1996), hegemónica en la cultura occidental, contrasta con las cosmogonías y escatologías amerindias. Las capacidades que en Occidente se atribuyen únicamente a lo humano, en las cosmogonías y escatologías amerindias se encuentran diseminadas por el entorno. Edgar comparte rasgos de esta perspectiva amerindia en cómo enfoca lo que lo rodea; a diferencia del marido de Amanda, este abatidor repara en el cielo, el río, los peces y los animales de su medio. Para la perspectiva amerindia, la capacidad de decisión, agencia y otros atributos —exclusivamente humanos, para Occidente— se encuentra en las diferentes especies; lo que cambia es a quiénes los jaguares, abejas, plantas o personas consideran como pares y a quienes consideran presa o depredador en un mundo “em que tudo já está vivo” (Viveiros de Castro y Danowski, 2014, p. 136).³² Edgar encarna un modo relacional con el resto de lo vivo, se vincula sensiblemente con los animales que mata para poder sobrevivir con un salario de miseria.

Sostienen Elias y Moraru (2015) que la planetariedad, como un prisma de análisis y acción antes que un sistema cerrado y consolidado, permite visibilizar en la teoría una base ecológica para humanxs y no humanxs. Como hemos visto, las narrativas de Maia y Schweblin an-

³¹ “En el fondo del río [de las Moscas] está depositado todo tipo de cosas, orgánicas e inorgánicas, humanas y animales” [traducción propia].

³² “en que todo ya está vivo” [traducción propia].

damian en su letra/materialidad todos estos conceptos aquí denominados planetarios. En estos imaginarios escatológicos la conexión entre lo viviente es decadente, una vez que ese es el estado de cosas capitalocénico. La conexión es síntoma, pero ello no excluye que sea también una clave para evitar el abismo. Se abre una percepción sobre una ética de lo diverso, necesaria en un contexto de devastación de las especies.

En la carne

A diferencia del estilo sinuoso que Schweblin emplea en la voz de Amanda, Maia moldea sus historias con un estilo realista, visual, detallista de aquella zona obscena de la cultura. La escritura de *De gados e homens* pone en primer plano la muerte animal y todo lo que ella acarrea en un contexto de agotamiento de lo vivo. Maia describe la materialidad perceptible de esa muerte en olores, líquidos, temperaturas e imágenes chorreantes; va directo al hueso, allí donde sucede la violencia de la muerte a gran escala. Schweblin, por su parte, construye el relato como pura voz desde la interioridad embriagada de Amanda con David; sus referencias a la afectación producto de los agroquímicos son metafóricas para ella misma (gusanos como la manifestación del veneno que la va matando) o, más bien, instantáneas monstruosas al notar a lxs chicxs con patologías variadas.

Si *Distancia de rescate* tiene un fuerte elemento de lo femenino en la proximidad y calor de los diálogos e intentos de cuidado, *De gados e homens* trata prácticamente de un mundo masculino. El terror psicológico creado en la novela argentina se diferencia del terror gráfico de la brasileña. El mundo y mercado de muerte organizado alrededor del matadero es un terreno masculino —son literalmente hombres los trabajadores y casi todo el resto de los personajes de segundo y tercer plano—, jerarquizado y con cierta tensión entre ellos.³³

³³ Es cierto que también existen —aunque fugaces— momentos de solidaridad y cierta fidelidad entre los empleados del matadero o en el diálogo de Edgar Wilson con Erasmo Wagner (personajes de Maia en su saga).

El mosaico de personajes de Maia lo forman también las vacas, que cumplen un rol similar a lxs niñxs en *Distancia...* En sus cuerpos golpea la explotación, son víctimas necesarias o circunstanciales y se manifiestan como lx otrx que integra lo que ven sus protagonistas, Amanda y Edgar Wilson. En este sentido, los personajes principales tienen la experiencia de ser testigxs y de comprender lo que está sucediendo, en parte, en virtud de su relación con niñxs (Schweblin) o animales (Maia). La acción de estos seres corridos del eje humano/adulto/masculino/blanco es sensibilidad y su expresión más evidente es cómo su mirada es una interrogación y una constatación de la interioridad y la subjetividad (Berger, 2011). No es el lugar de unx otrx monstruoso sino de unx otrx sensible, presente y que pide e implica con su vivir una respuesta.

De esta manera, en *De gados...* la vida animal está sufrientemente presente sin obturación ni jerarquización. En la novela vemos otrxs no humanxs, además de los ya mencionados: se suma una anguila, mascota del empleado más nuevo del matadero. La anguila termina matando por error a Burunga, dando lugar a una inversión de poder casi como una revancha de la naturaleza. Los animales en *Distancia...* son un caballo y algunos patos, muertos por los efectos de los pesticidas, además del perro de tres patas. Lo que son las moscas en Maia lo son los gusanos en Schweblin: insectos-metáfora, indicios de aquello que pretende ocultarse acerca de las condiciones de producción y vida en el Capitaloceno. Estos indicios gritan la urgencia de un estado de cosas alarmante para lo vivo. La figura de una distancia de rescate insalvable, de un lazo roto con el resto de lo vivo, encarna la idea de que la destrucción que produce este modo de producción es irreversible. *Distancia...* y *De gados...* exploran ese instante de Kairós en que lxs protagonistas perciben cómo este mundo está en franco proceso de desintegración sin posibilidad de retorno, en el borde del abismo en ese instante de saber y sentir que lo cubre todo. Los personajes prin-

cipales experimentan un tiempo de percepción, consciencia y saber distinto del tiempo lineal del *chronos*.³⁴ Sus fin-de-mundo son percibidos como parte de la experiencia que el entorno trae consigo: lxs protagonistas son testigos afectadxs de la decadencia y de las dificultades de lo viviente por continuar existiendo. Retomando los polos planteados por Viveiros de Castro y Danowski (2014), “nosotrxs” y “mundo” son indisociables, ambos elementos muestran un extrañamiento, un agotamiento.

El matadero es figura de la organización de la ganadería capitalista con su producción siempre organizada. Las secciones y tiempos establecidos demuestran la racionalidad y explotación máxima de los animales y los empleados. Las largas jornadas de trabajo y el número siempre creciente de animales abatidos es de los indicios más claros en el texto de la alienación que lleva al paroxismo la separación entre producción y producto. En contrapartida, la novela dedica varios pasajes a la descripción del proceso de producción en el matadero que continúa en el frigorífico: “Edgar Wilson nunca comeu um hambúrguer, mas sabe que a carne é moída, prensada e achatada em formato de disco” (p. 27).³⁵

En la presentación de *Carvão animal* (2011) también de autoría de Ana Paula Maia, la escritora explica:

Carvão animal é um romance que se passa dez anos antes das duas primeiras histórias, e assim encerra uma saga que teve por fundamento expor como o caráter do ser humano pode ser moldado pelo trabalho que executa, como o meio intervém na construção

³⁴ Si bien las historias podrían suceder en la actualidad, en ellas no hay ninguna de las marcas tecnológicas que para la mayoría de las personas caracterizarían a nuestro siglo XXI; ni celulares, ni GPS, ni una serie de dispositivos digitales que guían y ritman nuestra cotidianidad. Las historias parecerían suceder en los años anteriores a la difusión/masificación del teléfono celular.

³⁵ “Edgar Wilson nunca comió hamburguesas pero sabe que es carne picada, prensada y aplanada en formato de disco” [traducción propia].

das identidades e como essas identidades modificam o meio. Evidente que, se olharmos para os lados, muito ainda deve ser contado. Ainda há muitos brutos para admirarmos (p. 15).³⁶

La saga de Maia trabaja, de esta manera, entornos concebidos dinámicamente en las relaciones entre lo humano y lo no humano. Sin esencialismos, lxs humanxs y el medio se recrean por medio del trabajo. En la saga, el vínculo entre identidad y trabajo —como medio de subsistencia— permite observar y reflexionar acerca de las relaciones que establecemos con el resto del entorno como modo de vida. Asimismo, la autora sugiere la relación entre mundo y literatura como parte de la experiencia vital situada. En otras palabras, señala la necesidad de contar en tanto estar en el mundo.

Entornos degradados

Como se mencionó, los entornos de las historias son una zona de campo cultivable en caso de *Distancia...* y de actividad ganadera (matadero, fábrica de hamburguesas) en *De gados....* Maia es incisiva en la presencia de la muerte por todo el territorio: “A sequência de pequenas cruzeiras à beira da estrada é interminável. A morte tange todo o perímetro percorrido, tanto na estrada quanto no rio contaminado que corta a região” (p. 33). El ambiente rural em *De gados...* no es sinónimo de descanso; Maia no incluye ningún rasgo del imaginario apacible campestre cuando sus personajes son humanos y animales explotados: “Hoje não haverá fim de tarde no horizonte nem descanso. Todos farão hora extra” (p. 297).³⁷

³⁶ *Carvão animal* es una novela que transcurre diez años antes de las dos primeras historias y, de este modo, cierra una saga que tuvo por fundamento exponer cómo el carácter del ser humano puede tomar forma a partir del trabajo ejercido, cómo el medio interviene en la construcción de identidades y cómo éstas modifican el medio. Es evidente que, al mirar alrededor, hay mucho aún por contar. Aún hay mucho brutalizados por observar [traducción propia].

³⁷ “Hoy no habrá fin de la tarde en el horizonte ni descanso. Todos harán horas extras” [traducción propia].

En cambio, en la novela argentina, la figura de la pampa obtura el resto del territorio nacional. En ella se hacen presentes los ecos de la tradición del campo como sitio de descanso para lxs habitantes urbanos y como lugar de explotación agrícola y ganadera. Una simbología que, absurdamente, parece eclipsar a la nación entera:

Un grupo de árboles da algo de sombra y nos sentamos en los troncos, cerca del aljibe. Los campos de soja se abren a los lados. Todo es muy verde, un verde perfumado, y Nina me pregunta si no podemos quedarnos un poco más. Solo un poco (Schweblin, 2014, pp. 41-42).

El campo argentino condensa en sus prácticas e identidad simbólica una tradición que De Leone (2017) explica como “... reservorio de los valores patrios, proyectos fundacionales y como repertorio temático de referencias compartidas del Estado-Nación” (p. 64) y que entiende como territorio configurado en cuanto “campo agrotóxico”, de manera que la representación literaria del campo argentino adquiere en los últimos años otra capa en su repertorio histórico. Con esta nueva mirada acerca de la agrotoxicidad, la dicotomía de campo vs. ciudad empieza a resquebrajarse; la planicie pampeana no es ahora fuente de vida y pureza. Como aparece en la novela de Schweblin (2014):

Le digo a Nina que tenga cuidado. Me sorprenden las ganas que tengo de tomarme unos mates, las pocas ganas que tengo de subirme al coche y manejar cuatro horas y media hasta Capital. Volver al ruido, a la mugre, al congestionamiento de casi todas las cosas (p. 41).

De Leone (2017) postula la emergencia del espacio rural como *locus* de nuevas figuraciones y emplazamientos que traen temáticas como el género y la violencia:

el espacio rural, que hoy se presenta como una categoría polisémica, disponible, abierta, más cercana a las agendas y urgencias

del presente (culturales, sociopolíticas y de género) que saldando cuentas pendientes (estéticas e ideológicas) con el pasado. Así pues, parecen ser otros los temas que se negocian en este espacio tradicional, sobre el que, sin embargo, sobreviven huellas de su pasado ideologizado (p. 75).

Temáticas novedosas combinadas con estéticas particulares, que incluso chocan con el panteón local, entran en diálogo por contraste con un pasado que deja sus marcas discursivas en las ficciones en foco.

Para el caso brasileño, esa zona rural puede representar varias regiones del país, incluso porque la actividad ganadera ha experimentado un aumento respecto a décadas anteriores. Si el campo argentino resuena en el podio de la hegemónica simbología nacional, es viable aseverar que la vaca no puede tener un protagonismo sino como reducida a puro/mero objeto explotable. La maniobra de Maia en *De gados...* es devolverle agencia al entorno completo, en particular al ganado que decide incluso sobre la propia muerte al emprender insistentemente el suicidio. En efecto, la agencia dada al ganado en la novela no es cualquiera, sino justamente aquella que compete de forma exclusiva a lo humano: la decisión de matarse. Maia inscribe en esa capacidad de las vacas tan especial y tan puramente humana, una inversión de roles entre los rumiantes (con agencia) y los humanos (como bestias).

De la misma manera, el entorno que Edgar Wilson percibe no tiene nada de bucólico. Maia señala que no hay ruralidad libre de las suciedades del modo de producción. Aún más, establece una continuidad grosera entre el matadero, la fábrica de hamburguesas y el consumo en el plato o en un local de comida. A pesar del aparente contraste entre la pulcritud de la fábrica de hamburguesas y el matadero, Edgar sabe que ese pedazo de carne uniforme con forma extraña para un animal trae consigo el golpe fatal, el desmembramiento y el resto del proceso en las secciones del matadero. En síntesis, en ambas novelas hay una visibilización de las condiciones de producción:

Edgar Wilson pensa nos hambúrgueres enquanto trabalha, enquanto afasta as moscas e limpa os respingos de sangue do rosto. Lá na fábrica de hambúrguer a brancura reflete uma paz que não existe, um clarão que cega a morte. Todos são matadores, cada um de uma espécie, executando sua função na linha de abate (Maia, 2013, p. 136).³⁸

Michel Nieva (2020) identifica en las actuales condiciones de hacinamiento de las granjas de pollos y cerdos la era en que el agronegocio “administra no solo los circuitos de producción y distribución de alimentos humanos sino también de creación, mutación y distribución de enfermedades virales, que impactan directamente en la vida de millones de especímenes humanos y no humanos” (pp. 133-134). ¿Qué hacen las ficciones de Schweblin y Maia sino mostrar el impacto en lo viviente de su propia explotación? ¿Cómo omitir la condición común de organismos afectados por el modo de vida que el Capitaloceno acelera?

Palabras finales sobre el fin

Como hemos visto a lo largo del capítulo, estas novelas configuran un borde en el abismo, una zona de la literatura que se interroga por el presente y plantea miradas necesarias para quienes nos preguntamos cómo accionar y cómo el arte trabaja nuestras urgencias. Novelas escatológicas, en un borde resbaloso que resalta el peligro inminente al que nos arrojamamos y arrojamamos al resto de lo vivo aceleradamente.

Aunque la mirada de lxs protagonistas sea humana, ambas narrativas presentan rasgos de una estética planetaria al postular un entorno plural, no totalizable y descentrado. Precisamente en la incomodidad que su lectura genera, se percibe una capacidad de abordar

³⁸ Edgar Wilson piensa en las hamburguesas mientras trabaja, mientras aleja las moscas y se limpia las gotitas de sangre de la cara. Allí en la fábrica de hamburguesas la brancura refleja una paz que no existe, un claro que ciega a la muerte. Todos los matadores, cada uno de una especie, ejecutando una función en la línea de sacrificio [traducción propia].

con mayor amplitud la cuestión de fin-de-mundo. Mientras Schweblin propone una novela de voces embriagadas de agroquímicos, Maia mancha todo el entorno con la sangre de las vidas explotadas económicamente. Schweblin trabaja en el *fantasy* que descentra los ejes cartesianos y Maia utiliza el realismo como punto de apoyo casi obsceno para mostrar la agencia de otras formas de vida no humanas. Como vector común, la novela brasileña y la argentina enfocan, en la materialidad de los cuerpos humanos y no humanos, la línea contigua que construye el entorno. De este modo, surge una ética de lo diverso gracias al interés en la relacionalidad: los contactos, semejanzas, dinámicas e interacciones.

A diferencia de los fin-de-mundo recreados en el cine *mainstream* de Hollywood, que acelera y pone en marcha un dispositivo de la catástrofe de modo acelerado y desvinculado de causas, procesos y efectos diferenciados, los imaginarios de fin-de-mundo de *Distancia...* y *De gados...* presentan una temporalidad presente, gradual y no titánica. En la novela de Schweblin, Amanda está agonizando desde el inicio; en la de Maia, el entorno se tiñe gradualmente de sangre sin haber un único y gran episodio. Estos personajes viven su cotidianidad, en la que se hace carne la decadencia del estado de lo vivo. Es decir, las pequeñas acciones diarias o frecuentes y, ante todo, humanas, son origen del problema y no hay grandes acciones espectaculares ni puntuales que desencadenen el peligro (meteoritos, terremotos, tsunamis, invasiones extraterrestres). En este sentido, las autoras logran imaginarios escatológicos alternativos a nuestro tiempo.

Ambas novelas organizan una narrativa del detalle en oposición al gran hacer y, por esa razón, el Sujeto, como centro del relato, se desintegra cuando la perspectiva de lxs protagonistas tiende a ensancharse en un gesto radical de conexión. Los fin-de-mundo son tan extremos que su lectura puede provocar la necesidad urgente de pensar otros mundos posibles.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre política*. Pre-Textos.
- Andermann, J. (2008). Paisaje: Imagen, entorno, ensamble. *Orbis Tertius*, 13(14), 1-7. <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01>
- Andermann, J. (2018). Despaisamiento, inmundo, comunidades emergentes. *Corpus*, 8(2), 1-7. <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/2701>
- Berger, J. (2001). *Mirar*. Gustavo Gili.
- Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2014). *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental.
- De Leone, L. M. (2017). Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. *452°F. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 16, 62-76.
- Garralda, N. O. (2018). Distancia de rescate: el relato de los que no tienen voz. *Orillas: revista d'ispanística*, 7, 245-256. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/9553>
<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16250>
- Elias, A. J. y Moraru, C. (2015). *The Planetary Turn: Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century*. Northwestern University Press.
- Hage, G. (2012). Critical anthropological thought and the radical political imaginary today. *Critique of Anthropology*, 32(3), 285-308. <https://doi.org/10.1177/0308275X12449105>
- Haraway, D. (2016). Antropoceno, Capitaloceno, Platacionoceno, Chthuloceno: generando relaciones de parentesco. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, 1(3), 15-26. <https://revistaleca.org/index.php/leca/article/view/94>
- Hartley, D. (2018). Antropoceno, Capitaloceno y el problema de la Cultura. *Revista Científica*, 16, 170 - 182. https://revista.jdc.edu.co/index.php/Cult_cient/article/view/540

- Heffes, G. (2014). Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(79), 11-34. <https://rice.academia.edu/GiselaHeffes>
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Catálogos editora.
- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das letras.
- Maia, A. P. (2011). *Carvão animal*. Record.
- Maia, A. P. (2013). *De gados e homens*. Record.
- Maia, A. P. (2015). *De ganados y de hombres* (Cristian De Nápoli, Trad.). Eterna cadencia.
- Moore, J. (edit.) et al. (2016). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. PM Press.
- Nieva, M. (2020). *Tecnología y Barbarie: ocho ensayos sobre monos, virus, bacterias, escritura no humana y ciencia ficción*. Santiago Arcos editor.
- Peez Klein, D. (2019). *Confinde de la existencia: Configuraciones de lo viviente en seis novelas latinoamericanas del siglo XXI*. [Tesis de maestría no publicada]. Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina.
- Schweblin, S. (2014). *Distancia de rescate*. Titivillus.
- Stengers, I. (2015). *No Tempo das Catástrofes*. Cosac & Naify.
- Stolze Lima, T. (2021). Por falar em individuo. En A. G. V. Britos, B. Barbosa Chizzolini et al. (orgs.), *Verdejar ante a ruína: escritos para cultivar novos mundos* (pp. 102-121). USP. <https://cesta.fffch.usp.br/node/1531>
- Ulloa, A. (2017). Dinámicas ambientales y extractivas en el siglo XXI: ¿es la época del Antropoceno o del Capitaloceno en Latinoamérica? *Desacatos. Revista De Ciencias Sociales*, 54, 58-73. <https://doi.org/10.29340/54.1740>

Viveiros de Castro, E. (1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Revista Mana*, 2(2), 115-144. <https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>

Parte 2

Imágenes e instalaciones en torno a lo colectivo

Imágenes sobre divinidades y creencias. Visualidades *otras*

Ana Bugnone

Introducción

Las prácticas religiosas están vinculadas a la realización de ciertos rituales y estos, en general, se relacionan con símbolos. Si bien hay una gran diversidad de obras que elaboran una simbolización religiosa, nos interesa aquí analizar de qué manera dos artistas latinoamericanxs contemporáneos trazan un conjunto de obras que visibilizan imágenes de prácticas no hegemónicas, o bien perseguidas y negadas por los órdenes dominantes occidentales.

En el marco de una cultura visual hegemónica, siempre hay imágenes que se muestran y otras que se ocultan. Desde el punto de vista de lxs conquistadorxs de América Latina, la eliminación de las imágenes de las creencias indígenas y de base africana se sustentaba en la identificación con el mal o con el diablo, mientras que las cristianas lo hacían con el bien y la verdad. Esta simple dicotomía que subsumía a las imágenes en los polos opuestos del bien y el mal fue el fundamento de años de borramiento y de condena —física y moral— sobre el uso de imágenes no compatibles con la hegemonía religiosa y cultural occidental.

Así, la imagen occidental circuló junto con la acción iconoclasta sobre visualidades *otras*. Estas prácticas constituyeron políticas de las imágenes. Dentro de ellas, también fue relevante el factor comunica-

cional, dado que la interpretación visual resultaba a veces más sencilla que la lingüística (Gruzinski, 2013).

De esta manera, dichas políticas, en el marco de la conquista española, desarrollaron el “monopolio de la representación de lo divino”, que conllevaba “la imposición de un orden visual” (Gruzinski, 2013, p. 58). Es fundamental comprender que la supremacía de las imágenes occidentales estaba establecida sobre la supremacía cultural —y por qué no, bélica— que los europeos querían imponer como parte de su proceso de conquista.

Estas políticas de las imágenes sostuvieron la occidentalización de diversos pueblos, suprimiendo —aunque nunca por completo— no solo sus creencias, sino también sus lenguas y sus formas de organización familiar, económica y social.

Así, la narrativa etnocéntrica occidental se ocupó de marginar y rebajar la cultura, la lengua, las prácticas sociales y las creencias de los pueblos que consideraron *otros*, asociados a la barbarie, la brutalidad y la falta de razón. De este modo, se constituyó el imaginario colectivo occidental, dentro del cual las imágenes de sujetos y de divinidades debían corresponderse con ciertos estereotipos, ideales de belleza, además de demostrar ser apropiadas y sensatas. Vemos efectos de estos procedimientos hasta el día hoy en el racismo persistente.

Sin embargo, es importante señalar que, a pesar de esta visión dicotómica instalada desde la perspectiva colonial europea, hubo procesos de negociación. Los diversos sincretismos permitieron ocultar bajo el velo católico distintas prácticas religiosas que permanecieron vivas. Fueron formas funcionales tanto para los indígenas —porque permitieron la persistencia de ciertas creencias e imágenes de sus culturas en el marco del cristianismo—, como para los conquistadores —porque favorecían la apropiación del cristianismo de una forma menos violenta y, en última instancia, más efectiva.

Al mismo tiempo, los procesos de subyugación no ocurrieron sin resistencias. Por ejemplo, algunos pueblos indígenas escondieron objetos rituales para evitar el castigo y la destrucción, así como también hubo revueltas esclavas y quilombos en Brasil que rechazaban no solo la esclavitud, sino además la supresión de sus identidades culturales y religiosas.

Todo ello se da en marcos sociohistóricos que forman un cierto “sentido común visual” (Caggiano, 2012): “el *sentido común visual* puede ser abordado como la naturalización de sistemas visuales y jerarquías coloniales; también, como un gesto estético y político correlativo a los sistemas de dominación, que tiene como base la reproducción incesante de ciertos estereotipos” (Durán, 2019, p. 119). Al mismo tiempo, y como resultado del proceso de hegemonía, pueden aparecer visualidades alternativas o resistentes. En esa misma línea, la importancia de este estudio reside en que, como plantea Gruzinski (2013),

con el mismo derecho que la palabra y la escritura, la imagen puede ser el vehículo de todos los poderes y de todas las vivencias (...). El pensamiento que desarrolla ofrece una materia específica, tan densa como la escritura, aunque a menudo es irreductible a ella (p. 14).

En este capítulo analizaremos algunas de las imágenes que componen la serie de fotografías titulada “¿*Aceita?*” del artista brasileño Moisés Patrício, y de la serie de obras plásticas llamada “Divinidades” de la argentina Mirta Toledo. Pensamos que las obras seleccionadas posibilitan la visibilización de imágenes *otras* respecto de la hegemonía religiosa y cultural. Estas operaciones son posibles en el marco de una cultura visual hegemónica que define lo que se muestra y lo que se oculta, aunque existen, al mismo tiempo, posiciones alternativas y de resistencia que quieren incidir en ese orden de visualidades. Como señala Caggiano (2012), se trata de “un conflicto en

torno a los ocultamientos y mostraciones” (p. 263). Es en ese conflicto que se asienta en sociedades con rasgos racistas donde se ubican las obras que analizaremos.

Imágenes de creencias indígenas y ancestrales

Tal como señaló Marx (2004), hay una relación intrínseca entre la religión y la imposición ideológica de las clases dominantes. En el caso de la conquista española en América, esta imposición operó por la fuerza y por el trabajo de convencimiento que fueron realizando lxs europexs a lo largo de los siglos en las diversas poblaciones. En este sentido, las prácticas coloniales están directamente vinculadas al sometimiento de los pueblos de diversas formas, una de las cuales fue la religiosa. Entendemos que esto se dio en el marco de lo que Quijano (2000) llamó matriz colonial del poder, cuya asociación a la modernidad es inseparable. De esta forma, consideramos que el sometimiento religioso involucró no solo al discurso y a los rituales, sino también a las imágenes, estableciendo, como mencionamos, una política de las imágenes.

Según Gruzinski (2013), la destrucción de templos y de objetos rituales de los indígenas americanos por parte de lxs colonizadorxs españoles significó una “guerra de las imágenes” (p. 72), que era una forma de seguir la guerra por otros medios:

la destrucción de los ídolos contribuyó poderosamente al desmantelamiento o a la parálisis de las defensas culturales del adversario. La guerra de las imágenes añadía sus efectos espectaculares a las repercusiones de la derrota militar y al choque epidémico que empezaba a diezmar a los indios.

El objetivo de la imposición cultural incluía la destrucción de las creencias ancestrales. Para ello, fue fundamental la participación de la iglesia como institución que justificaba las diversas formas de violencias ejercidas sobre los pueblos bajo el pretexto religioso, incluyendo la esclavitud (p. 72).

De esta forma, la imposición de una religión y la destrucción de otras estaban atadas al establecimiento de una política basada en el uso de las imágenes religiosas del cristianismo y a la desaparición de los objetos de culto indígenas, que lxs conquistadorxs llamaron —a partir de sus propias referencias culturales— ídolos. Todo ello, sustentado en concepciones racistas de superioridad e inferioridad de las “razas”. Los resultados de esta estrategia fueron, por un lado, el borramiento de muchos de los conocimientos y creencias ancestrales, y, por otro, el sincretismo, a través de la incorporación de imágenes y rituales cristianos en las prácticas religiosas indígenas y de origen africano.

Sin embargo, podemos observar a lo largo del tiempo distintas respuestas a estas políticas occidentales de las imágenes que reconocen y visibilizan aspectos visuales de otros sistemas de creencias. Como ya mencionamos, nos interesa analizar las obras que Mirta Toledo produjo en el marco del reconocimiento de la diversidad de creencias existentes a partir de la mirada intercultural, en continuidad con trabajos anteriores (Bugnone, 2019; 2022). Su serie “Divinidades” recupera imágenes de mitos, leyendas, religiones y creencias populares de Argentina y de otros países del mundo. Está formada por dibujos, pinturas, grabados y esculturas, realizados entre 1984 y la actualidad.

La artista es profesora de pintura y de escultura, estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Luego de su paso por otros espacios de formación, completó sus estudios de pintura en la Universidad Nacional de las Artes. Desde los años ochenta desarrolla una intensa actividad artística, que combinó con la maternidad y distintos trabajos.

Toledo ubica la producción de estas obras referidas a divinidades en su interés por la diversidad cultural, étnica, sexual y religiosa del mundo. Asimismo, el trabajo con la diversidad está anclado a su pro-

pia experiencia de vida, en el seno de una familia compuesta por una madre española y un padre afro-guaraní.¹ Vivió un tiempo en Hawái, lo que le aportó otras experiencias sociales y artísticas con personas de diversas culturas. Más tarde, al mudarse a Texas, Estados Unidos, y a diferencia de la vivencia anterior, sintió que la sociedad era muy distinta y que, puntualmente, las personas de diferentes culturas y etnias se separaban “como cuando uno ordena los libros de una biblioteca por temas, que los pone en diferentes estantes” (Toledo, 1995, min. 3:16), lo que produce un aislamiento entre ellas. Entonces, Toledo decidió mostrar las personas y sus diferentes culturas: hacer visible lo invisible. Según ella, el lema de su trabajo es que la diversidad es el patrimonio más importante de la humanidad. Desde 2007 vive en Buenos Aires, donde continúa trabajando en estas temáticas.

En la década de los ochenta comenzó realizando esculturas de seres de la mitología guaraní, a partir de los detallados e innumerables relatos que le narraba su padre. A estos se sumaron otras deidades y entidades que resultaron significativas para sus vivencias personales. Así, el *corpus* que forma “Divinidades” está integrado por representaciones de una gran variedad de religiones y creencias, que van desde la mitología guaraní a las imágenes católicas, pasando por diosas yorubás y hawaianas. Toledo cuenta en una entrevista (Walters, 2021) que fue haciendo las obras de esta serie en el camino de su vida, a partir de haber entablado relaciones con personas de diferentes nacionalidades, historias de vida y pasados.

¹ El caso de la madre y el padre de Toledo —que ella también retrató— es interesante porque contrasta con la constatación que realiza Caggiano (2012), donde las imágenes de matrimonios interraciales suponen siempre la presencia de un hombre blanco con su mujer indígena o negra: “esto conduce a una pareja imposible de imaginar, que es la de hombre indígena y mujer blanca” (p. 266). No es llamativo, entonces, que la formación cultural y visual de la artista haya explorado territorios inusuales y contrastantes con la cultura hegemónica desde el origen del propio ámbito familiar hasta la formación académica.

Para analizar algunas de las obras de Toledo que componen esta serie, comenzaremos por aquellas en las que la artista demuestra una mayor familiaridad, vinculadas a la cosmovisión indígena transmitida por su padre.

La historia de la diosa *Caa Yari* formó parte de los relatos que el padre de Toledo le contaba como parte de una educación doméstica que incluía, como dijimos, la mitología guaraní. De este conocimiento surgió la escultura de *Caa Yari* (1984), diosa de la Yerba Mate, elaborada en terracota policromada (Imagen 1).

Imagen 1. *Caa Yari. Diosa de la Yerba Mate*, Mirta Toledo, 1984.



Fuente: Archivo de Mirta Toledo

Caa Yari está representada hasta la cintura. Con un rostro de rasgos indígenas, mira decidida hacia el frente. El modelado en esta parte de la escultura, más liso y detallado que el resto, es el centro de la obra. Una de sus manos sostiene un tronco que llega hasta el mentón, remarcando nuevamente el predominio del rostro y de la mirada. La otra mano toca la planta y dirige su palma hacia arriba, cercana a la cabeza. Unos años después, Toledo realizó otra escultura de la misma diosa, revelando la importancia que esta figura tiene para ella.

También fue retratado por la artista uno de los seres mitológicos adorados en el noreste de Argentina y Paraguay, San La Muerte, condenado por la religión católica. Fue su padre, nuevamente, quien le inculcó la devoción por este “santo”, caracterizado por liderar a los muertos, conceder favores a los vivos y ser una guía en el camino hacia la “Tierra sin mal”, luego de la muerte. El esqueleto que lo representa remite a la leyenda de un jesuita que dio su vida por lxs indígenas maltratadxs, quedando su esqueleto como símbolo de la lucha contra el mal y dirigida al bien.

La artista representó a San La Muerte en un dibujo en tinta china y acrílico (Imagen 2). La elaboró en blanco y negro, rodeada de elementos geométricos donde puede verse una estética que remite al mundo indígena, sobre un fondo rojo pleno. Lejos de la estigmatización que la religión católica realizó sobre esta figura, Toledo trabajó sobre San La Muerte en diversas obras, considerando el sentido positivo que tiene en la mitología popular.

Imagen 2. *San La Muerte*, Mirta Toledo, 1991.



Fuente: Archivo de Mirta Toledo

En continuidad con las creencias indígenas, tan cercanas a su historia vital, Toledo realizó en diversas oportunidades representaciones de la Pachamama en escultura y en pintura. Si bien, como dijimos, su padre le brindó una educación en las creencias guaraníes, incluyó otras deidades, como la diosa de la tierra de los pueblos andinos. De esta forma, la artista recogió la historia de la Pachamama y la expresó en sus obras. Según cuenta Toledo, realizaba una escultura de la Pachamama cada vez que se mudaba, ya que la necesitaba cerca. Entre ellas, encontramos *Pachamama*, *Inti* y *Killa* (Imagen 3),

una escultura de gran porte, elaborada en terracota con pátina. Allí observamos la figura femenina de la Pachamama, sosteniendo en sus brazos a sus dos hijos, Inti y Killa. El tamaño de sus piernas y pies reflejan el vínculo con la tierra y la fortaleza que la artista asignó a esta diosa en la escultura.

Imagen 3. *Pachamama, Inti y Killa*, Mirta Toledo, 1987.



Fuente: Archivo de Mirta Toledo

Toledo realizó esta figura también en un dibujo en tinta china. Así, en *Pachamama, Inti y Killa* (Imagen 4) aparece la mujer nuevamente con sus hijos —tal como lo hace en numerosas obras de la artista—; muestra una mujer echada en la tierra. Los tres están cubiertos por vestimentas y una especie de saco, del que emergen diversas plantas, en referencia a la riqueza de la tierra que ella representa.

Imagen 4. *Pachamama, Inti y Killa*, Mirta Toledo, 1991.



Fuente: Archivo de Mirta Toledo

Otra obra que podemos mencionar en este grupo, relacionada con la anterior, es *Coquena*, deidad quechua y calchaquí, protectora del ganado que habita los cerros, especialmente los guanacos. En *Coquena* (Imagen 5), escultura de terracota policromada, observamos un busto que luce un tocado y adornos en el vestuario. La expresión de su rostro transmite una posición de liderazgo y parece estar hablando con actitud de autoridad, posiblemente remitiendo al dominio sobre el territorio de los cerros andinos.

Imagen 5. *Coquena*, Mirta Toledo, 1996.



Fuente: Archivo de Mirta Toledo

Cuando se presenta, la artista comenta que, si bien se llama Mirta, sus padres quisieron llamarla Anahí o Itatí, pero no lo pudieron hacer porque las leyes argentinas de la época establecían que los nombres de las personas debían corresponder al santoral español (Walters, 2021). Este detalle no es menor, ya que, más allá del nombre, tiene implicancias simbólicas en la identidad que querían darle su padre y su madre —un nombre de raíz indígena— y la que efectivamente tuvo según la ley argentina, más restrictiva, dado que debía corresponder a la procedencia católica española.

Estos elementos identitarios, junto con otros que jugaron un rol central en su propia configuración personal, su experiencia vital y su producción artística, aparecieron claramente, como pudimos observar, en las obras de la serie “Divinidades”. Esto se dio a través de la configuración de imágenes que implican una visualidad alternativa o contravisualidad respecto de la hegemónica sobre las creencias y religiones que, siguiendo sus palabras, intentan cuestionar el ocultamiento que ha operado desde la conquista hasta nuestros días.

Hasta aquí hemos visto las obras y los temas con los que la artista demuestra una mayor cercanía y afectividad, una conexión vinculada a su propia historia y a la producción de una memoria indígena. Sin embargo, Toledo también se relacionó con otras creencias y deidades de una forma personal, menos directamente ligada a su pasado, sino más asociada a diversos acontecimientos o intereses que fueron desplegándose a lo largo de su vida.

De esta manera, Toledo también se ocupó de imágenes de creencias mexicanas, como Tonatzín, una deidad central de la cultura mexicana, conocida asimismo con variados nombres y significaciones. En su viaje a México, la artista conoció más sobre esta figura. Como consecuencia, realizó *Tonatzín (Cihuacóatl, diosa principal de los Mexicas)* (Imagen 6), donde la retrató con pintura facial, atuendo, tocado y vestimenta prehispánica. Delante de un fondo geométrico y con colores vibrantes, Tonatzín mira firmemente hacia el frente, lo que denota su autoridad, y muestra las palmas de sus manos en un gesto religioso. Además, es importante destacar que, en relación con el sincretismo, esta es una de las figuras que, así como representa una de las deidades indígenas más relevante para los mexicas, se combinó con el catolicismo a partir de su identificación con la Virgen de Guadalupe, elemento central de la cultura mexicana.

Imagen 6. *Tonatzín (Cihuacóatl, diosa principal de los Mexicas),* Mirta Toledo, 2004.



Fuente: Archivo de Mirta Toledo

Por otra parte, a partir de su estadía en Hawái durante tres años, Toledo conoció las creencias locales. Entre ellas se encuentra la diosa Pelehonuamea, diosa de los Volcanes, también llamada Pele. En la cosmogonía hawaiana, esta deidad es la responsable del cuidado de los cráteres y volcanes, tanto como del magma y del humo.

Fascinada por su figura, Toledo pintó *Pele (Pelehonuamea) Goddess of the volcanoes* (Imagen 7), con la diosa sobre un fondo de magma y humo ascendentes. Pelehonuamea se encuentra realizando ademanes propios de las danzas locales y luce un collar y tocado de hojas comúnmente utilizado en las islas para la adoración de lxs diosxs. El

rojo predominante en esta pintura que representa el magma se transmite a su cuerpo y, lejos de quemarlo, es un poder que emana desde la naturaleza hacia la figura divina.

Imagen 7. *Pele (Pelehonuamea) Goddess of the volcanoes*, Mirta Toledo, 2006.



Fuente: Archivo de Mirta Toledo

Desde una posición crítica al proyecto ideológico universal occidental, Toledo dice:

Yo pienso que cuando uno tiene puesto el ojo en la diversidad, no hay absolutos o tener la razón, en el sentido de que cada uno ve a dios de una manera: a través de la ventanita que le tocó vivir, en su país, en su tiempo cronológico, en lo que le dieron sus padres, en la gente que lo rodeó (Walters, 2021, min. 4:15).

Por tal razón, a partir de la idea de que en el caso de las religiones “ninguna posee la absoluta verdad” (Toledo, M.; comunicación personal, 25 de agosto de 2022), cuenta que ella fue sumando dioses o diosas a su altar, porque entiende que se trata de una búsqueda del ser humano por algo superior, ya sea el creador o la creadora, el objetivo de la vida o algún tipo de respuesta a las preguntas humanas. De este modo, la artista considera que

La realidad es como un rompecabezas, y cada ser humano tiene una pieza muy chiquita, y si uno dice que la realidad es esa piecita que te tocó vivir por tu tiempo, tu lugar geográfico, o tu historia personal, entonces te perdés [la totalidad]. Estar abiertos a gente de otras culturas o de otras creencias, porque en este caso estamos hablando de las divinidades, pero también pasa con la cultura, entonces uno puede asomarse a la ventanita del *otro*, y amplificar un poco más el pedacito de puzle que le toca ver (Walters, 2021, min. 7).

En esta apertura a lo sacro de origen popular y a los sincretismos, le interesaron otras representaciones míticas. La artista se vio atraída por la cultura ashanti de Ghana, específicamente por sus muñecas akuaba, vinculadas a la fertilidad, y las incluyó en algunas de sus pinturas. La cercanía que Toledo sintió con estas muñecas se debe a su experiencia personal de un embarazo múltiple de riesgo, finalmente exitoso. Afirmo que las representó en agradecimiento por el cuidado que estas muñecas realizaron en ese período complejo de su vida.

En la misma línea, Toledo trabajó tomando como base las muñecas zulú y ndebele y las plasmó tanto en esculturas como en pinturas. *Zulu Doll* (Imagen 8) y *Ndebele Doll* (Imagen 9) son figuras cónicas o cilíndricas relacionadas con la búsqueda, por parte de un varón, de tener hijos, por lo que se representan con una forma fálica. Las obras referidas a estas muñecas muestran los detalles de la decoración que usualmente se les asigna, como tocados y abundantes adornos, con un resultado que se propone mostrar fielmente la materialidad de las culturas zulú y ndebele.

Imagen 8. *Mirta Toledo con Zulu Doll, 2004.*



Fuente: Archivo de Mirta Toledo

Imagen 9. *Ndebele Doll*, Mirta Toledo, 2004.



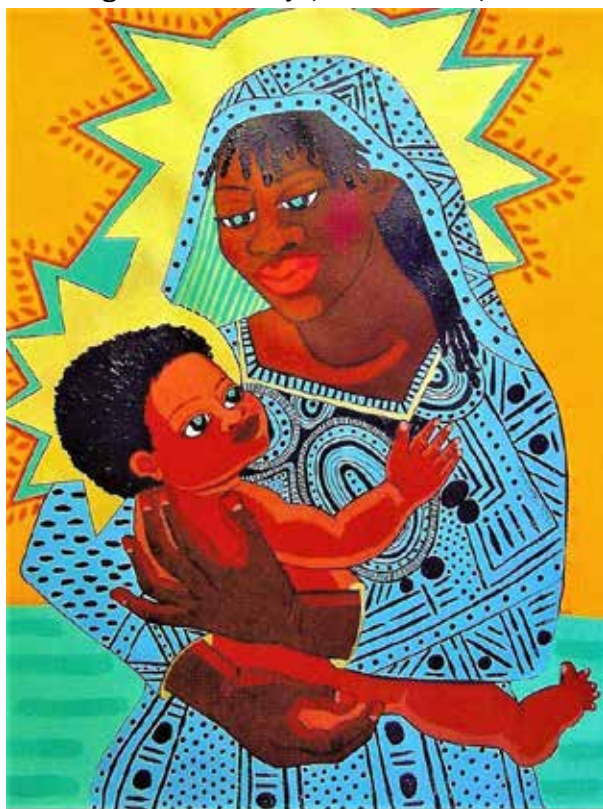
Fuente: Archivo de Mirta Toledo

Por otro lado, entre los orixás de religiones de matriz africana se encuentra Iemanjá, en este caso, de la cultura yorubá. Debido al tráfico de personas esclavizadas, esta divinidad y otros orixás sincretizaron con otras creencias. Iemanjá es la protectora del mar y de los navegantes, al igual que del hogar, y figura central de la religión yorubá.

La creencia llegó a Toledo por medio de personas haitianas y decidió pintar *Yemanyá* (Imagen 10), específicamente en relación con el cuidado de la familia y la maternidad, otra de las virtudes asignadas a esta deidad. En consecuencia, al modo de una *Madonna* —es decir, la figura formada por la virgen y el niño—, aparece en la pintura de Toledo sosteniendo a un bebé, ambos caracterizados como de origen afro.

Se trata de una representación sincrética con el catolicismo, ya que, además, emerge de ella un halo de luz, del mismo modo que sucede en las imágenes católicas de las vírgenes. Sin embargo, la piel oscura de ambos personajes produce un extrañamiento respecto de la pintura en la identificación con una *Madonna*, donde, en general, ambos personajes son representados con piel blanca y fisonomía europea.

Imagen 10. *Yemanyá*, Mirta Toledo, 2003.



Fuente: Archivo de Mirta Toledo

Simultáneamente a las enseñanzas guaraníes que ya comentamos, la madre de Mirta Toledo la formó en la educación católica, de modo que ambos sistemas convivían en su hogar. Según la artista, ninguna de las dos

visiones fue descalificada en el contexto familiar, y estima que su apertura con respecto a las diferentes creencias se vincula con esta experiencia personal (Toledo, M.; comunicación personal, 25 de agosto de 2022).

De esta manera, numerosos santos católicos fueron de interés para Toledo, quien asoció las figuras a historias y significados diversos, según sus propias vivencias. Entre ellos, se encuentran la Virgen de Guadalupe, la Virgen de Luján, san Francisco de Asís, la Virgen María y Jesús. Interesa particularmente la pintura *Manuel Costa de los Ríos, devoto de la Virgen de Luján* (Imagen 11).

Imagen 11. *Manuel Costa de los Ríos, devoto de la Virgen de Luján*, Mirta Toledo, 2020.



Fuente: Archivo de Mirta Toledo

La artista investigó, como en todos los casos en los que se interesó, la historia de Manuel Costa de los Ríos, un hombre esclavizado por un comerciante portugués, cuya devoción por la Virgen de Luján surgió en el marco de un viaje que, finalmente, le salvó la vida. La búsqueda por reconocer las identidades afro en Argentina es parte de una labor que Toledo viene realizando desde hace algunos años, en el marco de otro proyecto, titulado “Héroes afrodescendientes argentinos invisibilizados”, que procura producir imágenes de personas de la historia argentina cuyas identidades culturales y étnicas han sido nula o escasamente reconocidas.² En esta búsqueda, la figura de Manuel parte de esa necesidad de visibilizar, también en el marco de las creencias religiosas, las identidades *otras* respecto de la hegemonía blanca.

Esta descripción, que no agota la totalidad de las obras que componen esta serie, pretende revelar de qué manera Toledo trabajó sobre lo que ella llama su “cosmogonía intercultural” (Toledo, M.; comunicación personal, 25 de agosto de 2022). La artista lo hizo desde una mirada personal que estableció en las obras ciertas posiciones de rostros y cuerpos en combinación con elementos materiales y simbólicos. Interpretamos que esta forma particular que utilizó en las representaciones religiosas se basa en el modo en que vivió el encuentro entre lo indígena y lo europeo, entre lo guaraní y lo católico, por su propia experiencia familiar respetuosa de las diferencias y sus vivencias posteriores en distintas culturas. Las religiones heredadas significaron un punto de partida desde el cual tomar otros dioses o diosas como parte de un acervo de creencias que fue adoptando, al mismo tiempo que decidió convertirlas en obras de arte. En definitiva, ella misma produce un sincretismo y un politeísmo en sus obras, y tiene la potencia creativa de inventarse genealogías.

Nos interesa destacar, por un lado, que la producción de esta serie representa ciertas religiones y creencias de diversas partes del mun-

² Hemos trabajado sobre esta serie en Bugnone, 2022.

do, con las cuales la artista sintió una particular conexión por diversas experiencias personales. Pero, por otro lado, constituye una representación de imágenes que, más allá de mostrar de formas más o menos figurativas a ciertas divinidades, materializa el reconocimiento de una variedad de culturas y creencias que rara vez son expresadas como vivientes y/o válidas en el marco de las culturas argentina y estadounidense donde han surgido. Es decir que, partiendo de una relación personal y de una mirada afectiva, las obras que componen la serie salen hacia el mundo social y quieren ser parte de una memoria colectiva al hacer ver una diferencia cultural frente a la hegemonía católica, occidental y supuestamente universal. Esto produce modos disidentes de significar el mundo y buscan generar una memoria visual.

El procedimiento que utiliza la artista para ello es, por una parte, una cierta glorificación de cada una de las deidades representadas, y, por otra, una humanización, en tanto algunas poses y acciones demuestran afectos. En esta doble dimensión de las imágenes hay, entonces, un acercamiento a la forma en que clásicamente se representaron imágenes religiosas católicas, al mismo tiempo que se muestra una cierta familiaridad afectiva que hace descender lo divino al mundo de los humanos. En las obras de Mirta Toledo esa acción se produce con un enfoque realista y una estética que combina la tradición académica en la pose y composición de los personajes retratados, junto con el uso de los colores vibrantes y el delineado de las figuras, cuyo apego a la realidad es mucho menor. Es decir que, en la táctica de la artista, al mismo tiempo que produce imágenes desde cierta tradición occidental, se reapropia de ella y discute en su terreno para proponer la diferencia cultural y religiosa.

Si, como vimos, no solo las religiones *otras* sino también sus imágenes han sido combatidas, es la producción que realiza Toledo, su puesta en materialidad y su circulación, la que hace posible pensar en formas de contravisualidad (Mirzoeff, 2016) frente a un orden hege-

mónico de visualidades, lo que implica también un orden cultural y un *statu quo* social. Veremos a continuación, cómo lo hace Moisés Patrício.

Imágenes del candomblé

Las prácticas religiosas de las poblaciones africanas en Brasil fueron duramente reprimidas y perseguidas por las autoridades eclesiásticas, incluso por las visitas que la Inquisición realizaba a Brasil, considerándolas “magia negra”, y a sus rituales, demoníacos. Tal como apunta Nascimento (2010), “porém, a religião do negro que foi estigmatizada, considerada ‘coisa’ do mal, do diabo e ofensiva a Deus, resistiu e se faz até a atualidade presente em distintas vertentes da Cultura religiosa brasileira” (p. 929). Después de la independencia de Brasil y el auge de las ideas iluministas, la Iglesia católica mostró una disminución de las persecuciones y castigos, pero sostuvo un discurso de superioridad con respecto a las religiones de matriz africana, calificadas como “primitivas” y “atrasadas”; discurso que se establecía, al mismo tiempo, sobre la base de las diferencias de clase entre la elite blanca y el pueblo afro.

El candomblé es una religión henoteísta de matriz africana, caracterizada por el culto a los orixás de origen familiar y totémico. Llegó a Brasil de la mano de los sacerdotes, sacerdotisas y practicantes africanos esclavizados y trasladados al país sudamericano. Allí sufrió modificaciones y sincretismos (Araújo y Marcondes de Moura, 1994). La expansión de esta religión luego de la abolición de la esclavitud puede ser entendida en el contexto de la necesidad de los grupos afrodescendientes de “reelaborar sua identidade social e religiosa para além da ótica escravista e das condições de desamparo social impostas aos negros” (Nascimento, 2010, p. 236). En este sentido, la significación del uso de imágenes referidas a elementos propios de esta religión se puede enmarcar en esa acción reivindicativa de una identificación que va más allá de lo religioso, y que abarca aspectos simbólicos de reconocimiento de una parte de la población sometida históricamente.

La importancia de la circulación de estos elementos visuales se fundamenta en que estas prácticas religiosas fueron descalificadas sobre la base de prejuicios y desvalorizaciones del aporte cultural de las personas africanas a la sociedad brasileña. Asimismo, el reconocimiento de estas prácticas —y su visibilización— contiene una revalorización de las luchas y resistencias contra el sometimiento de esta población (Nascimento, 2010).

Es en este marco de búsqueda del reconocimiento colectivo, pero también basado en una necesidad de expresión personal, que el artista brasileño Moisés Patrício decidió trabajar sobre imágenes referidas al candomblé, la religión que practica y de cuya comunidad forma parte.

El artista comenzó su formación artística a temprana edad, en los talleres que dictaba el profesor argentino Juan José Balzi en el marco del programa “Meninos da arte” en las periferias de São Paulo. Luego estudió en la Escola de Comunicações e Artes de la Universidad de São Paulo. Trabaja con pinturas, fotografías, *performances*, instalaciones, en estrecha vinculación con su cosmovisión, centrada en el candomblé. Actualmente es un artista en auge en el arte contemporáneo, reconocido por diferentes instituciones artísticas de Brasil y de otros países del mundo.

Como hemos comentado en otros trabajos sobre el artista (Bugnone, 2019; 2022), Patrício se reconoce como afrodescendiente, y luego de su paso por la universidad, donde se vio “embranquecer” (Moreira, 24 de junio de 2018, p. 9), decidió comenzar una serie de fotografías de su mano derecha en las cuales su identificación como afro y candomblecista tuviera un lugar central. Al haber transitado por instituciones culturales brasileñas, como las educativas, museos y galerías, donde las imágenes, marcos teóricos y referencias eran blancas y occidentales, pasó por una crisis personal y tomó centralidad su posición personal en la cultura brasileña a través de la fotografía.

De esta manera, nació en 2013 la serie “¿*Aceita?*”³ (¿Acepta?). Se trata de un conjunto de fotografías que, al publicarlas en las redes sociales, acompaña con la pregunta “¿*Aceita?*”, destinada a quienes reciban las imágenes. En las fotografías, retrata su mano en primer plano, junto a objetos que representan la religión y la cultura a la que pertenece. Agrega también otros elementos vinculados a creencias populares de Brasil. Cabe aclarar que la pregunta no siempre está destinada a ser respondida positivamente, sino que, en ciertos casos, se muestra una imagen negativa que quienes interactúan en redes sociales rechazan, respondiendo “Não”. Si bien esta serie comprende cientos de imágenes, nos concentraremos en aquellas que hemos identificado como relativas a las referencias religiosas y creencias populares de Brasil.⁴

Es importante señalar que en la práctica del *candomblé* hay un culto al orixá personal y al miembro más importante de la “*família-de-santo*” del *terreiro*. En el caso de Moisés Patrício, su orixá es Exu, divinidad dedicada a la comunicación y al tránsito, pero que ha sido estigmatizada como “maligna” por diversos prejuicios hacia esta práctica religiosa.

En la serie “¿*Aceita?*”, algunas imágenes sobre Exu ubican al artista en relación con su orixá (Imágenes 12, 13 y 14). En estos casos, las referencias se encuentran en objetos ligados a esta deidad. Los *hashtags* (etiquetas) y comentarios de usuarios tanto de Facebook como de Instagram sostienen el saludo y la veneración a este tipo de imágenes.

³ Esta serie puede verse completa en la red social Instagram de Moisés Patrício: <https://www.instagram.com/moisespatricio/>

⁴ Identificamos este grupo de imágenes que se vinculan con la religión y las creencias populares sobre la base de una clasificación realizada en un trabajo anterior (Bugnone, 2022) en el que se analiza la serie “¿*Aceita?*” en general.

Imagen 12. *Serie Aceita?*, Moisés Patrício, enero de 2020.



Fuente: Instagram @moisespatricio

Imagen 13. *Serie Aceita?*, Moisés Patrício, abril de 2018.



Fuente: Instagram @moisespatricio

Imagem 14. *Serie Aceita?*, Moisés Patrício, junho de 2016.



Fuente: Instagram @moisespatricio

Las composiciones están estructuradas con la mano abierta como figura central: una mano que muestra, visibiliza, ofrece. En estas, están presentes caracoles, llaves, tridentes, collares, que son referencias directas a Exu y al candomblé. Entendemos que actúan como una revalorización de esta religión, tantas veces atacada y subestimada.

Otros orixás también son representados en esta serie, como Omolu, encargado del control de las enfermedades (Imagen 15). Aquí, los dedos cubiertos de paja refieren a la mitología según la cual Omolu se cubrió el cuerpo de paja para ocultar las marcas de las enfermedades en su cuerpo. Del mismo modo, en otra fotografía (Imagen 16) vemos la mano del artista conteniendo *pipoca* (palomitas de maíz), un alimento que se asocia a esta misma deidad. Interacciones en las redes sociales con saludos como “Atôtô” e “Viva São Lázaro Omulu” (<https://bit.ly/40pkC8m>), refuerzan el sentido

de comunidad que se genera con la publicación de estas obras. Del mismo modo en que el sincretismo aparece en las obras de Toledo, vemos aquí esta mixtura entre una deidad del candomblé y del catolicismo al relacionar a Omolu con San Lázaro. Podemos vincular este sincretismo, como dijimos antes, con las formas de resistencia a la pérdida de identidad religiosa de matriz africana, conjuntamente con la asunción del catolicismo.

Imagen 15. *Serie Aceita?*, Moisés Patrício, agosto de 2021.



Fuente: Instagram @moisespatricio

Imagen 16. *Serie Aceita?*, Moisés Patrício, septiembre de 2020.



Fuente: Instagram @moisespatricio

Imagen 17. *Serie Aceita?*, Moisés Patrício, abril de 2022.



Fuente: Instagram @moisespatricio

En estas obras vemos otro elemento que se vincula con la práctica del candomblé: la planta llamada “espada de San Jorge” (*dracaena trifasciata*), originaria del continente africano, utilizada en los rituales del candomblé (y otras religiones) para realizar una “limpieza” espiritual, contra las malas energías (Imagen 17). Esta planta se referencia con Ogum, deidad que sincretizó con el San Jorge del catolicismo.

Las frecuentes menciones de Axé en los comentarios de seguidorxs de Patrício funcionan como una celebración, en tanto la expresión de origen yorubá se refiere a la energía y al poder. Incluso el propio artista publicó su mano sosteniendo un cartel con ese término.

Es interesante señalar que, hasta aquí, las referencias a las deidades del candomblé aparecen presentadas a partir de sus atributos, de manera semejante a los que se asignan a los santos en la producción de imágenes del cristianismo y en la de otras creencias, tal como hemos visto en el caso de las obras de Toledo. En este sentido, funcionan como una disputa en la hegemonía visual al utilizar estrategias semejantes a las cristianas, pero para mostrar deidades *otras*.

Frente al racismo estructural de Brasil, el artista afirma que se propone con su arte romper cierta hegemonía que niega y margina la presencia de las personas afrodescendientes en casi todos los ámbitos socialmente asignados a las personas blancas. Por tal razón, desde las *performances* “Presença negra” (iniciadas en 2015), organizadas por él y Peter de Brito, en las que un grupo de personas afrodescendientes se hacían presentes en la inauguración de exposiciones —donde, usualmente, hay solo blancxs— para irrumpir con sus cuerpos en espacios “prohibidos” (Bugnone, 2019), hasta los retratos de familiares del *te-rereiro* que realizó durante los años 2020 y 2021, en el marco de la pandemia provocada por el COVID-19, su propuesta, desde una estética performática y figurativa, ubica a los cuerpos negros en posiciones centrales. Observamos esta centralidad del cuerpo, específicamente del propio, también en la serie “*¿Aceita?*”, donde la exposición de su mano, como elemento que materializa los sentidos que quiere asignar

a las obras y que lo identifica como un cuerpo negro, es el eje de todas las composiciones.

Volviendo al análisis de esta serie de fotografías, el artista publicó una obra en la que su mano sostiene un pequeño muñeco que representa a Seu Zé Pilintra (Imagen 18), entidad espiritual afrobrasileña, considerado patrono de los bares y los juegos. Acompaña el post con los *hashtags*: #fé y #zepilntra. Se encuentran comentarios positivos, como *Salve Seu Zé y aceito* (<https://bit.ly/3JGtel0>).

Imagen 18. *Serie Aceita?*, Moisés Patrício, abril de 2020.



Fuente: Instagram @moisespatricio

La “mano figa” es otra de las figuras que Patrício representó en sus obras (Imagen 19). Es una mano con el puño cerrado y el dedo pulgar entre los dedos índice y mayor. Se utiliza como amuleto desde hace siglos y su origen posiblemente se encuentre en la Italia etrusca. Luego se expandió por el mundo. En Brasil y Perú se utiliza como amuleto para ahuyentar al demonio (Aflaki, 2020). En la serie aparece tanto su propia mano haciendo el gesto característico, como en forma de dije.

En este caso, la mano figa es la propia mano del artista, sobre una vieja rueda de bicicleta y un fondo con basura, por lo que conjuga en una misma imagen la búsqueda de suerte con la marginalidad del espacio.

Imagen 19. *Serie Aceita?*, Moisés Patrício, noviembre de 2019.



Fuente: Instagram @moisespatricio

Para comprender estas obras, podemos vincularlas a otro evento significativo. Con motivo de la inauguración de la muestra “Exuberância” en la Galeria Estação de São Paulo, en noviembre de 2021, donde expuso los retratos de su familia del *terreiro*, el artista invitó a las referentes de su comunidad y otros miembros de la familia para que realizaran rituales asociados al candomblé, tal como quedó registrado en las imágenes que publicó en la red social Facebook (<https://bit.ly/3X7qm3E>). Deducimos que, además del significado religioso que dicho ritual pueda tener para el artista y sus allegadxs, se trató de un acto de reivindicación pública de sus creencias en uno de los espacios donde ni estas acciones ni estos colectivos se asumen como propios.

Los dos últimos trabajos que analizaremos dentro de la serie “¿Aceita?” toman un cariz diferente, dado que pasan de la exaltación de la mitología de raíz africana a una crítica a la actuación de la conquista europea y su continuidad en la forma de la colonialidad. Se trata, en primer lugar, de una obra que muestra la mano del artista con un martillo sobre un fondo que contiene la biblia abierta (Imagen 20). Los *hashtags* #bíblia #marreta #intolerância #religião aclaran el sentido de la imagen, que funciona como una crítica no solo a la intolerancia religiosa que ha sostenido el catolicismo hacia otras religiones —especialmente las que nos incumben— sino también el uso directo de la fuerza, tal como ocurrió en Brasil. Comentarios como “Não aceito torturas👊🔒” (<https://bit.ly/3DGG670>) dan cuenta del peso de esta imagen.

Imagen 20. *Serie Aceita?*, Moisés Patrício, marzo de 2015.



Fuente: Instagram @moisespatricio

Finalmente, una fotografía muestra la mano con billetes de mil cruzeiros ilustrados con rostros de indígenas, sobre un fondo con pie-

dras, llave, vasijas, y más billetes doblados (Imagen 21). Estos billetes se diseñaron en homenaje a Cândido Rondon, un militar responsable del cableado del telégrafo por diversas zonas de Brasil. A su paso, se vinculó con diversos grupos indígenas, aparentemente tratándolos sin violencia. En reconocimiento a su trabajo, estos billetes tienen su rostro de un lado y los de dos personas indígenas del otro. Patrício colocó los *hashtags* #nativo #índio #genocídio #colonização #trocas #contaminações #cruzeiro #candidorondon.⁵

Imagen 21. *Serie Aceita?*, Moisés Patrício, enero de 2017.



Fuente: Instagram @moisespatricio

Si bien en esta obra de Patrício no encontramos una referencia lineal a las religiones o creencias, creemos que la apelación a los billetes con rostros indígenas cuestiona el genocidio y está, de un modo

⁵ Esta obra puede relacionarse con “Zero Cruzeiros”, de Cildo Meireles, en la que los billetes carecen de valor (no hay un número que lo indique) y del otro lado están retratados indígenas. Esta obra denunciaba el genocidio continuado por el gobierno militar en la dictadura brasileña.

menos directo, demostrando el ataque a sus culturas, en las que se incluyen sus religiones y mitologías. De hecho, este aspecto está comprendido en el uso de los *hashtags* #genocídio y #colonização.

En la selección de fotografías que hemos analizado, pero también en otras que se encuentran en la misma serie, podemos observar un rasgo particular de la obra de Patrício. Se trata puntualmente de que en las fotografías realizadas utiliza la estrategia de la repetición. La imagen de su mano se reitera una y otra vez y coloca su propio cuerpo como objeto de la fotografía en una especie de *performance* que va instalando distintos elementos significativos para aquello que quiere mostrar, visibilizar. Advertimos, de este modo, un cruce de procedimientos que vinculan la fotografía con la *performance* y la instalación, incluso cuando sean efímeras para la toma de la imagen.

En cuanto a la cercanía con el acto performático, podemos comprender esta serie como una presentación más que una representación, esta última más cercana a las obras de Toledo. En relación con la proximidad a las instalaciones, el artista crea un escenario que reúne elementos que, en un sentido, pertenecen a escenas rituales, y en otro, son una ficcionalidad artística. Por otra parte, con la ubicación de una foto tras otra, Patrício compone un ritmo, una secuencia que da sentido a las imágenes, de modo que, si observamos solo una de ellas, posiblemente no veamos su sentido global.

En el *corpus* analizado de Moisés Patrício, el procedimiento adoptado no es tanto la glorificación y humanización de las divinidades —como las obras de Toledo— sino la intimidad del vínculo con la religión. Es posible entender que esto se debe a que la práctica de las religiones de matriz africana debió ocultarse durante décadas debido a la persecución que sufrían sus adeptxs. Por ello, por ejemplo, los *terreiros* pasaron a estar ubicados en el interior de las casas y en espacios cerrados. Tal como observamos, las fotografías tienen un enfoque realista del primer plano de la mano. Esto acerca la mirada a

un espacio íntimo —si bien en algunos casos se observa el exterior—, lo que remite a una visión encuadrada en la inmediatez, con fondos que buscan dar un sentido definido a las imágenes. Encontramos, entonces, que la táctica de Patrício para elaborar otra significación del mundo y producir una memoria visual, es la reducción de los espacios y la resistencia del siglo.

El rescate de lxs diosxs: un campo de batalla

Lo que se muestra y lo que se oculta es parte de la interrogación fundamental de lo visual, en donde los ocultamientos son centrales, y el cómo se muestra es también primordial (Caggiano, 2012). Sostenemos en este trabajo que las producciones visuales de Toledo y Patrício se proponen mostrar, en el sentido de una contravisualidad (Mirzoeff, 2016), sistemas de creencias y religiones *otras*, ajenas a los marcos hegemónicos de Argentina y Brasil, como modos disidentes de significar el mundo y de producir una memoria específicamente visual. Es decir, la contravisualidad como aquello que se opone a la visualidad dominante que posibilita la circulación de ciertas imágenes y oculta otras, nos permite analizar las obras seleccionadas para ver qué y cómo muestran lo que la hegemonía oculta o desestima. Consideramos que las imágenes que componen los *corpus* de Toledo y Patrício sobre religiones y creencias se basan en elementos que forman parte de identidades colectivas y que, al ser mostrados, proponen nuevas visualidades en oposición a las hegemónicas.

Como dijimos antes, parte del proceso de conquista y etnocidio europeo en América implicó la imposición de una religión por diversos métodos que iban desde el convencimiento y el sincretismo hasta la violencia directa sobre quienes profesaban y estimulaban las religiones precolombinas. Este sesgo colonial no finalizó con las independencias, sino que continuó por otros medios de presión cultural que negaron, invisibilizaron o subestimaron expresiones religiosas y sus imágenes como una de las formas privilegiadas de su simbolización.

Según Grüner (2017), el arte

es un campo de batalla no decidido de antemano, del cual se puede huir, pero al cual no se puede ingresar impunemente. En ese campo de batalla hay violencias, hay fantasmas, hay ‘retornos de lo reprimido’, hay fuerzas en pugna, hay poder, dominación, resistencias. Como en la historia misma (p. 7).

¿De qué modo las obras de Toledo y Patrício participan de este campo de batalla?

Entendemos que estas imágenes operan sobre el “sentido común visual” (Caggiano, 2012), es decir, en un proceso de hegemonía cultural y visual. Se trata, en definitiva, de obras que se proponen actuar sobre el reparto de lo sensible (Rancière, 2002), específicamente en el ámbito de las religiones y creencias. Se trata de un sentido común establecido sobre ocultamientos, prejuicios y estereotipos y que incluso endilga a las religiones y creencias *otras* un aspecto místico irracional o inferior, como si el catolicismo no estuviera basado —como todas las religiones— en ciertas ideas de naturaleza improbable. En este contexto, parece importante recordar que, en Argentina, la cuestión étnica fue ocultada bajo el ideal homogéneo de la nación blanca y europea, por lo cual, en este “campo de batalla”, las obras de Toledo toman la fuerza de un reclamo, de una demanda de desocultamiento. Algo semejante ocurre con el *corpus* de Patrício, particularmente en relación con las prácticas aún vigentes de la sociedad esclavista que fue Brasil, sometiendo hasta la actualidad a las personas afrodescendientes a un tratamiento desigual en diversos ámbitos, entre ellos, el de las religiones y del arte. En este sentido, las fotografías del artista proponen una querella en el “campo de batalla” de las imágenes que imponen una visión aparentemente democrática, cuando se trata de un racismo estructural.

La forma en que estas series operan sobre la hegemonía visual en dicho campo de batalla se realiza a través de lo que he llamado “en-

tramado de experiencias y acciones visuales” (Bugnone, 2022, p. 59), es decir que las imágenes producidas toman elementos de un “sedimento imaginal” del pasado, pero que también miran hacia el futuro, a partir de lo cual producen, creativamente, nuevas imágenes desde una posición crítica, decolonial y disconforme con respecto al orden social. Esto significa que, por un lado, actúan sobre una cultura que ya contiene un volumen de imágenes con historicidad, a las cuales apelan, ya sea para contradecir —por ejemplo, la hegemonía de las imágenes religiosas occidentales y católicas— o bien para retomar —como el retrato en las obras de Toledo y la iconografía del candomblé en Patrício. Es a partir de allí que, a través de una operación crítica, crean nuevas imágenes para que, en su circulación, produzcan nuevas visibilidades.

Las obras de Toledo y Patrício, suponen, como base histórico-cultural, una normatividad del lenguaje y de las imágenes que delineó —como en todas las culturas— lo que se puede decir y mostrar. En este punto, las imágenes no juegan un papel menor en la producción de la hegemonía visual, o la visibilidad como forma dominante, racista y patriarcal. Asimismo, en la cultura visual se juegan relaciones de poder, se muestra la desigualdad y es también un espacio de resistencia o alternatividad (Caggiano, 2012). Esta última capacidad puede ser analizada en relación con la hegemonía, de allí que los contextos de ocultamiento y denigración hayan sido centrales para comprender el sentido de estas imágenes. Como consecuencia, si las imágenes coadyuvan a la producción de una memoria colectiva, estas obras de Toledo y Patrício participan de esos procesos desde espacios de transmisión virtuales y físicos.

Sumado a lo anterior, las obras analizadas, cuando intervienen sobre la normalidad occidental y colonial en oposición al sentido común visual, lo hacen con un fuerte sentido de vitalidad. En el caso de las obras de Patrício, esto se ve en la persistencia, en la formación

de la secuencia con un cierto ritmo que implica una proyección vital. Esta secuencia tomó, como dijimos, la forma de una presentación. En las obras de Toledo, en cambio, advertimos el sentido de la vitalidad en la formación y representación de su propia experiencia, plasmada en las pinturas. No es tanto la presentación la forma adoptada por Toledo, sino la representación. Como resultado, la presencia de lo vital, con sus diferencias en las dos series, es también una forma de contestación a la hegemonía que se propuso aplastar otras culturas con sus religiones y creencias. En definitiva, consiste en una oposición a una política de lo mortuario —o a una necropolítica (Mbembé, 2016)—, es decir, a la reducción y negación del *otro*.

Cierre

Para terminar de comprender por qué podríamos pensar, junto con Grüner (2017), que estas imágenes participan de un campo de batalla, basta señalar lo que Mirzoeff (2017) dice sobre los museos de arte occidentales:

the basic template for Western museums and art galleries ascends from Egypt to Greece, Rome, Italy, France, the United States and culminates in the global contemporary. ‘Other’ cultures are physically marginal within the museum space or addressed in separate buildings (p. 15).

De la misma manera que en los museos, donde se construyen relatos históricos y nacionales, el sentido común visual establece jerarquías, presencias y ausencias.

Tal como señalan Araújo y Moura (1994), “a escravidão a todos procurava dessocializar, despersonalizar; de todos intentava destruir a identidade, as funções e os papeis sociais, reduzindo cada indivíduo a um denominador comum” (p. 36). Por añadidura, estos autores afirman que, como consecuencia de la interdicción que existió para la práctica del candomblé, se les secuestraban sus objetos

de culto y esculturas, conjuntamente con la profanación y prohibición de los espacios sagrados. De igual manera, no se permitía a las personas esclavizadas la producción artesanal y de esculturas para el ejercicio de sus cultos. Estas retornan, sin embargo, en la obra de Moisés Patrício.

Por otro lado, hemos visto que la colonización incluyó necesariamente la negación y condena a las creencias indígenas y sus cosmovisiones. Así, la destrucción de sus objetos, estatuas y edificios de culto, al igual que la posterior denigración de las prácticas religiosas que no fuesen católicas, procuraron la desaparición de sus proyecciones culturales y vitales. No obstante, Mirta Toledo las rescata y las hace dialogar en una serie donde el sincretismo y la ausencia de jerarquías echan por tierra esta concepción colonial.

De esta manera, podemos interpretar que las obras de Moisés Patrício y de Mirta Toledo son una reivindicación de las religiones no hegemónicas en la cultura occidental, mientras enlazan la producción artística con la religiosa a través de una visualidad de la experiencia espiritual que rescata ciertos aspectos de la iconografía ritual y litúrgica. Sin embargo, no lo hacen de la misma manera. Algunas de las diferencias que hemos visto en las estrategias utilizadas por ellxs también pueden vincularse con la diferencia generacional. Patrício acude al rescate de los dioses y rituales a través de fotografías cuyas alusiones a las creencias son menos explícitas o requieren ciertos conocimientos previos para ser comprendidas. Además, fueron creadas para circular por redes sociales. En el caso de Toledo, estas referencias son más directas y la técnica utilizada es la pintura, con una estética que puede remitir a lo artístico latinoamericano, y donde la circulación originalmente fue pensada de modo físico, al que luego se agregó la modalidad virtual.

Finalmente, a partir del análisis realizado, advertimos que en estas obras opera una refutación de la hegemonía visual cuando hacen

participar a imágenes *otras*, excluidas del conjunto de imágenes que producen ese sentido común visual. Esto se da en contextos específicos de sociedades racistas, homogeneizadoras y negadoras de las diferencias. En ese sentido, en estas sociedades contemporáneas, la hegemonía cultural occidental desacredita por medios sutiles pero eficientes tanto las prácticas religiosas diversas como las imágenes que se producen en relación con ellas. Esta búsqueda de homogeneización opera sobre un conjunto desigual no solo en cuanto a sus contenidos, sino con respecto a las posiciones de dominación que ejercen en los aspectos materiales y espirituales de las sociedades. Es allí donde las obras de estos artistas cobran sentido, no tanto por su capacidad de crear una producción estéticamente novedosa o vanguardista, sino por la operación que realizan sobre la circulación de imágenes en espacios físicos y virtuales, la construcción de memorias y la forma en que abonan a las identificaciones colectivas.

Referencias bibliográficas

- Aflaki, S. (2020). *Fragile Protector. Protective Jewellery Inspired by Persian Amulets*. [Tesis de Maestría, Politecnico di Milano]. Repositorio institucional del Politecnico di Milano. Recuperado de <https://www.politesi.polimi.it/handle/10589/169679>
- Araújo, E. y Moura, C. E. M. (1994). *Afro-brasilianische Kultur und zeitgenössische Kunst. Art in Afro-Brazilian religion. Arte e religiosidade afro-brasileira*. Câmara Brasileira do Livro.
- Bugnone, A. (2019). Prácticas artísticas antirracistas: Moisés Patrício y Mirta Toledo. *Cuadernos del CIHLA*, 1(20), 51-70. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/1940>
- Bugnone, A. (2022). Lo político de la mirada: mostrar y disputar. *Polyphōnía. Revista de Educación Inclusiva*, 6(1), 31-63. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8824639>
- Caggiano, S. (2012). *El sentido común visual. Disputas en torno a género, "raza" y clase en imágenes de circulación pública*. Miño y Dávila.

- Durán, L. (2019). Representaciones indigenistas, ventriloquías y sentido común visual. Un ejercicio de desmontaje de cara a un proyecto intercultural. En J. Gómez Rendón (Ed.). *Interculturalidad y Artes: Derivas del arte para el proyecto intercultural* (pp.97-125). Universidad de las Artes. Recuperado de <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/6142/1/Interculturalidad-y-artes.pdf>
- Grüner, E. (2017). *Iconografías malditas, imágenes desencantadas*. EUFyL.
- Gruzinski, S. (2013). *La guerra de las Imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica.
- Marx, K. (2004). *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel*. Ediciones del Signo.
- Mbembe, A. (2016). Necropolítica. *Arte & Ensaios*, 32(1), 123-151. <https://doi.org/10.60001/ae.n32.p122%20-%20151>
- Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar. *IC-Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, 29-65. <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/358>
- Mirzoeff, N. (2017). Empty the museum, decolonize the curriculum, open theory. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 53, 6-22. <https://doi.org/10.7146/nja.v25i53.26403>
- Moreira, M. (24 de junio de 2018). Arte feita por negros. Você aceita? *páginaB!* Recuperado de <http://www.paginab.com.br/arte/arte-feita-por-negros-voce-aceita/>
- Nascimento, A. A. S. (2010). Candomblé e Umbanda: Práticas religiosas da identidade negra no Brasil. *Revista brasileira de Sociologia da Emoção*, 9(27), 923-944.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Edgardo Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 122-151). Clacso. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>

- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y Política*. Consorcio Salamanca.
- Richard, N. (2006). El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. En S. Marchan Fiz (comp.) *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes* (pp. 115-126). Paidós.
- Toledo, M. (1990). Este es Arte: Entrevista a Mirta Toledo. [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=RDy1mTcbbB4&ab_channel=mirtatoledo
- Walters, I. J. (2021). *Pura Diversidad: Divinidades de Mirta Toledo*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=wYeE4H2_7o&ab_channel=IyaJaninaWalters

Cordeles y tendederos: acciones poéticas
colectivas en las obras de Neide Dias de Sá
y de la *Compañía de la Tierra Malamada*

Julia Cisneros

El tendal de ropa
cómo me gusta
mejor que las guirnaldas
que las banderas
tan variado
cada prenda vuela a su modo
cuando hay viento
algunas trágicas
otras bailanteras
y sin embargo es una unidad
cada tendal
como una familia numerosa
los broches son pájaros.

Tendal

Roberta Iannamico

Tendederos

El poema “Tendal” de Roberta Iannamico celebra un cotidiano que pasa desapercibido: elige el tendal de ropa a la bandera, la hete-

rogeneidad a lo homogéneo de la escenografía celebratoria; prefiere la danza de la ropa que se vuelve extraña y la memoria de esos tejidos prendidos con pájaros. Con esta invocación proponemos relevar en este capítulo la producción de Neide Dias de Sá (San Pablo, 1940) y la *Compañía de la Tierra Malamada*, conformada principalmente por las artistas platenses Graciela Gutiérrez Marx (1942-2022) y Susana Lombardo (1954), atendiendo específicamente al dispositivo tendadero en sus producciones.¹

En este capítulo reflexionamos en torno al espacio público, la participación y la creación colectiva, los roles de género, la memoria y el archivo en acciones poético-políticas que implican colgar en un espacio compartido materialidades simbólicas que atraviesan las memorias. Trabajaremos con *A Corda* (1967) también llamado *Poema Cordel* de Neide Dias de Sá y *El tendadero, poema colectivo colgante* (1984) de la *Compañía de la Tierra Malamada*. Las piezas seleccionadas proponen articulaciones entre la palabra y el espacio público a partir de construcciones efímeras que implican la participación para la realización de una pieza colectiva, configurándose como espacios de resistencia en sus contextos específicos de producción.

Antes de adentrarnos en el análisis queremos mencionar la instalación *El tendadero* de Mónica Mayer², que nos ha permitido reflexionar sobre los distintos usos de este dispositivo. En 1978 Mayer entrevista en la calle a un conjunto de mujeres sobre los abusos que sufrían en el espacio público. Ellas escribieron sus respuestas en pequeños papeles que luego formaron parte del *Salón 77-78 Nuevas Tendencias* del Museo de Arte Moderno en México:

¹ Agradezco a Susana Lombardo por las conversaciones sobre estos temas y a Clarisa López Galarza por la investigación en el proyecto compartido sobre Artistas Mujeres en el Centro de Arte Experimental Vigo entre 2022 y 2023.

² Mónica Mayer es una artista mexicana que investiga en su hacer los cruces entre las prácticas artísticas y el feminismo.

La pieza consistió en pedirles a mujeres de distintas clases, edades y profesiones que respondieran a la pregunta *Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es:* en unas pequeñas papeletas rosas. Después las coloqué en el museo en un tendedero del mismo color que medía tres metros de largo por dos de alto (Mayer, 2015, párr. 2).

Las personas que asistieron a la exposición también quisieron escribir y sumaron sus vivencias a este tendedero colectivo; de esta manera, la obra se volvió emblema de denuncia y sigue circulando ya sea como archivo o como activación en museos y universidades. Representa una de las formas que asume la visibilización de las violencias cotidianas hacia las mujeres, así como también la búsqueda de la reapropiación del espacio público a partir de un proceso de escritura que se vuelve denuncia colectiva.³

Una acción cotidiana —la de tender la ropa— se vuelve extraña y susceptible de ser poetizada al montar sobre el cordel elementos que pertenecen a otros universos. Reflexionar sobre las piezas de Neide Dias y la *Compañía de la Tierra Malamada* a partir de estas acciones es una apuesta por componer y tejer lazos entre distintas artistas mujeres latinoamericanas y producciones que toman como eje el mismo dispositivo de montaje.

La función del tendedero es suspender la ropa húmeda, recién lavada, para que el agua contenida se evapore por el contacto con el viento y el sol. Representa el momento en que la ropa que nos viste se vuelve ajena, sin volumen, sin contacto con la piel. Exponer y transformar son acciones que nos ayudan a pensar las poéticas de hilos tensos y suspendidos que proponen las artistas. Ellas utilizan el tendedero como dispositivo para sus intervenciones poéticas en el espacio; dejan ver, ventilando palabras, imágenes, restos, e invitan a otros a compartir esa experiencia. Con motivo de la elección del tendero,

³ Pueden consultarse en línea el archivo de textos y las acciones de Mónica Mayer en <http://www.pintomiraya.com>

Susana Lombardo y Graciela Gutiérrez Marx han señalado que en un principio la idea surgió de la imagen que veían en los barrios humildes de La Plata:

El concepto fue la estructura de un POEMA COLECTIVO COLGANTE, siguiendo el formato de un tendedero de ropa, como los que se veían en los fondos de las casas humildes, en los márgenes de la ciudad: barrios pobres y villas miseria, donde se lava la ropa a mano, entre barro, descampados, canillas colectivas o pozos de agua y se la tiende al sol de manera artesanal. En estos tendederos se puede leer la historia de familias enteras. Darse cuenta si el padre y la madre tienen trabajo, si hay chicos que van a la escuela o salen a cartonear (...) (G. G. Marx, 2010, p. 200).

En las instalaciones que analizaremos, la cuerda, el papel, la ropa, los broches y las palabras manuscritas e impresas son la materia prima para salir a la calle y conjurar colectivamente memorias sociales vinculadas a la violencia y al duelo, haciendo público lo que no se puede decir, desarticulando la expresión popular que impone no “sacar los trapitos al sol”. Si este dicho refiere al ocultamiento de asuntos privados, es el cuestionamiento a este dictamen el motivo que impulsa la acción: tender propuestas en el espacio público como motor para la reflexión colectiva. Hablar de eso que no se dice o inventar colectivamente las maneras de decirlo.

Durante las décadas del sesenta y setenta tanto en Argentina como en Brasil encontramos experiencias artísticas que se vuelcan a pensar y producir en el espacio público, incluyendo a los participantes de las acciones no como meros espectadores sino como hacedores de piezas colectivas. Como ha señalado Ana Bugnone en “Oiticica, Pape y Vigo: participación, creatividad y política” (2019),

la obra de arte tradicional, el rol del artista, la función de las instituciones y el lugar asignado al público fueron cuestionados fuertemente, frente a los cuales opusieron otro orden de cosas

en relación con el arte, así como su vínculo con lo social y lo político (p. 63).

En este sentido y atendiendo a las piezas que analizamos, la novedad que impregna las acciones de estas artistas se vincula con la pregunta por la creación colectiva en el espacio público —es decir, no institucionalizado— en un contexto de dictadura, en el caso de Brasil con *A Corda*, y comenzando la democracia en el caso de Argentina con *El tendadero*.

Habitar las plazas invitando a un hacer colectivo se presenta como un modo de resistencia a la opresión de las dictaduras latinoamericanas. Los elementos con los que trabajan estas artistas se alejan de los materiales tradicionales; en tanto utilizan recortes de papel y ropa, impregnadas de los postulados de las neovanguardias, desdibujan en su práctica los límites que separan el arte y la vida.

En el catálogo de la exposición *Mulheres radicais: arte latino-americana 1960-1985* (2018), Cecilia Fajardo-Hill (2018) indica que muchas artistas mujeres fueron colocadas en posiciones de invisibilidad y marginadas por ser esposas de artistas reconocidos, así como otro estereotipo común ha sido el de la mujer loca, histérica o víctima. Se ha difundido también la idea de que la mujer produce obras de menor calidad o *kitsch* por trabajar con cuestiones temáticas vinculadas a lo doméstico, considerando que estas no son temas importantes. Otra idea errónea, generalizada y prejuiciosa sostiene que la maternidad impide a las mujeres ser artistas comprometidas. Como queda de manifiesto en la producción de las artistas mujeres que analizamos, lo grupal como forma de producción, los vínculos entre el arte y la vida, los afectos, la docencia y el uso del espacio público son formas *otras* de habitar la producción artística.

En el transcurso de este capítulo nos proponemos analizar las particularidades de las piezas de estas artistas considerando el contexto de producción y los vínculos afectivos que promueven. Por una parte, la *Compañía de la Tierra Malamada* se presenta como un colectivo de

artistas mujeres pionero en La Plata. Muchas de sus acciones tienden a poetizar lo cotidiano, habitar espacios no convencionales, generar lazos y cruces afectivos desde el arte correo y exposiciones o acciones colectivas. Asimismo, no es un dato menor que lxs hijxs de las artistas participan en las convocatorias y también producen con ellas. En el caso de la artista Neide Dias, que agrega en su firma el apellido de su compañero Álvaro de Sá —algo corriente en la época—, nos interesa la forma en que explora el espacio, el cuerpo y las posibilidades de la edición, ya sea de manera colectiva —como es el caso de su participación en el grupo Poema/Proceso—, como en su trayectoria individual. Un común denominador en ambos casos es la filiación de las artistas con la docencia artística en los distintos niveles del sistema educativo, de modo que la producción dialoga con su hacer como maestras y profesoras, no como compartimentos estancos separados sino en un *continuum* de experimentación con sus alumnos, su producción personal, sus afectos y la vida.

A Corda

El artista de hoy se ofrecerá como programador
de un proyecto (al decir de Neide de Sá)
que será construido poéticamente desde la
heterogeneidad del público entendido como
co-autor, es decir realizador de y con los demás (...)

Por un arte de base sin artistas
Graciela Gutiérrez Marx

Neide Dias de Sá nació en Río de Janeiro en 1940. Poeta experimental, artista, docente y grabadora, fue una de las fundadoras del grupo brasileño Poema/Proceso junto con Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá, Moacyr Cirne, Fálves Silva, Frederico Marcos, Dailor Varela, Joaquim Branco, entre otros. Experiencia, participación, reutilización de materiales extraídos tanto de los medios de comunicación masiva —publicidad e historieta, por ejemplo— como de la cultura popu-

lar son algunos de los elementos que este movimiento utilizó para la creación y reflexión poética. A diferencia de sus antecesores, los concretistas,⁴ el movimiento Poema/Proceso, inicia sus actividades en el contexto de la dictadura militar en Brasil.⁵ Cuatro son, según Neide Dias, los principios del movimiento:

- 1) El proceso como motor de la creación que se plasma y desarrolla en diferentes direcciones como red;
- 2) Las versiones de los procesos en vínculo con los repertorios de los participantes;
- 3) Los proyectos se basan en propuestas (o proposiciones) para ser realizadas y compartidas;
- 4) el Contraestilo funciona como potencial de invención poética⁶ (Dias, 2007, párr. 1).

Neide Dias trabajó con obras tridimensionales (como *Planos de opções de leitura*), afiches, libros de artista, libros objeto y acciones participativas. Fue colaboradora en las publicaciones experimentales de las décadas de los sesenta y setenta *Ponto 1*, *Ponto 2*, *Processo*, *Virgula* y de los envíos en sobres ensamblados *Processo 1* y *Processo 2*. Activa en las redes vinculadas al arte correo y la difusión de la poesía experimental, participó de numerosos envíos junto a su colectivo compartiendo materiales gráficos y revistas experimentales.

La artista egresó de la Pontificia Universidade Catolica do Rio de Janeiro, trabajó como maestra de arte en distintos niveles educativos,

⁴ El movimiento de poesía concreta surge en Brasil a partir de la década de 1950 con los poetas Décio Pignatari, Augusto de Campos y Haroldo de Campos. Se preocupa por la materialidad de la palabra y su dimensión espacial. Recomendamos el libro de Gonzalo Aguilar (2003) *Poesía concreta brasileira*. Beatriz Viterbo.

⁵ La dictadura militar en Brasil se inicia con el golpe de Estado del 31 de marzo de 1964 y finaliza en 1985.

⁶ Este texto, titulado “Propostas Fundantes do Poema Processo”, fue publicado por Neide Dias en la revista *BROUHAHA*, III(10), 2007. Puede consultarse completo en el catálogo *Poema/Processo uma vanguarda semiológica* de Nóbrega (2017).

acontecimiento importante en su trayectoria en tanto contribuye desde su producción artística a la reflexión sobre la participación como manera de vincular arte y vida, docencia y producción artística.

En concordancia con el planteo de las neovanguardias, los artistas en este contexto retoman postulados de las vanguardias históricas para realizar trabajos que implican la pregunta por los espacios de legitimación de las producciones artísticas, alejándose de los museos y atendiendo a otro tipo de circulación —en este caso, la plaza y la calle—. Cuestionan en su producción las materialidades perdurables; trabajan con materiales de desecho y experimentan con los formatos (como en el caso de *A Corda*); se busca la creación colectiva y el borramiento de los egos artísticos generando colectivos de producción poética tendientes a la participación del público en las acciones propuestas.

El libro *Do poema visual ao objeto-poema* (2014) recorre la producción de Neide de Sá y dedica un apartado especial a esta obra. Indica la artista respecto del proceso que:

Yo llevaba al local donde se realizaba el evento una cesta con muchos materiales obtenidos de revistas: palabras sueltas, algunas tomadas de los titulares, fotos y hasta objetos como sostenes y cajas de píldoras anticonceptivas. Las palabras reflejaban los temas más repetidos por la prensa de la época. El proyecto, dada la presencia de la cuerda donde el público debería fijar libremente palabras, fotografías y objetos que escogían dentro del cesto, hacía también una referencia a la literatura de cordel, lo cual remitía así a formas populares de expresión poética (p. 40, traducción propia).

A Corda (1967) o *Poema de Cordel* (Imágenes 1 y 2) de Neide Dias, se presentó por primera vez en el evento “Arte no Aterro – um mês de arte pública” organizado por Frederico Morais⁷ en 1968. Como ha señalado Morais, a partir de la dictadura militar en Brasil, los espacios

⁷ Frederico Morais es un crítico e historiador del arte brasileño que ha publicado libros de arte brasileño y latinoamericano.

de circulación de las prácticas artísticas se restringieron, los museos y galerías se mostraban reticentes al momento de exponer obras de colectivos o artistas jóvenes.

(...) fue una generación que tuvo que reinventar no sólo la manera de producir sus trabajos sino también la forma de cómo mostrar esos trabajos. Creo entonces que es una generación que de alguna manera fue la primera que fue directamente a la calle (Fundación PROA, 2013, p. 21).

Este dato sobre el contexto de circulación de las obras es importante en tanto la pieza de Neide Dias se presenta en el espacio público, la calle como escenario del hacer colectivo. Junto a su propuesta también se encontraban otras obras del grupo para ser manipuladas y activadas por los participantes. En la programación del evento, Moraes describe la participación del grupo Poema/Proceso indicando brevemente las acciones que realizaría el colectivo:

Amanhã, na programação “Arte no Atêrro”, haverá uma apresentação do grupo “Poema/Processo”, cuja atuação já repercutiu em vários estados brasileiros e também no exterior. A apresentação terá início às 14:30 hs com música eletrônica e concreta, seguindo-se, às 15 horas, a realização e exposição de várias obras com participação direta do público, e às 15h30 exibição de “slides” e poemas-filmes. Finalmente, às 16 horas, os poetas debaterão com o público o “Poema/Processo”. Entre outras, serão “apresentadas” obras de Álvaro Sá (labirinto, caixa-alvo, poemas com jornais), Márcio Sampaio (poemas com bolas de pingue-pongue), Neide Sá (poemas com tubos plásticos e tinta, letras e cordas). Wladimir Dias-Pino (labirintos de papel, etc.), Celso Dias (arremesso de disco, caixa - maçã), Anselmo Santos, Moacy Cirne, Ney Leandro, Henry Corrêa de Araújo, Sebastião Nunes, Pedro Bertolino, Hugo Mund Jr. e Dailor Varela (2020, p. 113).

Imágenes 1 y 2. Registro fotográfico de *A Corda*, Niede Dias, 1967.



Fuente: *Do Poema Visual ao Objeto-Poema: A Trajetória de Neide Sá* (2014).

La pauta propuesta por Neide en el marco de estas jornadas consistía en una instalación en la que las personas, a partir de un conjunto de recortes de revistas de moda y cultura general (donde se identifican publicidades, títulos, cuerpos, verbos, entre otros), realizarían un *collage* efímero colgando estas palabras en el cordel con broches. De esta manera, Neide Dias toma la larga tradición brasileña de la literatura de cordel⁸, popular y callejera, para actualizar este dispositivo —de por sí vinculado íntimamente con los medios masivos— con una propuesta que toma la gráfica difundida en diarios y revistas como insumo poético de reflexión política centrado en la participación para la elaboración de una escritura colectiva.

A *Corda* es uno de sus primeros trabajos participativos, y desde allí comienza a practicar un hacer con otros a partir de materiales pre-existentes para la elaboración de una obra que escribe y lee su presente. Como ha señalado Fernanda Nogueira (2011):

La propuesta doblemente transgresora pretende incitar una lectura crítica de la gente en el espacio público en plena dictadura, voluntad que remitía directamente a la sugerencia fonética del título del poema, un enfático llamamiento: ‘acorda’ [despiértate]. El material se iba componiendo a modo de ‘franja fragmentada extendida’ con broches o clips en el cordel, configurando un espacio de libertad inaugural para la manifestación y la contestación a partir del mismo material con el que se estaba obligado a convivir cada día y que los medios de comunicación ofrecían de manera dispersa (p. 8)

Retomando los cuatro principios mencionados al comienzo, según los postulados del movimiento Poema/Proceso no importa tan-

⁸ La literatura de cordel o pliegos de cordel corresponde a pequeñas ediciones que se venden en ferias o eventos populares y se exponen colgados de cuerdas o cordeles. Es propia de la zona del nordeste brasileño. En la tapa presentan xilografías alusivas a la temática que contiene la pieza en su interior.

to el resultado formal —la pieza para ser mostrada— sino su proceso de producción y las reflexiones que se presentan en el hacer. En este sentido, me interesa resaltar que *A Corda* sería una especie de libro expandido, pionero en lo que respecta a las prácticas de experimentación editorial. En primer lugar, por su forma: la pieza altera las formas tradicionales de lectura en tanto propone una narrativa vertical, con piezas sueltas y colgadas, en lugar de estar encuadradas u organizadas. En segundo lugar, parte de fragmentos de otros discursos y en función de las asociaciones personales que cada participante realiza configura una narrativa diferente. Por otra parte, la pieza *A Corda* también podría pensarse como proyecto de poema espacial infinito, en tanto permite tantas posibilidades permutables de los materiales como elecciones entre lo que cada participante selecciona. Por lo anterior, y pensado como proceso de edición experimental, esta pieza es un antecedente práctico de lo que Ulises Carrión llamó el *Arte Nuevo de Hacer Libros* (2019).

A Corda vuelve a presentarse en la Exposición Internacional de Novísima Poesía/69 organizada por el platense Edgardo A. Vigo en el Instituto Torcuato Di Tella, acompañada de un conjunto de obras de otros poetas brasileños, tanto concretistas como del movimiento Poesía/Proceso.⁹ Según el testimonio de Neide de Sá, se activó también en plazas públicas de la ciudad de Río de Janeiro, Natal, y en Italia a partir de una exposición que organizó con Mirella Bentivoglio.

Neide Dias trabajó e investigó en obras posteriores con plegados, materiales industriales como el acrílico transparente con letras y palabras adheridas, formando objetos geométricos para que los lectores-participantes las manipulen. Junto a Alvaro de Sá desarrolló proyectos en el formato cinematográfico Super-8 con narrativas que

⁹ Sobre este tema ver Cisneros, Julia (2021) Poesía experimental de los años 60: Argentina y Brasil en la Novísima Poesía. En Bugnone, A y Capasso, C. (comp.). *Cultura, arte y sociedad. Argentina y Brasil: siglos XX y XXI* (pp. 26-42). Edulp.

incluyen formas abstractas ensambladas. Los procesos de edición y participación que se inauguran con *A Corda* siguieron siendo importantes espacios de producción en su trayectoria artística por fuera del grupo Poema/Proceso.

Seguidamente veremos qué puntos de contacto y diferencias existen con *El tendadero*, realizado en Argentina unos años después.

Poema colectivo colgante

Estamos creando una obra colectiva: una reunión de ofrendas,
como propuesta abierta, para la práctica de la
MODESTIA VOLUNTARIA en común-unión.

Para que así suceda habrá de haber
CON-FUSIÓN de identidades, medios y lenguajes,
intimidad de relaciones y pasión por la diversidad.

Por un arte de base sin artistas
Graciela Gutiérrez Marx

Como indicamos al inicio del capítulo, nos interesa trabajar el dispositivo tendadero y su potencialidad artística atendiendo a la producción de Neide Dias y otro colectivo de importante trayectoria en la ciudad de La Plata. Se trata de la *Compañía de la Tierra Malamada*,¹⁰ que comenzó a trabajar a partir de convocatorias colectivas en 1982 y se consolida desde 1984 gracias a la iniciativa de Susana Lombardo y Graciela Gutiérrez Marx (Berenguer y Marchiano, 2022).

El tendadero, poema colectivo colgante fue una pieza realizada entre el 26 de octubre y el 11 de noviembre de 1984 en la Plaza Rocha de la ciudad de La Plata en el marco del Fogón por la Cultura Popular. En

¹⁰ El colectivo en 2003 cambia de nombre a *Compañía de la Tierra Bienamada*. Se recomienda consultar las investigaciones de Carola Berenguer y Pilar Marchiano sobre el tema, entre ellas *Producir desde la resistencia de los márgenes. La Compañía de la Tierra Malamada* (2022) reconstruye pormenorizadamente las distintas acciones del colectivo.

el libro *Artecorreo. Artistas invisibles en la red postal*, Graciela Gutiérrez Marx (2010) reflexiona y narra en primera persona muchas de las acciones realizadas, y sobre *El tendedero* explica:

Sobre el inicio de la democracia en Argentina, creamos con Susana Lombardo la Compañía de la Tierra Malamada, un colectivo abierto que proponía como concepto, el acercamiento temporario a quienes quisieran participar, acompañando desde su nacimiento los proyectos que fueran surgiendo día a día (...) En 1984, un grupo que se dedicaba a proyectar cine del Tercer Mundo en La Plata, puso en marcha el FOGÓN DE LA CULTURA POPULAR en Plaza Dardo Rocha, frente a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Local. En este contexto, propusimos una acción que ahora se podría categorizar como *intervención urbana*, pero que por aquel entonces no encuadraba en ninguna deriva de lo considerado como hecho artístico (p. 200).

El tendedero (Imágenes 3 y 4) consistió en una instalación conformada por grandes pancartas y palos con sogas donde colgaban distintas prendas donadas por los participantes de la acción. En palabras de las gestoras, se intentó “provocar la memoria” ambientando un sector de la plaza “como si fuera el fondo de una casa humilde, colocando palos y cuerdas que abrieron una cartografía orgánica en el espacio punteado por broches de madera” (Marx, 2010, p. 200). Entre las sogas también había pancartas, una de ellas decía en letras mayúsculas “POR UN ARTE DE BASE SIN ARTISTAS”, en relación con los postulados teóricos que ya venían desarrollando Gutiérrez Marx y Lombardo vinculados, entre otras reflexiones, a la producción creativa realizada por personas que no necesariamente tienen formación artística académica. Estos postulados tuvieron eco en el Primer Encuentro de Arte Experimental y mail-art (1984) organizado por Jorge Orta en Rosario. Participaron del evento Graciela Gutiérrez Marx, Clemente Padín, Susana Lombardo, Mamablanca, Martín

Eckmeyer, Claudia del Río y Noni Argañaraz, y decidieron conformar la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistascorreo. Uno de los espacios de difusión de esta Asociación será la revista *Hoje-Hoja-Hoy*. Se evidencia en esta publicación, editada colectivamente por Gutiérrez Marx y Lombardo con colaboraciones de otros artistas como Hilda Paz, la necesidad de articular las acciones artísticas con acciones militantes, por ejemplo, a partir de su escrito “Por un arte de Bases sin Artistas”, título del ya mencionado poema-pancarta presente en la acción del *Tendedoro*.

Imágenes 3 y 4. Registro fotográfico de *El tendadero*, poema colectivo colgante. *Compañía de la Tierra Malamada*, 1984.





Fuente: Foto G. G. Marx del libro *Artecorreo Artistas invisibles en la red postal* (pp. 202-204).

Otro de los carteles presentes en la instalación indicaba “El tendedero, poema colectivo colgante. Restos poéticos en resistencia. Asociación latinoamericana y del Caribe de artistas correo”. Un tercer cartel con las instrucciones enunciaba la pauta de producción:

PROPUESTA:

1

elige una prenda o un objeto, usado por una persona muy querida que estés dispuesto a donar

2

escribe una pequeña historia de la persona a la que recuerdas o de la prenda que ofreces, colócala en una bolsa transparente y préndela a la prenda que deseas entregar

3

trae tu colaboración a la plaza y cuélgala en el lugar del tendedero que más te interese

4

anota tu nombre y dirección en un papel y échalo a la bolsa de co-autores

5

concorre con agujas, hilos y tijeras el día 11 de noviembre a las 16 horas para coser una bandera de la memoria colectiva que armemos entre todos, con muestras tomadas de cada prenda

6

espera un testimonio de la documentación que se distribuirá por correo entre todos los participantes.

Como ha señalado Gutiérrez Marx (2010), “El propósito que tuvo el primer TENDEDERO fue rescatar las historias de las gentes que —durante la dictadura— no encontraron ni tiempo ni lugar para ser comunicadas” (p. 200). Al mismo tiempo, las artistas trazan un paralelo entre las condiciones de vida en la pobreza y los tendederos de ropa en las casas de las familias humildes.

Esta doble conceptualización asignada al dispositivo tendedero que implicó, por un lado, mostrar (desde la forma) una situación de pobreza y realizar una acción destinada a visibilizar las memorias de la dictadura, significó un modo de denuncia en el espacio público. Es decir, si el tendedero es, en la mirada de las artistas, una manera de *leer* la vida de una familia, puede trasladarse —como dispositivo— a una comunidad herida por los horrores de la dictadura militar. Cada una de esas prendas, unidas colectivamente, muestra la historia de esas vidas cercenadas que son individualidades en una lucha colectiva. Pensemos que, en la vuelta a la democracia, los organismos de derechos humanos trabajaron fuertemente en la consigna de socializar la maternidad, ligada al reconocimiento de que la lucha por la memoria, la verdad y la justicia no es individual sino colectiva —todos los hijos desaparecidos son los hijos de las Madres de la Plaza—. Cada prenda colgada en el *Tendedero* de Plaza Rocha configuraba una historia individual entretejida en lo colectivo. Para comprender

mejor de qué se trató la acción, en lo que sigue describimos el trabajo realizado.

El tendedero consistió en un acontecimiento colectivo poético planteado en etapas. Por un lado, propuso a las personas compartir un fragmento de presencia, metonímicamente evocado a partir de una prenda utilizada por la persona a la que se quería recordar y la escritura de esa memoria. Posteriormente, ese fragmento se volvía totalidad al enlazarse en una memoria colectiva compartiendo esos restos en el tendedero donde se iban colgando esas prendas y palabras. Por último, el testimonio de esa acción se compartía mediante el arte correo, y quienes participaron recibieron una memoria del acontecimiento. La red de arte correo también permitió que otras personas que no participaron físicamente fueran parte, por ejemplo, de la publicación *Hoje-Hoja-Hoy* —en el N° 4, año 1, de 1985 aparece una fotografía del registro de la acción.

Las distintas etapas en esta acción colectiva tienden puentes entre la memoria individual, la memoria colectiva y la red que posteriormente se tejió entre quienes participaron del tendedero y compartieron esta experiencia, así como también con los participantes indirectos que recibieron el registro de la acción mediante el arte correo. *El tendedero* fue reactivado en 2006, al cumplirse los 30 años del golpe militar, en el Centro Cultural Islas Malvinas de la ciudad de La Plata y en la Plaza Rocha el 24 de marzo del mismo año.

Como hemos mencionado, *El tendedero* fue una acción colectiva motivada por el regreso de la democracia a la Argentina luego de la dictadura cívico-militar. Durante la década del setenta el arte correo fue una vía de resistencia a las dictaduras que afectaban a varios países del continente. Tanto Gutiérrez Marx como Lombardo fueron activas practicantes de esta red, lo que permite pensar en las distintas derivas que hemos analizado del *Tendedero* —el envío de fragmentos de la acción y la incorporación a las publicaciones—. De la misma ma-

nera, la plaza también fue un espacio de resistencia y la acción de las Madres de Plaza de Mayo puede ubicarse como la expresión central de ese espacio en dictadura. Por otra parte, *El tendadero* se emparenta con otras formas que asumieron las prácticas artísticas colectivas en los primeros años de la década del ochenta, la necesidad de salir a la calle motivada por el reclamo de memoria, verdad y justicia, impulsada por los organismos de derechos humanos. Citamos, por caso, el emblemático *Siluetazo* convocado por Abuelas, Madres y artistas.

Bandera de la memoria colectiva

A Corda en Brasil (1967) y *El tendadero*, poema colectivo colgante en Argentina (1984), a los que podemos sumar el mencionado caso de *El tendadero* en México (1978), se configuran como hitos en distintos países latinoamericanos, donde el dispositivo “tendadero” —cuerda suspendida que expone entre sus hilos historias y vivencias— funciona como espacio de comunicación pública realizado por artistas mujeres en contextos específicos de producción, ligados a procesos dictatoriales sufridos en América Latina.

En los dos casos analizados, las artistas trabajaron con el afuera como material para recibir y compartir el proceso de producción, se situaron en una plaza, convocaron, propusieron y compusieron con presencias y testimonios. Coincidieron, además de habitar el espacio público, en la participación y la horizontalidad en el hacer para ampliar los horizontes de la producción artística. Además, trabajaron con la vivencia cotidiana como política poética, facilitando una pauta de producción clara y accesible para ser accionada de manera simple y lúdica por otros.

Ya sea desde el trabajo sostenido con el arte correo, en la producción y difusión editorial, en el importante trabajo que desarrollan como docentes en distintos niveles educativos, estas mujeres artistas se preocupan por producir con otros como forma de vincular el arte con la vida, de proyectar y proyectarse en un hacer compartido. De

esta manera, los diferentes modos de usar los tendedores que ellas propusieron condensan los sentidos y las formas de las acciones que venimos mencionando.

Como hemos analizado en el caso de *A Corda*, Neide Dias centra su interés como artista en la poesía experimental, así como en los recursos de los medios de comunicación masiva, la edición experimental —sus formatos y posibilidades—, la participación y el cuerpo en acto. Su obra se enmarca en una propuesta participativa colectiva tendiente a volver sobre las maneras de leer y los vínculos entre las artes visuales y la poesía. Así, *A Corda* puede ser leída en el contexto de la dictadura militar brasileña como un acto de resistencia —por realizarse colectivamente en un contexto represivo—, pero también como un acontecimiento pionero de edición experimental que implica un acercamiento a la libertad de elegir de los participantes, permutando signos y configurando en el dispositivo un libro de infinitas combinaciones.

En el caso de *El tendadero, Poema colectivo colgante* de la *Compañía de la Tierra Malamada*, la propuesta de construcción de memoria colectiva mediante restos se presenta como el contenido poético-político en las instrucciones de la iniciativa vinculada de manera directa con las desapariciones de personas durante la última dictadura militar en la Argentina. La intención de borrar la autoría individual se manifiesta en la grupalidad, los carteles, el tipo de convocatoria y en la proyección que la misma tiene con relación al arte correo como red para establecer comunidades horizontales y solidarias de creación.

Para finalizar, dos reflexiones últimas y enlazadas. En primer lugar, una en torno a la conservación y el espacio que ocupan estas obras, ya no como acciones sino como archivos a ser conservados y expuestos. En segundo lugar, una reflexión sobre las continuidades en el uso del espacio público que motorizaron estas artistas desde el encuentro y la producción colaborativa, a partir de propuestas parti-

cipativas que estimulan el hacer de distintos colectivos y luchas contemporáneas en Argentina y Brasil.

Con respecto a lo primero, como hemos visto, la acción de estas artistas se basó en intervenir de manera efímera un espacio público suspendiendo de cordeles distintas materialidades. Ellas mismas guardaron los restos y archivaron su propia obra, lo que permite que estas piezas permanezcan y —potencialmente— vuelvan a exponerse. Ahora bien, si estas cuerdas volvieran a contener de la misma manera los elementos que las conformaron, ¿serían las mismas obras?

Al volver sobre ellas actualizamos parte de su significado, pero la obra se instala en un tiempo-espacio *otro*, un presente donde acontecen y se tensan otros diálogos. Planteo algunas preguntas que me interpelan en torno a estas obras y sobre las cuales sigo pensando: ¿cómo volver a mostrar estas piezas?, ¿de qué manera conservar su potencia poético-política?, ¿mostrar sus restos, el archivo de estas acciones, es equivalente a reactivarlas? Quizás, y siguiendo las reflexiones de Neide Dias respecto de las bases de Poesía/Proceso, aceptar las distintas versiones de un acontecimiento, la apertura del proceso hacia nuevas matrices constructivas, sea un modo de responder a estas preguntas.

Sobre la segunda reflexión, entiendo que estas propuestas participativas pueden enlazarse y trazar continuidades con activaciones contemporáneas en el espacio público, que implican un hacer colectivo, evocadas, reimaginadas o versionadas. Así como la tradición de la literatura de cordel revivió en *A Corda*, y los tendales de ropa resurgieron en el *Poema Colectivo Colgante*, estas acciones siguen resonando en las propuestas gráficas de distintos colectivos feministas para intervenir prendas y pañuelos que acontecen en las marchas, así como en las convocatorias que proponen los organismos de derechos humanos, entre otras manifestaciones que insisten en seguir habitando el espacio público desde el hacer compartido.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2003) *Poesía concreta brasileira*. Beatriz Viterbo.
- Berenguer, C. y Marchiano, P. (2022). Producir desde la resistencia de los márgenes. La Compañía de la Tierra Malamada. En N. Giglietti, N. y E. Sedán (Comps.) *Escrituras de trastienda. Teoría, historia, arte y archivos* (pp. 81-101). Edulp. Recuperado de <https://bit.ly/3wR1DWz>
- Bugnone, A. (2019). Oitica, Pape y Vigo: participación, creatividad y política. En A. Bugnone (Comp.), *Cultura, sociedad y política Nuevas miradas sobre Brasil* (pp. 63-93). Edulp. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/80690>
- Carrión, U. (2019). *Arte Nuevo de Hacer Libros*. Rescate / Barba de abejas.
- Cisneros, J. (2021). Poesía experimental de los años 60: Argentina y Brasil en la Novísima Poesía. En A. Bugnone y V. Capasso (Comps.). *Cultura, arte y sociedad. Argentina y Brasil: siglos XX y XXI* (pp. 26-42). Edulp. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/119182>
- Dias, N. (2007). Propostas fundantes do poema processo. *Revista Brouhaha*, 10(1), s.p.
- Fajardo-Hill, C. y Giunta, A. (2018). *Mulheres radicais: arte latino-americana 1960-1985*. Pinacoteca de São Paulo.
- Fundación PROA (2013). Diálogo Paulo Herkenhoff y Frederico Moraes. *Coloquio: Arte de contradicciones. Pop, realismos y política, Argentina – Brasil 1960*. Fundación PROA. Recuperado de <http://proa.org/documents/Pop-Dialogo.pdf>
- Gutiérrez Marx, G. (1984). Por un arte de base sin artistas. *Hoje – Hoja – Hoy, 1 bis*(6).
- Gutiérrez Marx, G. (ed.) (1985). Publicación en serie. *Revista Hoje – Hoja – Hoy, 4*.
- Gutiérrez Marx, G. (2010). *Artec correo. Artistas invisibles en la red postal*. Luna Verde.

- Iannamico, R. (2015). *Tendal*. Caminar por la playa. <https://caminarporlaplaya.wordpress.com/2015/09/14/tendal-roberta-iannamico/>
- Margutti, M. (2014). *Do Poema Visual ao Objeto-Poema: A Trajetória de Neide Sá*. Lacre.
- Mayer, M. (2015). *El tendadero: breve introducción*. De archivos y redes. Un proyecto artístico sobre la integración y reactivación de archivos. <https://www.pintomiraya.com/redes/categorias/visita-al-archivo-pinto-mi-rama-2/el-tendadero/el-tendadero-breve-introduccion.html>
- Morais, F. (2017). Poema no Atêrro: Ato Coletivo. En G. Nóbrega. *Poema processo: uma vanguarda semiológica* (pp. 130-131). Editora WMF Martins Fontes.
- Nóbrega, G. (2017). *Poema/Processo uma vanguarda semiológica*. Editora WMF Martins Fontes. Recuperado de <https://galeriasuperficie.com.br/app/uploads/2017/06/poema-processo-uma-vanguarda-semiologica.pdf>
- Nogueira, F. (2011). Poema/Proceso en Brasil 60/70. Radicalidad y disidencia poética. *Revista Tercer Texto*, 2, 2-18.

Parte 3

Películas en y sobre metrópolis

Río de Janeiro en el cine de Manuel Puig: ciudad de *stars* y de aventuras

María Guillermina Torres Reca

Rio, lindo sonho de fada,
noite sempre estrelada de praias azuis.
Rio, dos meus sonhos dourados,
festa dos namorados, cidade da Luz
Rio, das manhãs prateadas
das morenas queimadas, ao brilho do sol

Primavera no Rio

João de Barro¹

JC: Una última pregunta: ¿por qué el trópico es un
tópico en tu obra?

MP: Sí, lo es porque yo siempre cuento la cuestión esta de la
ausencia de paisaje en la pampa. Para mí siempre la máxima
aspiración era la de vivir en el trópico.

JC: ¿Un poco el paraíso localizado, no?

MP: Sí, sí, exacto.

Manuel Puig: mito personal, historia y ficción

Jorgelina Corbatta

¹ Canción interpretada por Carmen Miranda en *¡Alô, Alô Carnaval!* de 1936.)

Introducción

En 1980, el escritor argentino Manuel Puig (1932-1990) aterriza en Río de Janeiro para instalarse en el barrio de Leblon durante alrededor de una década. Ya había vivido en México y en Estados Unidos, en un exilio que había comenzado en 1974, luego de recibir amenazas de la Triple A —la derechista Alianza Anticomunista Argentina—, y que se iría prolongando hasta su muerte. En su estadía en Brasil, ya con amplio reconocimiento tanto en la Argentina como fuera del país, continúa escribiendo literatura. Allí publica sus dos últimas novelas: *Sangre de amor correspondido* (1982) y *Cae la noche tropical* (1988), relatos en los que figuraba una topografía brasileña hecha de contrastes y desigualdades a través de personajes locales cuya precariedad los obliga al desplazamiento.

Además, Puig trabaja en esos años en teatro y cine. Es en este último —y particularmente en el guion de *Seven Tropical Sins*— en donde la ciudad de Río de Janeiro reaparece, pero esta vez como escenografía paradisíaca, para el desarrollo de una trama en la que el pueblo brasileño es representado con características un tanto diferentes a las de su novelística. En esta ocasión, Puig trabaja con el estereotipo, tanto en la composición del espacio como en la elección de personajes, y de esta manera elabora una imagen de la ciudad carioca como metonimia de todo Brasil. Para lograrlo, la propuesta puigiana enlaza dos tiempos: las predilecciones cinematográficas irrenunciables de su infancia en Villegas y las tendencias de una industria cultural contemporánea en crecimiento en Brasil; en otras palabras, el cine dorado de Hollywood de los años treinta y cuarenta y las películas comerciales consumidas tanto por el público nacional como extranjero.

A pesar de no haber sido filmado, este es quizás el proyecto de mayor consistencia y elaboración que Puig haya diagramado con la industria cinematográfica brasileña. Fue escrito en inglés en el año 1986 a pedido del norteamericano David Weisman, quien había pro-

ducido la adaptación cinematográfica de *El beso de la mujer araña* (1976), titulada *Kiss of the Spider Woman*. En la copia conservada de *Seven Tropical Sins* en el “Archivo Digital Manuel Puig” —una versión dactilografiada completa de ciento nueve páginas numeradas— puede leerse que estaba destinado a Sugarloaf Films, Inc. en Los Ángeles.² A través de una nota que salió publicada en el diario *Jornal do Brasil*, sobre la que se volverá más adelante, puede saberse que el proyecto era de público conocimiento y que era presentado ante los espectadores brasileños en continuidad con *Kiss of the Spider Woman*, estrenada el año anterior bajo la dirección de Héctor Babenco, otro argentino exiliado en Brasil cuya notabilidad crecía en el ámbito local. Asimismo, hacía apenas dos años Puig había escrito el argumento del guion de *The Good Luck Charm* para el exitosísimo director Bruno Barreto, proyecto que tampoco se concretaría.

El argumento de *Seven Tropical Sins* comienza con la llegada de Ralph y Ken, dos amigos norteamericanos, “*educated people, East Coast*” (p. 1), a Río de Janeiro en un crucero en el que viajan como empleados. El navío realiza una parada para que los pasajeros presencien los carnavales de la ciudad. Ralph es uno de los oficiales a bordo y “*a total extrovert*” (p. 1), quien tiene planeado, en el espacio de esa estadía, reencontrarse con una sensual y misteriosa mujer, Vanda, que ha conocido en una visita previa, para dar comienzo a una nueva vida como prófugo. Su amigo Ken, quien “*is not self-assured at all, has a cer-*

² En Argentina, apareció como *Los 7 pecados tropicales*, dentro del tomo *Los 7 pecados tropicales y otros guiones*, editado por Goldchluk para Cuenco de Plata y en traducción de Gabriel Matelo, en 2004. Una copia del texto completo en inglés se encuentra en el “Archivo Digital Manuel Puig”, organizado por Mara Puig y Graciela Goldchluk y localizado en la CRIGAE (Área de Investigación en Crítica Genética y Archivos de Escritores), en CTCL-IdIHCS (UNLP-CONICET), La Plata, Argentina. En la descripción del sitio se especifica que la copia de este guion fue dactilografiada por un profesional; lleva por título *Seven Tropical Sins. An original screenplay by Manuel Puig*. En lo que sigue, las citas del guion serán retomadas de esta versión, de modo que solo se consignarán las páginas de esa copia.

tain stutter” (p.1), se ha subido al barco como personal de limpieza con el fin de apartarse de una complicada situación familiar que lo tiene al borde de la depresión. Pero cuando el crucero toca el puerto y Ralph desaparece, Ken se ve forzado a comenzar una trajinada búsqueda que lo llevará a recorrer la ciudad guiado por Regina, una muchacha local, su única pista para dar con el paradero de su amigo. Estos dos días en Río llevan a Ken a tomar la decisión de quedarse en la ciudad, impulsado por el amor que le ha despertado la *safada* Regina y luego de enterarse que ella y Vanda son la misma persona.

Con esta trama, Puig piensa un protagonista para Sônia Braga, la actriz brasileña de mayor popularidad en ese entonces, quien había participado con un papel secundario en la adaptación de Babenco. En ese entonces, la industria cultural local ya había hecho de ella un símbolo del país mediante un conjunto de características que Puig se apropiará para acercar a esta *sex symbol* contemporánea a las divas del Hollywood dorado. Por su parte, la perspectiva sobre Brasil es otorgada por el personaje del turista norteamericano, el que le permite a Puig, por un lado, ligarse a una tradición cinematográfica a través de una mirada extranjera sobre la ciudad, y por otro, poner en escena una experiencia brasileña que se filtra en el estereotipo para alcanzar la potencia de una transformación.

De nuevo, aun cuando no haya sido filmado, el análisis del guion permite ver que las imágenes de Brasil que Puig creó con su escritura parecen estar destinadas al consumo masivo, fundamentalmente porque trabaja con los productos culturales locales que estaban en un fuerte proceso de expansión en esos años, entre ellos, películas taquilleras y series televisivas del *prime time*. A su vez, estos productos también hacen de *Seven Tropical Sins* un proyecto *for export*, desde que los mismos intersectaban una zona de la industria brasileña que estaba en contacto con la industria norteamericana. En este entramado orientado al gusto popular y al mercado contemporáneos, Puig logra

retomar algunas de sus predilecciones cinematográficas, en particular, el Hollywood clásico.

Río en Hollywood

La relación entre el cine y Río de Janeiro como ciudad emblema del Brasil ha sido muy estrecha, tanto en la industria brasileña como en la extranjera. En lo que respecta al cine nacional, sus primeros pasos tuvieron lugar precisamente allí, en la Bahía de Guanabara, donde Affonso Segreto tomó las primeras imágenes fílmicas de Brasil en 1898. Más tarde, a fines de la década del veinte, en la ciudad se fundó Cinédia, compañía que, buscando seguir los estándares hollywoodenses, realizó en 1933 un cortometraje musical protagonizado por Carmen Miranda titulado *A Voz do Carnaval*, y con él disparó al estrellato en la pantalla a esta figura que la radio había popularizado. Este filme se transformó luego en el ícono de un género denominado *chanchada*, caracterizado por un humorismo erótico, un tanto frivolidado y más bien simple, que sería reactualizado en muchas ocasiones a lo largo de la vida cinematográfica brasileña. Se trataba de un cine comercial cuya popularidad se extendería hasta la década del cincuenta, y que lograba a la vez seguir los parámetros de modelos extranjeros del musical y la comedia y volverse “un género que poseía algo específicamente brasileño” (Schumann, 1987, p. 88).

El carnaval de Río fue el escenario, el tema y la estética de este cine en el que el pueblo era representado con “malícia ingênua, senso de humor ‘natural’, esperteza e dignidade diante dos desafios éticos e materiais da vida, solidariedade espontânea com os mais fracos, romantismo, mistura de crítica sutil e conformismo diante da ordem social” (Napolitano, 2001, p. 16). Hacia mediados de la década del setenta y continuándose en los ochenta, la *chanchada* volvió a cobrar fuerza en Brasil, esta vez bajo el nombre de *porno-chanchada*, una versión con un tono más elevado que también procuraba, con su desfachatez, hacer un poco de bullicio dentro de la moral acartonada que

había sostenido durante años el régimen militar. La expansión de este género estuvo directamente asociada a la fundación de una empresa estatal, Embrafilme (Empresa Brasileña de Cinematografía) en 1969, encargada de la distribución y producción de una parte mayoritaria del cine nacional; casi todos los filmes de este tipo fueron protagonizados por Sônia Braga.

El mismo año en que se estrenaba *A Voz do Carnaval*, Hollywood lanzaba el filme *Flying down to Rio*, un musical dirigido por Thornton Freeland y protagonizado por Fred Astaire, Dolores del Río y Ginger Rogers, con el que se inauguraba una larga tradición en la industria norteamericana en la que Río de Janeiro era representada como esa *cidade maravilhosa*, de clima cálido, playas de arena blanca y agua transparente, música vibrante, mujeres hermosas y hombres alegres. Fomentada por las “Políticas de Buena Vecindad” que impulsaba Estados Unidos entre los países de América Latina,³ las representaciones de Río —en ese entonces, la capital del país— procedentes del norte del continente modelaban un país exótico y elegante que fusionaba en su paisaje la exuberancia natural con una arquitectura y un aire civilizado y cosmopolita, imagen de sí que la misma ciudad buscó emanar hacia el exterior desde comienzos del siglo XX, en la llamada *Belle Époque Carioca*.⁴ Si bien *Flying down to Rio* no fue rodada allí, se

³ La llamada “Política de la Buena Vecindad” promovida por Estados Unidos tuvo como objetivo el fortalecimiento de vínculos con países del continente para la consolidación de aliados en el marco de la Segunda Guerra Mundial. Como parte de esas políticas se llevó a cabo la producción de la película de Walt Disney, *Saludos Amigos*, de 1942.

⁴ El apelativo “*cidade maravilhosa*” tuvo origen en la mirada de una extranjera de origen francés, Jeanne Catulle Mendès, quien visitó Río en 1912 y escribió el libro *La ville merveilleuse*. En 1935, André Filho escribió y compuso una *marchinha* de carnaval a la que llamó del mismo modo, la que sería interpretada por Aurora Miranda en el filme *¡Alô, Alô Carnaval!*, estrenada el año siguiente, dirigida por João de Barro, Wallace Downey, Alberto Ribeiro, producida por Cinédia y con el protagónico de Carmen Miranda. En la década del sesenta, la *marchinha* fue adoptada como himno de la ciudad.

utilizaron tomas *in situ* que luego se montaron con las realizadas en estudio. Uno de los momentos de este filme que inmortalizó la mirada hollywoodense sobre Río tiene lugar cuando un grupo de mujeres, con Ginger Rogers a la cabeza, realiza un *show* de bailes acrobáticos sobre unas avionetas que sobrevuelan la ciudad: las tomas muestran la playa, los morros, los edificios más imponentes de la zona sur, mientras los cuerpos de estas mujeres se muestran gracias al viento que vuela sus vestidos.

Cincuenta años después, en 1984, se estrenaría la película *Blame it on Rio*, una comedia romántica dirigida por Stanley Donen y protagonizada por Michael Caine, Joseph Bologna, Michelle Johnson y Demi Moore.⁵ En ella, dos norteamericanos en sus cuarenta y en plena crisis matrimonial viajan junto a sus hijas a Río de Janeiro en busca de unos días de vacaciones. Pero lo que comienza con un desayuno en el jardín de un caserón colonial, rodeados de plantas, frutas y papagayos, termina transformándose en un enredo de mentiras y traiciones a partir del momento en que, tomado por la fuerza erótica que le despierta una celebración religiosa en la playa, Matthew —Caine— mantiene un *affaire* con la hija de su amigo. Hacia el final de la estadía la verdad es revelada, pero todos los involucrados deciden considerar lo sucedido como un desenfreno pasajero del que había sido responsable la ciudad, de ahí el título del filme. *Blame it on Rio* muestra cierta continuidad en algunas de las cristalizaciones que el imaginario del Hollywood dorado había creado sobre Brasil, la que se explicita al intercalar escenas de *Flying down to Rio*: antes de aterrizar en la ciudad, Caine mira por la ventanilla del avión y en ella ve a Rogers bailando. Con esto, además, el filme deja claro que la mirada del viajero que desde Estados Unidos va a hacer turismo está ya atravesada por las representaciones hollywoodenses de la experiencia en la ciudad carioca.

⁵ La película es en realidad un *remake* de un filme francés *Un moment d'égarement*, de 1977, dirigido por Claude Berri y cuya ficción se emplazaba en la costa francesa.

Esta película fue el centro de las críticas realizadas por el documental brasileño *Olhar estrangeiro*, de 2006, dirigido por Lúcia Murat y basado en el estudio de Tunico Amâncio, *O Brasil dos gringos: imagens no cinema* (2000). En él, la documentalista recorre y denuncia las falsas representaciones de Brasil que se han propagado desde la industria cinematográfica europea y norteamericana, apuntando a una serie de lugares comunes creados en torno al país y que Murat considera consecuencia del desconocimiento o del prejuicio. En varios filmes, con la playa y el carnaval de fondo, el país y sobre todo Río se componen como un espacio exagerado en su exotismo, propenso al libertinaje sexual y fuera de toda ley, que acaba transformándose en el destino donde eligen refugiarse los traficantes y bandidos de toda clase. Resulta evidente que el ánimo de denuncia de un *falso* Brasil que promueve el documental no será la posición que tome Puig frente a las representaciones producidas por Hollywood; por el contrario, es en esta tradición en la que buscó alinearse para reafirmar su potencia como experiencia verdadera.

Del turismo a la aventura

La mirada extranjera de *Seven Tropical Sins* se construye gracias al punto de vista del personaje neoyorkino y se plasma ya en la primera escena, cuando la ciudad es vista a lo lejos. Esta comienza con un diálogo *in media res* que recuerda los primeros minutos de *Kiss of the Spider Woman*: las voces en *off* de los dos protagonistas abren un *fade in* que deja ver el relato de la última visita de Ralph a la ciudad, un año atrás: “EXT. – BEACH – NIGHT. View of Copacabana Beach on New Year. Macumba fires everywhere” (p. 1). Con la orilla como horizonte, Ralph describe para su amigo a la misteriosa mujer que está yendo a reencontrar: “We were laid over for two days and I took her to the beach. On New Years everybody throws something into the water, it’s supposed to win protection from some kind of sea goddess” (p. 2). Este primer cuadro sobre el que enseguida se proyectarán los créditos,

según lo pauta el guion, compone una visión que mezcla ensoñación, recuerdo y expectativa. De este modo, en la llegada se superponen pasado y presente, enmarcados en dos fechas que definen la temporada alta de turistas en esos parajes: *Reveillon* y *Carnaval*, las dos festividades de mayor importancia, en que la ciudad toda resulta un atractivo hecho de un encanto sincrético, un espectáculo permeado por un misticismo ajeno a los ojos del extranjero. Esa distancia borrosa es la mirada de este personaje, quien describe los ritos de ofrenda a Iemanjá, la diosa *orixá*, a partir de una retórica imprecisa: en Año Nuevo la gente tira *algo* al agua porque se *supone* que con ello se gana la protección de *alguna especie* de diosa del mar.

Así, esta composición de los primeros contactos con la ciudad acerca la extranjería al paseo turístico. Incluso, puede decirse que las piezas de esta escena —playas, comparsas, personas hermosas— forman parte de un exotismo, que César Aira (1993) llamaría “*ready-made*”, el que apunta a y se sustenta en una “fetichización de la nacionalidad” (pp. 74-75). En este sentido, resulta relevante considerar la observación que realizó Graciela Goldchluk (2011) sobre los textos dramáticos que Puig escribió en México y con los que ofrecía una suerte de *souvenir* de ese país; es decir, un objeto *kitsch* y símbolo reconocible de un lugar considerado turístico. *Seven Tropical Sins*, al igual que *The Good Luck Charm*, continúa esta modalidad en que la escritura dramática, tal como señalaba la investigadora, pone en escena la posibilidad de encontrar la singularidad de una verdad en un objeto de consumo masivo.⁶ En esta ocasión, Puig decidió hacer jugar ese encuentro con lo verdadero en personajes extranjeros: los

⁶ Sobre esta cuestión, véase en la tesis de Goldchluk ya citada, *El diálogo interrumpido* (2011), el capítulo cuarto “No tengo trono ni reina... (los otros manuscritos mexicanos)”, en el que, en coincidencia con lo aquí desarrollado, advierte una deconstrucción de la dicotomía exilio/turismo que comienza en *Pubis angelical* y que se continúa al observar los materiales, paisajes y personajes con los que Puig trabaja en los textos dramáticos que escribió durante su exilio en México.

protagonistas neoyorkinos acceden al viaje desde el turismo y, sin contraponerse a él, lo llevan hacia su desborde, acontecimiento que tiene lugar por el advenimiento de la aventura amorosa en el trópico. Esto los arrastra a un encuentro no con lo Otro —cultural—, sino con una versión *otra* de sí mismos. Así, la *verdad* del encuentro con Brasil que expresa el filme adquiere su valor no a partir de su continuidad con un mundo que le sería exterior, sino en cuanto experiencia verdadera para los personajes.

En general, las perspectivas antropológicas respecto de la experiencia del viaje suelen darle al turismo un lugar marginal y negativo, incluso remitir a él como el modo de la no experiencia y del no encuentro. Si el viaje se entiende como el traslado hacia un lugar desconocido para concretar un encuentro con lo Otro, para aquellas el turismo, por el contrario, supone un conocimiento previo de lo que se visitará para consumir sus paisajes, circuitos, actividades tal y como han sido anticipados. El turista sería aquel para el que viajar resulta una experiencia no solo previsible sino además inteligible; las sensaciones que percibirá estarán presupuestas y no habrá arrojo hacia lo desconocido: verá cosas ya vistas y caminará rutas ya trazadas, las frutas serán frescas y habrá sol en la playa. En sintonía con esta percepción acerca del turista, la ya clásica tipología realizada por Tzvetan Todorov (1991) establece que este tipo de viajero, “dentro de la perspectiva de una relación con los representantes de otra cultura, produce resultados más bien pobres” (p. 389).

Con una visión cercana, Marc Augé (1998) sostiene que el sujeto que se desplaza por turismo realiza una suerte de no viaje —un “viaje imposible” o “encuentro improbable”— donde, por contraposición al viajero que experimenta la construcción de sí mediante el encuentro con los otros, en el “caleidoscopio ilusorio del turismo” (p. 16) tendría lugar un acto que busca evitar cualquier transformación. Incluso, para Augé (2003), la oposición es tal que, mientras el viajero produce

experiencia —escritura—, el otro la consume, es decir, la borra: “El turista consume su vida, el viajero la escribe” (p. 76). En las antípodas de estas perspectivas, con sus proyectos brasileños para cine, Puig propone intersectar el turismo con la aventura para mostrar, en los marcos de funcionamiento del primero, la posibilidad de aparición de la segunda. Los protagonistas, estos extranjeros que acceden a Río por el turismo y en principio preferirían mirar de lejos, se ven transformados por el temblor que les produce el encuentro con el amor por personajes que son, a su vez, una condensación de las características de ese espacio.

El protagonista de *Seven Tropical Sins* es presentado por Puig como diametralmente opuesto en su carácter a las formas cálidas y extrovertidas de los brasileños; el extranjero es frío, reservado y, sobre todo, está deprimido. De mediana edad y con relativo reconocimiento laboral, Ken llega a Río no tanto motivado por el destino, sino más bien expulsado de su lugar de origen, buscando alejarse, de alguna manera, del oprobio de sus días. Encarna de esta manera un estereotipo puigiano del ciudadano neoyorkino, cercano al Larry de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), quien, como Ken, es un profesor de historia que no puede disfrutar de su profesión y vive en una “tensión terrible” (p. 35).

Este estereotipo ya había sido construido por Puig unos años antes, en una de las crónicas que escribió para la revista *Siete Días Ilustrados* a fines de la década del sesenta. Titulada “Una revolución en las costumbres”, en ella reflexiona sobre las presiones cotidianas de los ciudadanos de Nueva York, específicamente el modo en que esta sociedad de consumo y exigencia individual acota la vida al éxito profesional, negando el espacio para el afecto o la emoción. Anticipo de lo que desarrollaría después en este proyecto y en *The Good Luck Charm*, los ejemplos de esta crónica son una secretaria soltera de mediana edad y un joven padre de familia. La primera trabaja el día entero para

poder triunfar, lo que equivale a “tener un coche de modelo reciente, tapado de visón y por lo menos una alhaja legítima”, al precio de llegar a su casa “con los nervios destrozados” (Puig, 2013, p. 57) y sin tiempo para disfrutar de aquello que la hace sentir una triunfadora; el segundo hace horas extras para que su hijo tenga los objetos que su clase dicta que todo niño debería tener, por lo cual no tiene ocasión para estar con él. Así, los habitantes de la ciudad que no duerme viven atrapados sin salida en lo que llama una “tensión neoyorkina” (p. 58).

En *Seven Tropical Sins*, a partir del evento azaroso que lo lanza fuera del itinerario pautado, el neoyorkino Ken adopta el comportamiento de un aventurero modelo: no piensa y se arriesga dejándose llevar por el deseo. Tal es la opulencia de su comportamiento que el mal que lo persigue se torna inofensivo y un tanto caricaturesco: personajes menores que se vuelven solo excusas para que tenga lugar la aventura, experiencia que implica como condición de posibilidad arrojarle hacia aquello que no ofrece certezas. La singularidad de la aventura radica en su distinción respecto del suceder de una vida. Como escribe Georg Simmel (1934), la aventura conforma un “islote vital” que quiebra el *continuum* (pp. 125-126); pero, aunque esa fuerza encapsule el tiempo, esta experiencia no está, sin embargo, desvinculada de aquello que da sentido a una vida: ella está “entrelazada, sin necesidad de embarcarse en esa corriente, con los instintos más profundos y con la intención radical de la vida” (p. 132).

Puig saca al turismo de su confinamiento al consumo conservador en tanto el guion pone en escena la posibilidad de que el encuentro entre un estereotipo —los neoyorkinos de clase media— y otro —Río de Janeiro en carnaval— pueda devenir, por vía de la aventura tal como la pensó Simmel, en una experiencia capaz de movilizar lo más íntimo de un sujeto. Esa ciudad de foto postal pudo tocar el núcleo duro de la vida del extranjero; a diferencia de la resolución que habían encontrado los personajes de *Blame it on Rio*, que encauzaban lo sucedido en

los límites de lo accidental, en *Seven Tropical Sins* las consecuencias de su estadía son definitivas. Una vez que Ken se ha visto a sí mismo viviendo una aventura impulsada por el amor ya no podrá desatender lo revelado: el misterio de su propia vida, extraña incluso para él mismo. El turista puigiano, lejos de consumir su vida, la potencia.

Un guion para Braga

Pensado desde el presente de la escena local en la que escribe, este guion aparecería en el ápice de lo que Marcos Napolitano (2001) denominó el “desarrollo de la industria cultural moderna” (p. 8), el que abarca y articula un espectro heterogéneo de imaginarios y acontecimientos estéticos y políticos que atravesaron al país al menos desde la década del sesenta, en un arco que comienza con la hegemonía del *Cinema Novo* en el ámbito intelectual y artístico y deriva en una propagación del cine comercial y de producción industrial, dueño de un público hasta ese momento insospechado para Brasil. Si en los setenta la industria nacional había crecido exponencialmente con la fundación de la ya nombrada Embrafilme y de Concine —instituciones estatales fundadas por un régimen militar interesado en fomentar el consumo y controlar las producciones—, en los ochenta esa industria comenzaría a asociarse con capitales extranjeros, exportando sus productos más exitosos. Estos últimos tendrían, en su mayoría, un sesgo muy claro: una representación de la sociedad brasileña cuyo exotismo estaba directamente asociado a una sexualidad distendida. Como señalan Cámara y Aguilar, por estos años “el uso del cuerpo como herramienta liberadora es simultáneo a su descubrimiento como engranaje mercantil” (2019, p. 31).

En este sentido, las adaptaciones de las novelas de Jorge Amado que dirigió Barreto fueron las piezas fundamentales para que Sônia Braga ocupara el lugar de representante femenina de esa liberalidad sexual, convirtiéndola en un ícono a la vez enteramente autóctono y factible de ser exportado al público internacional. Sucesora de Car-

men Miranda, la *brazilian boomshell* de los años cuarenta, a pesar de que hubiera notorias diferencias entre una y la otra, Braga, tal como lo había hecho Miranda, lograba cuajar con el estereotipo que el exterior adjudicaba a la identidad brasileña (Legg, 2015, p. 202).

Una nota publicada en el *Jornal do Brasil* el martes 25 de febrero de 1986 bajo la firma de Susana Schild da a conocer algunos pormenores del proyecto ideado por Puig y Weisman.⁷ Tal como lo expresan el título “A volta de Sônia Braga” y la bajada “Os Sete Pecados Tropicais será seu filme hollywoodiano”, la expectativa tanto de los realizadores como del público estaba puesta en la participación de Braga en un filme que prometía lanzarla definitivamente al estrellato en Hollywood. Esta ecuación, se dice en el cuerpo del artículo, se vería reforzada por una alianza entre las industrias brasileña y norteamericana: “Será a segunda alternativa americana, pois a Metro fez o mesmo com Gabriela, de Bruno Barreto” (1986, s.p.). El filme *Gabriela, Cravo e Canela*, estrenado en 1983,⁸ había logrado propagarse por fuera de los límites de Brasil gracias a los lazos establecidos con la industria norteamericana, fenómeno que, a su vez, había estado precedido por el éxito de la tríada Amado-Braga-Barreto con *Dona Flor e seus Dois Maridos* en 1976, y por el que *Gabriela...* ya había tenido en 1975 la versión televisiva con Braga como protagonista.⁹

⁷ Un recorte de este artículo se encuentra entre los papeles personales del escritor. Agradezco a la investigadora Graciela Goldchluk el haberme acercado este documento tan valioso. Debido a que tomamos el recorte, en las referencias al final no se consigna el número de página.

⁸ La producción estuvo a cargo de Ibrahim Moussa y Harold Nebenzal, ambos pertenecientes a la industria norteamericana, y la distribución fue realizada por la Metro-Goldwyn-Mayer.

⁹ La telenovela *Gabriela* fue televisada por la Rede Globo. Fue escrita por Walter George Durst y dirigida por Walter Avancini. En ella también actuaron José Wilker y Dina Sfat.

El guion de Puig se apropia de las caracterizaciones de Braga expandidas desde la industria nacional: al tiempo que evoca sus imágenes de mayor pregnancia, esquivo algunas de sus características adheridas, las que el guionista rechazaba. A esta última cuestión se hace referencia en un comentario en el que el escritor afirma que espera que Braga acepte el papel, ya que el guion que le ofrecía se diferenciaba de las “invariáveis visões estereotipadas do universo latino-americano” que —incluso con buenas intenciones— recaían en un “velho paternalismo”. A partir del protagonismo que escribe Puig para Braga puede considerarse que el corrimiento que la nota pone en la voz del escritor en relación con esas visiones estereotipadas está orientado a eludir el erotismo de color local presente en las películas de Barreto. Diferente al pintoresquismo desfachatado, la promesa puigiana respecto de la construcción de una imagen brasileña es la de la mejor versión: “*Os Sete Pecados Tropicais* terá ambientação para estrangeiro nenhum botar defeito: o Rio no Carnaval”. Como explica Xavier (2013), si bien durante los sesenta la representación de las comparsas en la pantalla era rechazada en nombre de una asociación entre fiesta y alienación, “la emergencia del carnaval a partir de los años setenta es multiforme y se da en todos los ámbitos de la producción” (p. 59). En los ochenta, carnaval y Sônia Braga eran, en la producción industrial del cine brasileño, una y la misma cosa, una conjunción que revalorizaba lo nacional como un símbolo de doble dirección: un rostro de Brasil autóctono y *for export*. Para realizar su propuesta, Puig baña con un brillo de ensueño y *glamour* a la principal figura femenina de la escena cultural brasileña contemporánea. De nuevo, no busca rasgar el manto de la forma estereotípica en pos de una representación supuestamente fiel a la realidad brasileña, sino que lo que hace es moverse de un estereotipo a otro: con el Hollywood de los años dorados al que considera eterno y verdadero por haberse visto conmovido por él, el guionista logra evitar otro estereotipo al que considera de-

gradante. Esta inclinación por el cine hollywoodense puede verse, en particular, en la construcción del personaje de Braga como una *star*, en un rol que encarna una mujer al mismo tiempo simple y exuberante, atrevida y elegante.

En este guion, Puig conjuga algunas de sus predilecciones cinéfilas: las escenografías exóticas de los relatos de aventuras, con sus misteriosas atmósferas; las pasiones sanguíneas de los melodramas, con sus lapsus furtivos; y las conspiraciones del espionaje, con sus corridas y sus identidades dobles. Esta última cuestión es, como se dijo, el centro de la composición del personaje de Braga: Vanda, cuya sensualidad es directamente proporcional a su misterio y está asociada a una bondad ingenua y romántica que sería intrínseca a un espíritu comunitario brasileño, y Regina, voraz y desalineada, cuya liberalidad se asienta en una sexualidad sin miramientos que también se asocia al estereotipo tropical. La verdad sobre esta doble identidad se revela cuando Braga se representa a sí misma mediante un gesto por el cual adorna su rostro con una flor, haciendo aparecer su retrato más difundido entre el público brasileño y el internacional.

El recato de una diva

En las múltiples entrevistas que el escritor dio a lo largo de su vida afirmó que la experiencia estética que lo marcaría a lo largo de toda su carrera había sido la de asistir durante su infancia a la sala de cine de su pueblo —General Villegas, en la provincia de Buenos Aires— para ver películas hollywoodenses junto a su madre. Luego de aprender idiomas y de viajar a Italia para estudiar en el Centro Sperimentale di Cinematografia, hacia fines de la década del cincuenta Puig empezó a escribir sus primeros guiones, a los que más tarde calificaría de “horribles” copias de las películas que había visto al menos dos décadas antes (Poniatowska, 2006, p. 77).¹⁰

¹⁰ Los guiones a los que se refiere son *Ball cancelled* (1958), *Summer indoors* (1959) y *La tajada* (1960).

Aunque signada por el fracaso y la frustración, la búsqueda de Puig por continuar trabajando con el cine no terminó en este primer intento. No solo lograría transfigurar su sensibilidad cinematográfica en sus novelas, sino que, además, a lo largo de sus más de cuarenta años de producción, continuaría escribiendo proyectos y guiones.¹¹ Los años de su exilio en Brasil, como se dijo, no son la excepción: de hecho, es en ese entonces que Puig publica por primera vez en español dos guiones de su autoría, ocasión en la que, además, repasa su trayectoria en el medio.

La cara del villano y *Recuerdo de Tijuana*, escritos en 1978, fueron publicados en 1985 por la editorial Seix Barral.¹² En el prólogo preparado por el autor, en el marco de un relato personal que contrasta la fascinación infantil con las opresivas exigencias del cine neorrealista italiano que había conocido en sus años de estudiante, Puig reafirma sus concepciones acerca del género cinematográfico.¹³ En las prime-

¹¹ Aunque la crítica literaria argentina aún se resiste a incorporar la producción de guiones puigianos a su objeto de estudio, existen algunos antecedentes fundamentales, en particular, tres tesis: la de Giovanna Pollarolo (2012) abocada por entero al análisis de los tres primeros guiones de Puig en relación con el modo en que se vinculan con el cine de Hollywood de los años treinta y cuarenta; la de Goldchuk (2011) dedicada al exilio de Puig en México y en la que se sostiene que mediante la escritura de guiones y piezas teatrales el escritor buscó establecer un diálogo con el público de ese país, y, finalmente, la de Delfina Cabrera (2006), quien encuentra en el primer guion —escrito, como se sabe, en inglés—, en clave ficcional, la figuración del modo en que Puig escribe traduciendo.

¹² *La cara del villano* fue una adaptación de un relato de Silvina Ocampo que Puig había realizado para el productor Barbachano Ponce, la que sería dirigida por Arturo Ripstein; *Recuerdo de Tijuana* también había sido un encargo de Barbachano Ponce, pero en este caso, nunca fue filmado.

¹³ La investigadora Graciela Speranza (2000) se refirió al paso de Puig por el cine de los años cincuenta en el Centro Sperimentale di Cinematografia en cuanto experiencia que lo enfrentó a “la tensión entre alta cultura y cultura masiva, central en el arte de los sesenta: por un lado, el cine de arte europeo, politizado y experimental, representado en Italia por el neorrealismo italiano; por otro, el cine norteamericano, asociado al

ras líneas, el escritor expresa de qué manera la pantalla del cine pudo ser, para un niño que vivía en los límites geográficos e ideológicos de un pueblo de provincia, el descubrimiento de un modo de vida posible diferente al que lo rodeaba. Denomina a eso que vio como “realidad paralela”, “del placer” y “apetecible” (Puig, 1985, p. 7), en tanto no se parecía en nada —ni estética ni emocionalmente— a su entorno inmediato. De esta manera, Puig trae con la memoria la testificación del instante y los motivos por los que deseó el cine. Ser espectador propulsó el deseo de hacer cine en todas las variables posibles —contar películas, escribir guiones, ir a donde sucedía el cine, cruzarse con sus estrellas— desde el momento en que el impacto de la superficie iluminada separó el enlace que determinaba el estatuto de verdad de una experiencia con una realidad exterior, de modo que gracias a ella advirtió que el *western* que veía en su pueblo era un género entre otros. Lo que la pantalla habilitó no fue solo la evidencia de otra realidad posible, sino —y, sobre todo—, que su realidad era, eventualmente, otra película. Además, en su argumentación Puig sostiene que esas películas protagonizadas por grandes *stars*, donde el bien y el amor siempre triunfaban, por el hecho mismo de no buscar parecerse a ninguna realidad, lograban explotar mejor las condiciones materiales y procedimentales del cine: el sueño y la alegoría.

sistema de géneros y al entretenimiento”, la que el escritor habría resuelto inclinándose por aquellos directores que habían sabido demostrar que “el cine arte también podía florecer en los grandes estudios”: Hitchcock, Sternberg, Lubitsch (p.140). Siguiendo este planteo, la investigadora Giovanna Pollarolo (2012) sostuvo, por su parte, que Puig “resolvió esa tensión estética y cultural afirmando con más fuerza, y a contracorriente de los gustos prestigiosos de entonces, su pasión por el cine de Hollywood, pues se propuso escribir guiones que desarrollaran ‘historias bien contadas’, en inglés, siguiendo las normas narrativas del modelo del cine clásico, así como prestando atención al ‘casting’, una de las preocupaciones fundamentales de las producciones de Hollywood” (p. 75). La lectura que realizan las investigadoras depende, en gran medida, de lo que cada una de ellas se dispone a leer como respuesta a esa tensión: mientras que Speranza argumenta en torno a las novelas, Pollarolo lo hace respecto de los tres primeros guiones.

Este prólogo, firmado en Río de Janeiro, antecede en solo un año al proyecto con Weisman, en el que todas sus postulaciones serían reafirmadas y con el que, además, homenajearía al filme que en el texto había escogido como el ejemplo de una verdadera obra de arte: *Seven Sinners*, la película filmada por Tay Garnett y protagonizada por John Wayne y Marlene Dietrich en 1940. Esta referencia evidencia el movimiento de *Seven Tropical Sins*: con la industria contemporánea y su principal figura hacia el Hollywood dorado.

Tanto en *Dona Flor* como en *Gabriela*, Braga interpretaba a una mujer al mismo tiempo sumisa y salvaje, ama de casa dedicada y amante desahogada, que actualizaba, con los olores de los platos típicos y un cuerpo despojado, un erotismo de color local. En el guion de Puig, Braga vuelve a representar a una mujer de doble faceta; ahora bien, si esta caracterización podía generar la expectativa entre los espectadores de volver a ver a Braga en una larga escena de sexo como las que había filmado para Barreto, las que sin pertenecer al género *pornochanchada* le eran muy próximas, lo cierto es que en la antesala de esa posibilidad, Puig decide llevar a la actriz a una interpretación más cercana al *glamour* recatado de las divas, para así correrla de sus caracterizaciones anteriores.

Regina's hair is caught in a thorn bush.

REGINA: Oh, shit...

KEN: Don't move, it has thorns.

He tries to untangle it; finally succeeds and arranges it for her. She resumes walking.

KEN (continuing): Stay put!

He finishes arranging it in a tidier way, curled in the tips over her shoulders, then sees a flower.

KEN (continuing): Wait a minute...

He plucks it and puts it in Regina's hair, all done with typical Ken gaucherie.

REGINA: You'd rather be with Vanda, wouldn't you?

KEN (caught in trouble): What a thing to say.

REGINA: This is the way she wears her hair.

KEN: How would I know? I've never seen her.

REGINA: But I told you that. Answer me. You really didn't remember about her hair? KEN: I didn't.

REGINA: That makes even worse. It means it really sank deep in you. She puts her hair back in the way it was but keeps the flower in her hand (pp. 70-71).

La remisión al peinado en esta escena resultaba inequívoca para el espectador local y extranjero. La caracterización de su personaje Gabriela, tanto en la telenovela como en el filme, la mostraba con una salvaje y larga melena adornada con una flor, el rostro lavado y una expresión al tiempo inocente y desafiante. Ese rostro despojado estaba acompañado de un cuerpo descubierto que mostraba piernas, brazos y escote, favoreciendo su exhibición con poses en cuclillas, lo que sugería una sensualidad exagerada en su rusticidad (Imágenes 1 a 3).

Imagen 1. *Fotograma de la serie televisiva Gabriela, producida por Rede Globo, 1975.*



Fuente: <https://josedlaura.blogspot.com/2014/03/sonia-braga-premio-platino-de-honor.html>

Imagen 2. *Tapa del long play de la banda sonora de la serie de televisión Gabriela, cravo e canela, 1976.*



Fuente: [https://telenovelas.fandom.com/es/wiki/Gabriela_\(1975\)](https://telenovelas.fandom.com/es/wiki/Gabriela_(1975))

Imagen 3. *Póster de promoción de la película Gabriela, dirigida por Bruno Barreto y protagonizada por Sônia Braga y Marcelo Mastroianni, 1983.*



Fuente: <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-31342/>

En la escena citada puede verse cómo el guionista transforma a su protagonista en una *star* digna de los *woman's film*. Por el hecho de que, con el plano de su rostro con la flor, Puig haga que Braga se represente a sí misma y que al hacerlo su cabello —ese cabello que se movía salvajemente en la larga escena final de reconciliación entre Gabriela y el personaje de Marcello Mastroianni— sea acomodado para mostrar un porte elegante y sofisticado, la *sex symbol* se convierte en una diva que luego de mostrar su capacidad de vivir libre y disruptivamente, se entrega a su verdadero destino: el amor de un hombre (Basinger, 1993, p. 16).¹⁴

¹⁴ La mutua implicación entre *glamour* y pudor en el cine de Hollywood de los años

Ken looks at her, can't help himself and kisses her. They embrace passionately. Nature finally takes its course. The music from the village continues from the ballad type samba. Now it goes into a more choral music, more animated, joyful and sensuous (p. 72).

La descripción del encuentro amoroso reafirma esta decisión de sortear el erotismo de color local: el abrazo es acompañado por una balada que matiza la sensualidad y la escena se tiñe de una ingenuidad propia de una pasión *à la* Hollywood que preserva a la diva de cualquier tipo de exceso.

Cosas maravillosas

El paso del turismo a la aventura, que lleva al primero a su desborde por el encuentro con la segunda, tiene lugar en *Seven Tropical Sins* en la escena en la que Ken toma la decisión que cambiará su vida. Sobre el final, habiéndose vuelto a embarcar para seguir viaje en el crucero, como se adelantó, resuelve impulsivamente bajarse para buscar a su amor recién descubierto y quedarse en Río. En ese momento, escucha un diálogo entre una anciana y un oficial que la lleva del brazo hacia su camarote, preocupado al verla exhausta luego de la estadía en la ciudad:

dorados requiere considerar para su análisis un factor histórico que, si no determinante, es de vital importancia para comprender los márgenes de posibilidad creativa dentro de la industria cinematográfica norteamericana: se trata de los parámetros establecidos por la censura de lo que se conoció como Código Hays, un conjunto de reglas restrictivas que se aplicaron a la producción cinematográfica desde comienzos de la década del treinta hasta fines de la década del sesenta. En este sentido, la mayoría de las películas que Puig adoró de niño se movían en este marco, hecho que produciría reverberaciones en sus guiones, no ya como restricciones sino como decisión estética. En particular, en lo que respecta a lo sexual, el código establecía que las escenas pasionales no podían ser explícitas, evitando mostrar besos y abrazos prolongados o sugerentes, así como también poses o gestos lascivos; la desnudez tampoco estaba permitida ni cualquier figuración grosera del cuerpo tanto femenino como masculino.

ELDERLY LADY: Thank you, young man. (to Elderly man) I'm fine. Nothing to complain about. (to Officer) You now something, Officer? This afternoon I felt young again.

OFFICER: Really?

ELDERLY LADY: I felt as if wondrous things could still happen to me. That's feeling young. Because something great happened to me today, at my age... So now I'm ready for some other great things, I'm not giving up (pp.108-109).

Las palabras de esta mujer formulan el valor de una estadía en Río de Janeiro: dar con la oportunidad de que cosas maravillosas aún puedan suceder; es decir, hacer aparecer la posibilidad de llevar la vida hacia lo inesperado y, en este sentido, acrecentarla. Con el samba como música de fondo, Ken apuesta imperiosamente por eso que acaba de experimentar. El sonido exótico, que conecta la última escena con la primera, dibuja la zona por la que esta experiencia se ha movido: del turismo empaquetado a la vertiginosa aventura, un corrimiento leve pero radical que, sin presentarlos como opuestos y aún menos como complementarios —no se trata de ninguna manera del “turismo aventura”—, ha logrado aproximarlos.

En su última novela, *Cae la noche tropical* (2007), Puig vuelve sobre esta idea: Nidia, una anciana como la que escucha Ken antes de abandonar el crucero, deja a su familia en Buenos Aires para instalarse definitivamente en Río de Janeiro atraída por el clima cálido que colabora con la recuperación de su salud. La ciudad es nuevamente un espacio para experimentar otra forma de vida posible, en una renovación que conduce a la vitalidad a su extremo letal. Ahora bien, si en *Seven Tropical Sins* es el turismo el que lleva a esta decisión y la novela está atravesada por la cuestión del exilio, esto es porque la obra puigiana insiste en poner a prueba las categorías que recaen sobre los sujetos —ser extranjero, exiliado, turista— mediante el roce desprejuiciado entre una y otra, en trasvases sutiles y gozosos gracias a los cuales consigue mantenerse fiel a aquello que ama.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. y Cámara, M. (2019). *La máquina performática. La literatura en el campo experimental*. Grumo.
- Aira, C. (1993). Exotismo. *Boletín*, 3, 73-79.
- Amancio, T. (2000). *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Intertexto.
- Augé, M. (1998). *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Gedisa editorial.
- Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Gedisa editorial.
- Basinger, J. (1993). *A Woman's View: how Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*. Alfred A. Knopf.
- Cabrera, D. (2006). *Las lenguas vivas: zonas de exilio y traducción en Manuel Puig*. Prometeo.
- Catulle Mendès, J. (1913). *La ville merveilleuse*. E. Sansot.
- Corbatta, J. (2009). *Manuel Puig: mito personal, historia y ficción*. Corregidor.
- Goldchluk, G. (2011). *El diálogo interrumpido: marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*. Universidad Nacional del Litoral.
- Legg, B. (2015). The bicultural sexsymbol. Sônia Braga in Brazilian and North American Culture. En S. Albuquerque y K. Bishop-Sanchez (eds.), *Performing Brazil: Essays on Culture, Identity, and the Performing Arts* (pp. 202-223). The University of Wisconsin Press.
- Napolitano, M. (2001). *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. Contexto.
- Pollarolo, G. (2012). *Los guiones del 'ciclo hollywoodense' de Manuel Puig: copias, reescrituras y apropiaciones*. [Tesis de doctorado]. University of Ottawa, Department of Modern Languages and Literatures, Ottawa, Canadá. UO Research. Recuperado de https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/20724/1/Pollarolo_Giovanna_Rosa_2012_thesis.pdf

- Poniatowska, E. (2006). Le disgusta al escritor argentino Manuel Puig el binomio hombre fuerte mujer débil. En J. Romero (Org.). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor* (pp. 76-79). Iberoamericana.
- Puig, M. (1980). *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Seix Barral.
- Puig, M. (1985). *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*. Seix Barral.
- Puig, M. (1986). Fuentes del guion *Seven Tropical Sins* (texto completo en inglés). Archivo Digital Manuel Puig, ARCAS. http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/colecciones/collection/puig/document/puig_GTsts_G_ENIE_6_0147-0256
- Puig, M. (1998 [1982]). *Sangre de amor correspondido*. Seix Barral.
- Puig, M. (2004). *Los 7 pecados tropicales y otros guiones*. Cuenco de Plata.
- Puig, M. (2007). *Cae la noche tropical*. Seix Barral.
- Puig, M. (2013). *Estertores de una década, New York '78 / Bye-bye, Babilonia. Crónicas de Nueva York, Londres y París*. Booket.
- Schild, S. (25 de febrero de 1986). A volta de Sônia Braga. *Jornal do Brasil*.
- Schumann, P. (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Legasa.
- Simmel, G. (1934). *Cultura femenina y otros ensayos*. Revista de Occidente.
- Speranza, G. (2000). *Manuel Puig: después del fin de la literatura*. Grupo Editorial Norma.
- Todorov, T. (1991). *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. Siglo XXI editores.
- Xavier, I. (2013). *Cine brasileño contemporáneo*. Santiago Arcos editor.

Filmografía

- Babenco, H. (Director) (1985). *Kiss of the Spider Woman/O Beijo da Mulher Aranha* [Película]. RKO Radio Pictures.
- Barreto, B. (Director) (1976). *Dona Flor e Seus Dois Maridos* [Película]. Embrafilme.
- Barreto, B. (Director) (1983). *Gabriela, Cravo e Canela* [Película]. United Artists/Sultana Corporation /Metro.

- Berri C. (1977). *Un moment d'égarement* [Película]. Renn Productions, Société Française de Production.
- Donen, S. (Director) (1984). *Blame it on Rio* [Película]. Sherwood Productions.
- Freeland, T. (Director) (1933). *Flying down to Rio* [Película]. RKO Radio Pictures.
- Garnett, T. (Director) (1940). *Seven Sinners* [Película]. Joe Pasternak Productions.
- Gonzaga, A. (Director) (1933). *A Voz do Carnaval* [Cortometraje].
- 1 Gonzaga, A. (1936). *¡Alô, Alô Carnaval!* [Película]. Cinédia.
- Murat, L. (Directora) (2006). *Olhar estrangeiro* [Documental].

Dos ciudades reveladas por el cine. Sobre *Buenos Aires* (1958) y *Brasília: Contradições de uma cidade nova* (1968)

Marcelo Scotti

Introducción

En el marco del surgimiento y el desarrollo de los nuevos cines latinoamericanos desde la segunda mitad de la década de 1950, el género documental cobró una nueva y significativa importancia en las principales cinematografías del continente. Esta explosión del documental¹ coincidió con el despliegue de una nueva mirada generacional

¹ En su estudio clásico sobre la historia del documental en Latinoamérica, Paulo Paranaguá sitúa así este proceso: “Durante la prolongada transición entre la era de los estudios y el cine independiente o ‘cine de autor’, el documental adquiere nueva relevancia. Su renovación precede la del cine de argumento y la influencia. En cuanto logra apuntarse sus primeros éxitos, el cine de ficción relega otra vez el documental a un segundo plano. Mientras tanto, el cine documental goza de prestigio y se convierte en una prioridad durante diez, quince años (o más, para la corriente militante). La creación del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE (1954) señala las expectativas depositadas en el género; su fecha constituye un marco: el certamen de Montevideo representa un reconocimiento institucional y una plataforma para la difusión de las películas en la región. Pronto la radicalización social desborda a las instituciones de promoción, incluido el organismo uruguayo. La primera muestra del cine documental latinoamericano de Mérida (Venezuela, 1968) constituye el punto culminante de esta tendencia, coincidente con la irrupción de *La hora de los hornos*.” (Paranaguá, 2003, p. 50).

sobre diversas dimensiones de las realidades sociales en un sentido amplio que supuso también una puesta en cuestión de los formatos y los tipos de registros convencionales del cine clásico, o una erosión o fragmentación del modo de representación institucional tal como lo ha definido el teórico e historiador del cine Noël Burch (2017).²

Las rupturas o nuevas exploraciones en los modos de realizar cine se articularon en contexto con una renovación generacional que abrió la producción de películas documentales y de ficción a temáticas o a problemas que, si no eran estrictamente nuevos, atraían el interés y la sensibilidad crítica de los jóvenes realizadores.³ La preocupación por la cuestión urbana entró entonces en foco de manera gradual y amplia en este nuevo abanico de temas. Las desigualdades de las sociedades latinoamericanas se expresaron, entre muchas otras variables, en el crecimiento caótico y diferenciado de los entornos urbanos, alentado por diversos procesos migratorios al ritmo de las marchas y contramarchas de economías “en desarrollo” –tal como se planteaba en la época– sobre estructuras sociales previamente jerarquizadas en mayor o menor grado.

Si la ciudad se abrió entonces durante los años cincuenta y sesenta a ciertas transformaciones que desgarraban algunas de las promesas fundantes del urbanismo moderno, el cine latinoamericano desarrolló a la par de este proceso nuevas miradas y estrategias de

² Burch (2017) acuñó este concepto, hoy clásico y usualmente referido como MRI, en su obra *Praxis del cine*, publicada originalmente en 1968. El concepto alude a una serie de convenciones narrativas normalizadas gradualmente desde la década de 1910 y que sustentaron las formas de producción y de recepción de películas apelando a ciertos códigos que constituyeron un universo coherente de organización y de legibilidad narrativa en el marco del cine industrial a lo largo del período clásico.

³ Y realizadoras: en 1959, la venezolana Margot Benacerraf sorprendió con su único largometraje *Araya*, una obra extraordinaria sobre la vida de los habitantes de un pueblo costero dedicados a la extracción de sal marina, que diluía los límites entre documental y ficción y que compartía cierta sensibilidad con la mirada de Kohon que nos proponemos explorar aquí.

registro y narración de sus formas y de sus sujetos. Nos proponemos estudiar aquí dos obras que nos permiten reconstruir parcialmente este doble fenómeno.

Se trata de dos películas relativamente poco conocidas del cine latinoamericano del período. Por un lado, el segundo cortometraje del cineasta argentino David José Kohon (1929-2004), concebido a partir de un encargo oficial en los primeros meses del gobierno de Arturo Frondizi. *Buenos Aires* es una auténtica rareza en el marco del cine argentino de la época, que se adelantó en realización a la más célebre *Tire dié* de Fernando Birri que hemos explorado en un estudio previo (Scotti, 2021). Este cortometraje de Kohon adelantaba además el interés por la ciudad que sería una constante en el curso de la obra del director, especialmente en sus largometrajes de ficción en los que la ciudad sería espacio dramático y narrativo inescindible de tramas, vínculos y conflictos. Nos interesa recuperar y atender a este cortometraje relativamente olvidado dentro de la filmografía del director por al menos dos razones:

- Presentaba una aproximación crítica al universo urbano de Buenos Aires que se valía de recursos heterodoxos para las lógicas del género documental y donde la visualidad y el tipo de montaje son clave para su construcción narrativa.
- Se vislumbra en el film un tipo de crítica social que podemos ligar a un momento determinado de ruptura en el que aún no se han consolidado otras convenciones estéticas.

La segunda obra que analizaremos es el cortometraje *Brasília, contradições de uma cidade nova*, que también surgió como proyecto por encargo, en este caso de una empresa privada, la que finalmente descartó el material entregado por el realizador. En relación con este film de Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), también poco conocido o relativamente inexplorado dentro de su filmografía, nos interesa poner bajo lectura y análisis las siguientes cuestiones:

- ¿Qué recursos cinematográficos organizaban y articulaban la mirada y el discurso crítico del film sobre la nueva capital brasileña?
- ¿Cómo se puede comparar esta obra con otras precedentes del director? Como el documental institucional *El poeta de Castelo* o *Cuero de gato*, una pequeña ficción realizada en Río de Janeiro y que integró el largometraje *Cinco vezes favela*,⁴ de varios directores.

Finalmente, nos proponemos cotejar ambas obras, tomando nota de sus características particulares y procurando inscribir ciertas similitudes y diferencias en el tiempo histórico que comparten y aquel que, también, las separa.⁵

Buenos Aires

Proyecto surgido a partir de un encargo oficial relacionado con el propósito de erradicar las “villas miseria” enunciado en la campaña electoral por Arturo Frondizi, tanto la política como el encargo quedaron finalmente truncos.⁶ A pesar de ello, Kohon siguió adelante con el film realizándolo con escasos recursos propios y aportes de amigos, co-

⁴ *Cinco vezes favela* (1962) reúne cortometrajes de Miguel Borges (*Zé de Cachorra*), Carlos Diegues (*Escola de samba Alegria de viver*), Leon Hirszman, (*Pedreira de Sao Digo*) y Marcos Farias (*Um favelado*), además del ya mencionado De Andrade.

⁵ Los dos cortometrajes analizados en este trabajo pueden verse en internet en los siguientes enlaces:

Buenos Aires: https://www.youtube.com/watch?v=19qvO_6EBZY

Brasilia, *contradições de uma cidade nova*: <https://www.youtube.com/watch?v=g-VYZ7tOjoaw>

⁶ “Entre los años 1956 y 1970, la población en las villas de la zona metropolitana de Buenos Aires creció a un ritmo anual del 8,4 %” (Auyero y Hobert, 2007, p. 233). El análisis de los autores ofrece una mirada histórica amplia y documentada sobre el proceso de gestación y extensión de las “villas miseria” como parte de un discontinuo proceso de suburbanización en torno del área metropolitana de Buenos Aires a lo largo del siglo XX.

laboradores⁷ y familiares y produjo una obra que, al cabo, da cuenta de su origen y también de las marchas y contramarchas que la atravesaron.

El segundo cortometraje de David José Kohon⁸ es una pieza singularísima para la cinematografía argentina de la época y su revisión histórica convoca una serie de sentidos diversos que ganan incluso mayor espesor al paso de las varias décadas que de él nos separan. Si bien una lectura de contexto permite situar el film en ese tiempo de renovación de alcances aún inciertos en las formas de realización, en los formatos genéricos y en los temas en relación con el cine clásico⁹, nos interesa explorar en *Buenos Aires* lo que podemos leer también como sus marcas singulares, tanto en el cuerpo de la propia obra como en relación a ciertas premisas que se volverían constantes en la filmografía posterior de su director.

Pero este punto de partida, que busca reponer elementos de lo que entrevemos como el valor específico de la película, debería conducirnos también a una indagación más amplia respecto de una nueva mirada sobre la ciudad que se torna una preocupación de la generación de jóvenes cineastas que empiezan sus carreras en las postrimerías de los años cincuenta y en los inicios de los sesenta.¹⁰ Nos interesa

⁷ Destaca la participación de Ricardo Aronovich en la dirección de fotografía. Se trataba del primer trabajo de Aronovich, que sería una figura clave del cine argentino de las décadas siguientes.

⁸ El primero, *La flecha y un compás* (1951), adelantaba el interés experimental del director y ciertas influencias vanguardistas de los tiempos del cine silente.

⁹ Para el escenario del cine argentino, este proceso se aprecia y se estudia ampliamente en: España, C. (2005), especialmente en la primera parte que comprende el período 1957-1966 y que incluye un texto de Javier Naudeau sobre la obra de Kohon: “El sujeto, su relación con el entorno y consigo mismo”, en el que se analiza brevemente *Buenos Aires* como punto de partida de la obra del cineasta.

¹⁰ Genéricamente encerrada en la fórmula “generación del 60”, la etiqueta, como es usual, omite diferencias y matices. Gonzalo Aguilar aludía así a este problema en una de las primeras reconstrucciones históricas sistemáticas dedicadas al período: “Pero el término ‘generación’ solo erróneamente puede considerarse, en este caso, como un

vincular aquí la mirada de Kohon con las de otros colegas que, a nivel argentino o latinoamericano, buscaban en ciertos márgenes o en el debilitamiento del modo de representación institucional construir preguntas sobre el espacio urbano y sus dinámicas contemporáneas, sobre el tiempo histórico en que se alojaban sus representaciones y sobre los sentidos de los discursos y los hechos del “desarrollismo”¹¹ tal como se presentó en la región en su momento. Por último, entendemos que en el film de Kohon estas cuestiones se presentaban de un modo no convencional para lo que serían las formas corrientes del cine de denuncia latinoamericano que se desplegarían en los años sesenta. Es en este sentido que proponemos el cotejo con el film de Joaquim Pedro de Andrade, sobre un tema similar pero diez años posterior al de Kohon.

En cuanto a los procedimientos que exhibe en su realización, *Buenos Aires* se aparta radicalmente de las formas corrientes del neorrealismo o del realismo en gestación en los cines latinoamericanos de su presente.¹² El tratamiento casi completamente mudo del film es el principal elemento en este plano, dado que este recurso exige explorar los sentidos del relato fundamentalmente en su construcción visual y en las operaciones de angulación de la cámara, la distancia

grupo de personas que actúa de modo conjunto a partir del denominador de una edad común. Tampoco define a esta generación del 60 un conjunto de obras (...) lo que designa el término *Generación del 60* es una transformación epocal que afecta principalmente al campo cinematográfico tal como estaba constituido hasta entonces” (Aguilar, 2005, p. 82). No se trató entonces de un nuevo programa que vino a desplazar a las estructuras precedentes, sino de una ruptura en proceso con la cual los diferentes artistas se relacionaron también de formas diversas.

¹¹ En Altamirano (1998) se propone una reconstrucción de las principales ideas y figuras del desarrollismo argentino y de su peso en los programas y debates políticos de la época, en conexión con otras experiencias desarrollistas contemporáneas a escala regional y mundial.

¹² Una mirada panorámica sobre este proceso se puede encontrar en Frías (2016), especialmente capítulos 4 a 6.

focal y el montaje que va hilvanando las imágenes. El sonido tiene también un valor preponderante, pero no por los diálogos que faltan casi completamente ni por la consabida voz de un relator exterior, del todo ausente, sino por el uso disruptivo de la música, que conforma los planos y los entre planos, participando del corte y de la continuidad en las diferentes operaciones de composición de la narración.

Entendemos que una parte importante de la singularidad del film en relación con su presente proviene de que las referencias cinematográficas de Kohon hay que buscarlas fuera de contexto, y remontarse entonces a ciertas obras de los años veinte y treinta, aquellas que quedaron al margen de lo que constituyó luego la consolidación del cine clásico en torno al desarrollo del film sonoro y la hegemonía de la industria de Hollywood¹³. Las influencias de Vertov, Eisenstein y Ruttman, sí, pero también las de Buñuel y Dalí se perciben en *Buenos Aires*, aunque el film se desmarca de cualquier mera ilustración, tanto de su espacio de representación como de las inspiraciones formales que señalamos; es decir, Kohon no pretende citar a sus referentes, sino que se vale de algunos de sus procedimientos para componer desde su aquí y ahora y desde una cierta imaginación personal, o desde la intención de construir y explorar un espacio para la propia invención que se iría confirmando en el decurso de su filmografía. ¿Cómo podemos argumentar esta impresión?

Entendemos que con *Buenos Aires* el director puso en marcha una cierta concepción personal que nos exime de considerar su tratamiento del espacio urbano como mera expresión del género documental:

¹³ En el libro de entrevistas con Javier Naudeau (2006), Kohon describe su formación como la de un espectador de cineclub, asiduo concurrente entre los años cuarenta y cincuenta a las funciones de *Gente de cine*, donde conoció y vio reiteradamente grandes clásicos del cine de los años veinte y los treinta “La primera o segunda vez que asistí vi *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein, que me hizo asomar a la potencia tremenda del montaje (...) Y el período expresionista alemán: Murnau, Lang, Wiene, Pabst” (Naudeau, 2006, p. 28).

Kohon filmó la ciudad a lo largo de toda su obra y le confirió siempre el estatuto narrativo de un personaje. Más allá de que todo tratamiento de un espacio real por la cámara tiene un valor documental, lo singular del cine de Kohon es su apuesta radical contra toda pretensión objetiva; no hay aquí ningún documento exterior a la puesta en escena y el espacio urbano en su cine es siempre parte del drama, proyección de las sensibilidades puestas en relato, nudo entre subjetividades, lugar y tiempo realizado ante la cámara, connotado por el ángulo y la distancia, soportado y sostenido por el montaje. Sería sin embargo inútil buscar una imagen acabada en relación con la ciudad en el conjunto de su obra fílmica, no se trata de que el director elabore un discurso cierto y preciso y que lo vaya reponiendo en sus diferentes películas, el trabajo de Kohon ante la ciudad está en permanente tensión con sus transformaciones históricas y la aproximación inicial que ofrece en *Buenos Aires* expresa esto con claridad: más que denunciar una realidad definida, su cine procura tomar su pulso, componer una serie de preguntas sobre ese universo uno y diverso a la vez que será también un mundo de promesa y de opresión en sus ficciones.

En “Imágenes de la villa miseria en el cine argentino”, Gonzalo Aguilar alude brevemente a la mirada “de contraste” de Kohon en *Buenos Aires* para oponerla a aquella otra “de antagonismo” (Aguilar, 2015, p. 204) que se presenta una década después en la primera parte de *La hora de los hornos*. La comparación del autor ilumina uno de los sentidos del proceso de radicalización política que influyó y participó de las cinematografías del período, no encontramos sin embargo en el film de Kohon señales de esa creencia en la modernización a la que alude Aguilar: “un movimiento de los edificios a la villa muestra un contraste pero a la vez una continuidad dada por la creencia en la modernización” (Aguilar, 2015, p. 204); en parte porque en el cuerpo del film no apreciamos un solo rastro de optimismo, ni como sustrato de su mirada crítica ni como posible sentido teleológico, pero además

porque, como intentamos exponer más arriba, esa continuidad entre la opulencia y la miseria conforma en *Buenos Aires* una misma materia: la modernización en clave de desarrollo funciona entonces, justamente por contraste, extendiendo y profundizando la marginalidad y la pobreza. En lugar de una creencia en la modernización, observamos una exposición crítica de sus sentidos y sus efectos tal como se la practicaba efectivamente en su aquí y ahora.

La continuidad de la filmografía de Kohon confirmaría este principio. Lo que el cineasta organizaba cinematográficamente como interrogación inicial sobre Buenos Aires en 1958 tendría su desenlace más sombrío en *El agujero en la pared* (1982), su último film de ficción; allí la villa miseria, novedad marginal aún no completamente naturalizada en su primera aproximación, ha devenido en inmenso basural sin ciudad en menos de un cuarto de siglo. Más que denunciar el proceso histórico que hizo esto posible, la obra de Kohon permite entreverlo en algunos de sus múltiples bordes, aun en filmes sobre amores contrariados o policiales desbordados, incluso en esa extraordinaria elegía sobre un imposible amor adolescente que es *Breve cielo* (1969), la ciudad es protagonista, como marco, como testigo, como límite y como abismo de sus propias historias y para sus criaturas.

La primera mirada de Kohon sobre Buenos Aires es entonces también referencia para seguir pensando el conjunto de su obra. Una aproximación poética que se vale de imágenes documentales para construir con ellas no un “documental” sino un ensayo sobre la ciudad y sobre el cine, un corte en la continuidad de lo cotidiano, otro modo de ver eso que se pierde a la vista del mundo y que reclama nuevas narraciones. Si hay una denuncia que subyace a *Buenos Aires*, esta no proviene de palabras ni de imágenes lineales, debe ser entrevista a través de los procedimientos formales que el director emplea para construir ese organismo de lo social que la ciudad es y que produce y reproduce diariamente.

Deteniéndonos en ciertos elementos discretos del relato, el cortometraje se puede dividir en tres segmentos. En el primero, de aproximadamente cinco minutos, se ofrece una mirada de la ciudad que, si bien tiene por objeto presentar sus contrastes, no lo hace de manera obvia. Los primeros fotogramas de la película muestran una ciudad moderna y activa a plena luz del día, pero la música introduce ya una nota suspicaz y disruptiva que alerta la recepción: en principio, no hay relación de contigüidad entre lo que se ve y lo que se oye y el perfil de esa gran urbe en movimiento, tomado desde ángulos muy diversos incluyendo algunos insólitos, lo que denota es que hay allí una mirada construyendo relato y dispuesta a no dejarse llevar por las apariencias. La elección de una banda musical disonante¹⁴ y muy apoyada en la percusión es el elemento central del extrañamiento de esta puesta en narración de la ciudad, que se teje también con el uso de planos muy sesgados, abruptos movimientos de cámara y un plano muy contrapicado. De pronto, un tamborileo típico de las previas de un acto peligroso o de una ejecución conduce la cámara hacia un cartel de propaganda en el que se anuncia la construcción y la venta de modernas viviendas en “departamentos de categoría”, el plano se detiene pero pronto la cámara se desplaza hacia atrás dejando ver que el cartel está pegado en la pared de una casilla de madera; y, luego hacia la izquierda, en un amplio paneo que nos ofrece la primera vista de la villa, en una sucesión de imágenes de niños jugando, viviendas precarias en medio de altos pastizales y varias sogas con ropas tendidas para secarse al viento. Rápidamente, un paneo de altura, ahora hacia la derecha, generaliza esa primera mirada del entorno ponién-

¹⁴ Integrada por fragmentos de obras de músicos de diferentes géneros: Virtú Margano, Astor Piazzolla, Eduardo Roma, Horacio Salgán y Aníbal Troilo (Cinenacional.com, s.f.). En ningún momento la banda musical se desprende de las imágenes, de modo que resulta prácticamente imposible individualizar los fragmentos o analizarlos como una línea autónoma. Esto confirma que la música no interviene aquí comentando o complementando los planos sino constituyéndolos.

dola, montaje mediante, en permanente relación con niños y niñas que juegan o caminan entre la miseria y la precariedad del paisaje alrededor. Pero cuando parece dedicarse a componer mediante la observación de tono más realista, el punto de vista vuelve a saltar y ahora somos nosotros los observados por las miradas de hombres, mujeres, niños y niñas que ven de frente a la cámara con expresiones diferentes y nunca del todo clasificables.

En la secuencia siguiente se muestra a la gente de la villa trabajando en su día a día mientras la percusión de fondo nos sigue ofreciendo toda clase de obstáculos a la naturalización. Ese primer segmento se resuelve sobre una serie de contrastes entre las dos partes de la ciudad, pero Kohon se niega a certificar la división, antes bien, lo que le interesa son las continuidades: entre el perfil de los grandes edificios del centro y las paredes de las casillas de cartón, entre las alturas de las torres que se yerguen sobre el horizonte urbano y las frágiles construcciones que se apiñan detrás de un muro, en el mismo plano que la cámara compone en un abrupto movimiento vertical hacia abajo; o entre las banderas que flamean en las ventanas de los edificios públicos y esa otra pequeña y manchada de barro que un chico extrae de la basura y a la que el director le dedica un ostensible acercamiento progresivo sobre el que cierra el primer segmento del film con un preciso fundido a negro.

Entonces, *Buenos Aires* vuelve a comenzar... Ya no sobre los grandes edificios que perfilan su moderno trazado arquitectónico sino en el despertar de un día corriente de los habitantes de sus bordes. El radical cambio de eje se anuncia con el plano de un reloj despertador, pero sobre todo por el sonido de su tic tac que empieza a componer el ritmo de la segunda parte en el que se acompaña a cuatro habitantes de la villa a sus empleos en el centro de la ciudad, donde se vuelven parte de la gente común inadvertida en el movimiento de todos los días: un cartero, un obrero mecánico, una obrera textil y un soldador.

Kohon no pierde de vista sus viajes y atiende especialmente al trajín de sus labores, los mira con atención pero no los estudia, los incluye en el movimiento de los trabajos y los días y los presenta entonces como una parte vital del funcionamiento de ese mundo que, aun a través de los desplazamientos de un sitio a otro, el film sigue registrando como uno, en varios planos que entrelazan las tareas asalariadas con las otras de las mujeres que se quedan limpiando o cuidando a los niños en la villa, o en los de las ruedas que, girando o detenidas, dan cuenta de un movimiento continuo en un espacio diferenciado que el film se resiste una y otra vez a escindir. Si las influencias del cine soviético de los años veinte son evidentes desde el comienzo en muchas de las opciones formales del director, se acentúan en este segmento también por el tema: el modo en que Kohon integra en relato el espacio, el movimiento, los cuerpos, las máquinas y las acciones remite claramente al Dziga Vertov¹⁵ de *El hombre con la cámara*; sin embargo, el vigor, la intensidad y el entusiasmo que desbordaba en aquella mirada insólita a la Rusia revolucionada se atenúa aquí y se concentra en una composición propia a partir de ciertos procedimientos característicos del ‘cine-ojo’¹⁶ pero que no se agotan en su referencia y que se entretajan con otros recursos: indescriptibles miradas a cámara que recuerdan al Buñuel de *Tierra sin pan*, planos monstruosos de edificaciones comunes que remiten a ciertas formas de ver legadas por el expresionismo y una atención franca a los rostros de los niños que, en contexto, es inevitable relacionar con esos otros chicos de *Tire dié* que Birri y equipo estaban registrando al mismo tiempo en Santa Fe sin

¹⁵ “Hice un poco la de Dziga Vertov: ir a filmar ‘a la pesca’” (Kohon en Naudeau, 2006, p.44).

¹⁶ Así denominó Dziga Vertov en los años veinte al método con el que se proponía un registro objetivo de la realidad, por medio de la captación no planificada previamente de imágenes por el ojo de la cámara “que ve mejor que el ojo humano”. El propio Kohon alude a esta influencia en la citada entrevista, pero para matizarla: “Hice una mezcla de cine-ojo con cine de guion” (Naudeau, 2006, p.44).

que un cineasta supiera del proyecto del otro. Asombra esa atención común a una realidad que reclamaba meterse en la mirada del cine, asombra más aún la semejanza de esos rostros y cómo el modo en que fueron registrados nos los sigue volviendo presentes, actuales, insidiosamente contemporáneos.

Tras el siguiente fundido a negro, sobre el minuto diez, Kohon dedica el breve segmento final al regreso de los trabajadores a la villa; la cámara que los vio partir a la mañana los toma ahora de espaldas acompañándolos hasta la puerta de sus hogares, pero de pronto se vuelven y nos miran de frente para decirnos una y otros “Sí señor, yo vivo aquí”. Y esa única alocución a lo largo de todo el corto resulta en un impacto tremendo: no solo no ha sido anunciada por ninguno de los procedimientos del relato, se presenta además con un curioso efecto en el que se apaga el sonido alrededor:

(...) una interrupción, un vacío de fondo. Pero eso me vino bien (...) tener que interrumpir todo el sonido y dejar un vacío para oír una voz provoca una sensación extraña que impacta mucho. Lo descubrí por necesidad, por no poseer dinero para usar otra banda. Si no, hubiera dejado como fondo la música o el sonido ambiente. En cambio, tuve que detener todo el sonido (...) lo hice así porque no tenía más remedio. Después descubrí que era tan bueno ese efecto que lo volví usar en alguna otra película. (Kohon en Naudeau, 2006, pp. 45-46).

Y sobre ese vacío se amplifican sus rostros y sus voces en primer plano, que parecen dirigirse a sus contemporáneos con los que interactúan día a día en la ciudad, pero se proyectan también a través de las décadas para incomodarnos y cuestionar este orden que renueva y extiende aquello que en su momento podía parecer aún marginal o transitorio.

El último fragmento introduce sin embargo otra novedad significativa: al abrirlo y al cerrarlo, Kohon muestra un muro blanco en el

que se leen los nombres de varios candidatos políticos, especialmente el de Frondizi, elegido ese mismo año como presidente. El montaje entre el perfil de la miseria y el folklore de la política se vuelve explícito, en ritmo y en sentidos, y la brocha gorda con la que un pintor blanquea completamente el muro exime al relato de otras explicaciones. Es evidente que el director se proponía saldar cuentas con los funcionarios de ese gobierno que le habían encargado y luego desautorizado el film; pero yendo más allá de las interpretaciones obvias, lo cierto es que se trata del pasaje más directo de la obra, el que no pende de ninguna intriga, incluso cuando sus posibles sentidos se amplifiquen en los sucesivos contrapuntos. Si bien aquí siguen primando la visualidad y las opciones de montaje, se introduce también el uso de la palabra escrita en un sentido bien diferente al de los carteles publicitarios del comienzo y el mensaje se presenta más acotado a un solo plano. Por el contrario, lo que en el film se expone apenas por medio de la oralidad resulta menos delimitado y más impactante que aquello que se escribe y se borra en los muros, su efecto es mayor cuando se vale de recursos no codificados e imprevisibles, cuando nos comunica algo que no sabemos o que no esperábamos o, por medio de un recurso desconocido, torna común algo que juzgábamos ajeno.¹⁷ Podemos apreciar y extender los sentidos de esta potencia política, de este desorden de los saberes surgido de una conmoción estética, a la luz del ensayo de Jacques Rancière “Las paradojas del arte político”:

Luego están las estrategias de los artistas que se proponen cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer

¹⁷ En *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962) se toma un relevo de esta mirada de Kohon. Si bien se trata de un film de ficción, el director inserta vistas panorámicas de sucesivas villas miseria en la salida sur de la ciudad, muy probablemente en el acceso sudeste, al paso de los protagonistas que se dirigen en automóvil a Mar del Plata. El *travelling* lateral con el que se toman las imágenes recuerda a los últimos planos que les dedicaba Kohon cuatro años antes a las casas con techos de chapa y paredes de cartón sobre el final de su cortometraje.

ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en las dinámicas de los afectos. (Rancière, 2008, p. 66).

El autor se refiere en el texto a la ficción como la promotora de ese trabajo de producción del disenso, ¿vale traer entonces aquí su palabra frente a un film de apariencia documental? El trabajo de Kohon sobre las imágenes no solo avala, sino que invita también a esta conexión. Como procuramos exponer en nuestro análisis, *Buenos Aires* presenta elementos del registro documental pero su composición, entre el ensayo y la poesía, aloja una intriga imprevisible más característica de la narrativa de ficción.¹⁸ No se trata entonces de cómo se producen las imágenes o de un presunto estatuto de realidad anterior a su obtención, si no, sobre todo, de lo que con ellas se elabora. Kohon no emplea las imágenes para demostrar nada, compone con ellas y entre ellas una visión distinta del mundo o se vale de ellas para construir otro modo de ver y de conocer lo que se ignora, se omite o se pierde en la ceguera común de nuestros saberes. He aquí una marca singular de su mirada que nos proponemos cotejar luego con la de De Andrade.

Brasília, contradicciones de una ciudad nueva

El film de Joaquim Pedro de Andrade se presenta como una visión temprana de esa curiosa experiencia histórica y espacial que proyectó el estado brasileño sobre una planicie ubicada en el centro del territorio nacional y cuya construcción puso en marcha desde la segunda mitad de los años cincuenta. Tal como se la expone en el film, seis años después de su inauguración oficial, a Brasília se llega por una ca-

¹⁸ Vale considerar en este sentido que el propio Rancière (2005) ha teorizado en contra de la división clásica entre cine documental y de ficción al analizar la obra de Chris Marker. Véase el apartado “La ficción documental, Marker y la ficción de la memoria”.

retera y a través de túneles que plantean una breve intriga por lo que espera al otro lado. El film, que puede ser dividido en dos segmentos claramente diferenciados, despliega buena parte de las convenciones ya establecidas para el cine documental del período, tanto en su organización, apoyada centralmente en la voz de un locutor que informa y explica, como en la gradual elaboración de una denuncia que surgirá en el espacio cada vez más amplio entre la ciudad del proyecto y la de los hechos y que saldrá definitivamente a la luz en la segunda mitad con los testimonios de los trabajadores que han construido Brasilia y que viven fuera de ella.¹⁹

A este respecto, se insinúa en el relato, sobre todo en la palabra temprana de uno de los más estrechos colaboradores de Oscar Niemeyer, la intención de los realizadores de deslindar o atenuar las responsabilidades de los arquitectos e ingenieros que elaboraron el proyecto en relación con el posterior fracaso en su principal cometido social.²⁰

De Andrade realizó el film por encargo de la compañía italiana Olivetti, sin embargo, la empresa resolvió no exhibirlo en disconformidad con el resultado del proyecto. A pesar de ello, el director consiguió mostrarlo en la propia ciudad incluso antes de realizar la edición definitiva.

Brasília: contradições de uma cidade nova foi realizado com patrocínio da Olivetti, mas nem Lucio Costa nem os militares gostaram

¹⁹ Al igual que en *Tire dié* (1959) sobre la ciudad de Santa Fe, los trabajadores entrevistados en *Brasilia...* dan testimonio de que han construido los principales edificios de una ciudad que los expulsó a sus márgenes y los condenó a la pobreza.

²⁰ Aunque no es el centro de nuestro análisis, resulta pertinente considerar aquí una visión de este problema contemporánea del film de parte de uno de los pioneros en los estudios sobre la ciudad moderna y las problemáticas del urbanismo que ponía en discusión esta perspectiva o al menos el idealismo de sus fundamentos: “Ni el arquitecto, ni el urbanista, ni el sociólogo, ni el economista, ni el filósofo o el político pueden sacar de la nada por decreto formas y relaciones nuevas. Para precisar, diríamos que el arquitecto, al igual que el sociólogo, no tiene los poderes de un taumaturgo. Las relaciones sociales no las crea ni el uno ni el otro.” (Lefebvre, 1969, p. 128).

do filme. As críticas à cidade eram inesperadas e a censura recomendou que trechos fossem cortados. Joaquim Pedro de Andrade fez uma apresentação surpresa do filme durante o Festival de Brasília de 1967 e depois escondeu a película para que a censura não a destruisse. (Maciel, N. y Daehn, R. 24 de septiembre de 2013, párr. 3)

Más que una presentación de la ciudad, el film se organiza como una visita en la que poco a poco se irá demostrando esa brecha entre la planificación urbana y arquitectónica y la pronta emergencia de aquello que, al desbordar las previsiones de sus diseñadores, expresa la realidad histórica y presente de Brasil contra toda la ilusión modernizadora implicada en el proyecto.

En este sentido, a lo largo del film es poco lo que se descubre. En parte porque el título adelanta las tensiones que se desarrollarán y en otra gran parte porque la intriga en relación con las imágenes iniciales se diluye muy rápidamente en la voz de Ferreira Gullar²¹ y en el uso de ciertos recursos que insisten en torno del principio del contraste y que esclarecen muy pronto los sentidos del relato, por ejemplo, el uso de la música que pasa de las melodías armoniosas a ciertos tonos disonantes ya en las primeras secuencias.

Nos interesa detenernos en el análisis de ciertos procedimientos que estructuran el documental de De Andrade para pensarlos en su contexto, como elementos de la realización del film y como parte de

²¹ Resulta de interés destacar la importancia de Ferreira Gullar en el panorama cultural y político brasileño desde comienzos de los años sesenta, y el hecho de que haya sido invitado a relatar el documental de De Andrade. Escritor, ensayista y crítico de arte, activo militante del PCB (Partido Comunista Brasileño), Gullar sufrió censura y persecución y se exilió en la Argentina a partir de 1970, muy poco después de realizada la película. No era casual entonces que De Andrade incluyera su voz en su mirada sobre Brasília. Es posible además suponer que las conclusiones sobre el arte brasileño en general que se presentan en el final del relato sean del propio Gullar o, en todo caso, fueran compartidas por director y relator.

una tendencia del cine social y político de la época, sobre todo en la vertiente del documental.

En principio, para presentar su entrada en tema la película se atiene al discurso oficial. Mientras la cámara nos hace llegar a la ciudad, la voz del locutor nos informa sobre las ideas que han sustentado la construcción de Brasilia y, más específicamente, sobre los fundamentos teóricos en los que se basa su original trazado urbano que separa cuidadosamente el tránsito peatonal del vehicular. Desde aquí las imágenes ofician como ilustración de las palabras y la apelación a la melodía de Erik Satie respalda esta convergencia dando cuenta de la perfección de las ideas y de la coherencia de los supuestos preliminares.

Es importante advertir que no hay en este segmento, hasta el minuto diez aproximadamente, individuos registrados por la cámara más que de manera lejana o anecdótica; así, el film discurre todavía sin sujetos y se limita a mostrar elementos lineales que confirman las presunciones del trazado urbanístico que se detalla en la locución. No es un dato menor que las imágenes en movimiento provengan de una cámara aérea en un principio y, luego, emplazada en un vehículo en movimiento, tanto porque la distancia y la velocidad imprimen un tratamiento general del paisaje como porque los realizadores deciden de esta manera no ajustarse al paso humano ni detenerse en acciones de personas comunes. Se trata de una aproximación panorámica, en movimiento y desde las alturas, o desde la altura desde la que mira una persona que se desplaza en automóvil. Toda una entrada en cuestión que se opondrá al tramo final de la obra.²²

²² En conjunto, esta parábola que va de lo distante a lo próximo, de lo general a lo particular y de lo vacío a lo habitado, es la misma de la que se valieron Fernando Birri y su equipo de realización en *Tire dié* (1959), que se abre sobre una panorámica aérea de Santa Fe y se resuelve sobre los testimonios de los habitantes de los márgenes de la ciudad. Sin embargo, en el film de Birri, había un corte significativo con el principio de demostración que encontramos en el de Andrade. Véase Scotti (2021).

Recién en el quinto minuto se presenta en imágenes la primera de las discordancias que se encadenarán luego en el relato: “entre arquitectura y ornamentación, entre la concepción del arquitecto y el gusto del ocupante” (relato en off, minuto 3.45), pero el “ocupante” no entra aún en cuadro y esta oposición se refleja en fotogramas que se limitan a ilustrarla. De a poco, en la sucesión de planos de un centro comercial que se ha desarrollado espontáneamente fuera de las zonas predeterminadas por los proyectistas urbanos, y en una reiterada alusión al ritmo lento de poblamiento de la ciudad que se confirma en la presentación de planos de grandes edificios semivacíos o en la subutilización de los espacios públicos e institucionales, va tejiéndose la pregunta sobre la gente, que solo aparece de forma aún dispersa y en espacios que exceden ampliamente a los grupos que ocasionalmente registra la cámara: de estudiantes en las escuelas, de profesores en la universidad, de niños en los parques, de feligreses en las iglesias o de clientes en las grandes tiendas.

Este tramo inicial se extiende entonces bajo el principio de una interrogación que se va haciendo más consistente a medida que la cámara recorre la ciudad en sus ejes centrales y se adentra en ciertos espacios de convivencia cotidiana. El mismo film responde la pregunta en la voz de su narrador: esta ciudad ideal, concebida para evitar la reproducción de la desigualdad y de las formas corrientes de diferenciación social del país es, a solo unos pocos años de inaugurada, el negativo de su imagen ideal: “Según el plan piloto, la ciudad no sería dividida en barrios ricos y pobres, en lugar de discriminación habría integración. Lo que no hubo” (Locución sobre el minuto 9 del film).

Una vez que la cámara se apoya en el suelo y entra en contacto con determinados grupos o determinadas personas que son ocasionalmente entrevistadas, el tratamiento lejano y armónico de los grandes espacios cede a la estrechez de los ambientes cerrados y a la altura humana, y en ciertos pasajes se recurre incluso a la cámara en mano

para transmitir la incomodidad de los espacios domésticos en los que habitan muchas más personas de las que deberían.²³

El momento de giro definitivo entre ambas mitades se produce en el minuto once, es decir, el punto medio justo del film. Allí, mientras el locutor señala que “para la mayoría de sus habitantes, Brasília es una ciudad como las otras”, la cámara muestra otro descenso desde las alturas, el de los pasajeros que se van a agolpar en la *rodoviária* para, al cabo de su jornada de trabajo, subirse a un ómnibus que, tres horas después, los depositará en sus hogares en alguna de las ciudades satélite –hoy llamadas regiones administrativas– a las que han sido expulsados desde el origen mismo de la construcción de la nueva capital. La cámara, ahora sí inquieta y cercana, se mezcla con la gente, se abre paso entre una multitud sorprendente y apretada que se arremolina para subir a los transportes.

En esa instancia que funciona como bisagra de la narración, se produce un momento que escapa a la voz en *off* y que provoca un poderoso efecto más allá de las explicaciones que articulan las palabras. La cámara se desplaza siguiendo a la distancia el trayecto de un autobús al salir de la terminal, el plano muy abierto integra el vehículo a un paisaje de edificios en construcción y otros recién construidos y aparentemente deshabitados, suelo rojizo y vastos cielos plomizos; las líneas rectas de las edificaciones, el horizonte en fuga sobre una construcción vertical que semeja un menhir y la simetría de la disposición de los elementos en el cuadro se oponen a la carrocería curvilínea del vehículo que avanza de derecha a izquierda hasta salir del cuadro. En esos pocos segundos en que se desprende de la locución, la secuencia impacta visualmente promoviendo un extrañamiento no completamente significado y más sujeto entonces de las miradas en la recepción. En su extremo, cuando las y los

²³ “A presença humana é que parece desestabilizar a câmara” (Correa de Araújo, 2004, p. 15).

trabajadores de todos los días se aprestan a abandonarla, esa ciudad planificada como una virtuosa escenografía sin actores se entrevé o se percibe como un paisaje de otro planeta, como la maqueta de un film de ciencia ficción que está aún por rodarse o que ya no será realizado. Es cierto que la musicalización de la escena con la voz de María Bethania cantando *Viramundo*²⁴ redunda y direcciona en parte los sentidos visuales que exploramos pero, aun así, se trata del primer pasaje del film en que el sentido fundamental de lo que se expone no está delimitado por la enunciación de la voz exterior y se independiza sustantivamente de ella.

El principio de contraste entre proyecto y realidad del que se parte y que organiza el conjunto de la narración se verifica *in toto* a lo largo de la obra y se puede comprobar en un extremo y en otro, tanto en la oposición entre el proyecto oficial y el testimonio de los trabajadores, como en la utilización de diversos recursos formales que tensan el conjunto del cortometraje y que demuestran las contradicciones ya planteadas en el título.

De este modo, al llegar a las ciudades “satélite”, la escala descendente en las condiciones de vivienda y existencia viene a corroborar lo que ya ha sido previamente significado, y las palabras de los hombres y las mujeres que viven en el lugar o que están llegando desde el nordeste del país no aportan una nueva pregunta, sino que duplican las respuestas precedentes. Dos pasajes de esta segunda mitad introducen sin embargo cortes en esta linealidad demostrativa. Uno

²⁴ Además de la canción compuesta por Gilberto Gil y Capinam en 1967, la inclusión de este tema remite al film documental del mismo título producido en 1965. Este mediometraje dirigido por Geraldo Sarno introducía parte de la temática del de De Andrade, presentando un relato de ida y vuelta de migrantes nordestinos a San Pablo, parábola de la ilusión a la decepción similar a la de los testimoniantes de la segunda mitad de *Brasília...* Sin embargo, en *Viramundo* las voces de las y los trabajadores migrantes son el centro de gravedad del film y de las experiencias que narra, decisión que se invierte en la película de De Andrade.

se produce en el minuto 13, mediante un salto abrupto en el montaje que nos lleva del trazado espontáneo de las ciudades dormitorio a las ferias populares organizadas a pleno rayo del sol y en las que se ofrece una estrafalaria variedad de mercancías, desde utensilios de cocina hechos a mano con materiales de descarte, muebles a estrenar expuestos sobre el suelo de tierra y hasta electrodomésticos de última generación: si bien la voz de Gullar sigue explicando quiénes son esas personas y por qué están ahí, la explosión de color, de música captada en sonido directo y de espontaneidad popular que trasunta la escena desborda el marco que le ofrece la locución y provoca un fuerte efecto de choque en imágenes que vienen a componer, por oposición y en su bruta vivacidad, el aspecto fantasmagórico de la ciudad del comienzo con una contundencia que no atrapa nunca la insistente locución.

El otro momento se produce en el minuto 21, sobre el epílogo, al tiempo que la voz *en off* recoge los sentidos finales del relato, introduce una nota que amplifica los horizontes críticos del cortometraje: “Brasília encarna el conflicto básico de todo el arte brasileño, fuera del alcance de la mayoría del pueblo”. Al extender las contradicciones de la utopía urbanística al arte nacional en su conjunto, desde la perspectiva del film el propio cine brasileño queda alcanzado por la crítica. Luciana Correa de Araújo, a cuyo estudio sobre la obra del director debemos esta última puntualización, se refiere así a este momento:

As palavras do final não deixam de ser surpreendentes. Não tanto no que diz respeito à Brasília como inevitável espelho das outras cidades brasileiras, mas pelo fato de incorporar às contradições abordadas ao longo do filme o “conflito básico” da arte brasileira, o de estar “fora do alcance da maioria do povo”. Com isso, quebra-se, como nos planos finais, o distanciamento que marcara o olhar sobre o plano piloto. A crítica revela-se de fato uma rigorosa auto-crítica. Descobre-se que Brasília, contradições de uma cidade nova é também um filme sobre as contradições do Cinema Novo, im-

pulsionado por um projeto – de cinema, de Brasil – moderno, mas que apesar de toda “liberdade imaginativa” esbarrava no desafio de alcançar “a maioria do povo”. (Correa de Araújo, 2004, p. 18)

Más allá de los pasajes que entendemos interrumpen su linealidad, la característica central de este film de De Andrade es su apelación a una locución determinante tanto para la construcción del relato como en relación con el sentido de las imágenes, una apuesta ciertamente diferente a dos obras precedentes del director. Su primer cortometraje *O poeta do Castelo* (1959), sobre el escritor carioca Manuel Bandeira, realizado también por encargo, en este caso del Instituto Nacional del Libro del Ministerio de Cultura de la Nación. Un día común en la vida del poeta, en el trajín cotidiano en su hogar y en el barrio que prescinde completamente de textos explicativos y que solo se apoya en su propio recitado de algunos poemas sin vinculación directa con las imágenes. El tratamiento poético se duplica entonces, dado que la sensibilidad con la que se compone visualmente la obra interviene sobre el recitado sin dirigirlo completamente y, a la inversa, la voz de Bandeira leyendo pasajes de sus poemas expande los posibles sentidos de las imágenes a las que no se refiere directamente.²⁵

En *Couro de gato* (1962), De Andrade narraba una pequeña historia de ficción en Río de Janeiro en vísperas de carnaval, siguiendo a un chico de la favela que, como muchos otros, atrapan gatos para venderlos a los fabricantes de tambores que usaban sus pieles para confeccionar el parche del instrumento. Sin diálogos, apenas introdu-

²⁵ “Joaquim Pedro reforça assim o contraponto entre dois espaços: o concreto e o imaginário. O primeiro percorrido pela imagem, o segundo, pelos poemas recitados na banda sonora. Alcança com isso uma perfeita tradução dos versos “o que não tenho e desejo é o que melhor me enriquece”, do poema “Testamento”. O despojamento material do poeta entra em vivo contraste com a riqueza do seu imaginário, movido pelo desejo, onde se tornam possíveis todas as proezas descritas no poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, que encerra o filme” (Correa de Araújo, 2004, p. 2).

cido por una voz exterior que plantea al comienzo mínimamente la situación, la exposición de la desigualdad no recurre a explicaciones y se amplifica en el cruce de miradas de varios personajes de diferentes clases sociales, la intriga subtiende todo el relato y el uso de la música típica de la fiesta, sobre todo en la escena final, opera por contraste como una nota que, por absurda, profundiza la tristeza del personaje y de la situación toda.

En ambos cortometrajes previos, el documental sobre un personaje real y el de ficción de corte neorrealista, el director dejaba un espacio no significado entre imágenes y sonidos, opción que abandona casi completamente en su film sobre la nueva capital del país.

Entre dos filmes, relaciones, correlaciones, distinciones

Procuramos analizar aquí dos obras que juzgamos comparables, por sus temas, las perspectivas críticas que las animan, el registro documental que las sustenta y un cierto contexto de renovación que comparten en relación con las formas de entender y hacer cine a nivel mundial y latinoamericano en particular, en cuyo curso el cine documental se transforma en un medio de interés creciente y significativa influencia para el medio cinematográfico en general y especialmente para la crítica social y política.

Las relaciones de semejanza entre ambos surgen evidentes, los directores se acercan a los entornos urbanos para registrar y narrar las formas de las desigualdades que, visibles o naturalizadas, forman parte de ambas ciudades capitales, señalan las inconsistencias de un tipo de desarrollo que conjuga el bienestar y la miseria y avanza profundizándolos. Inscriben también en su curso las experiencias de quienes, de maneras diferentes, resultan desalojados de los beneficios de ese desarrollo que en su curso los necesita: en uno y otro caso, los expulsados de la ciudad la han construido o la habitan en sus márgenes como su mano de obra necesaria en el movimiento económico cotidiano.

Entendemos que las correlaciones entre estos filmes deben ser encuadradas en ese tiempo de rupturas en los modos de representación que describimos de forma general en el texto. Más puntualmente, remiten también a las respectivas historias políticas nacionales, plagadas en ambos casos de violentas intervenciones militares y sucesivas dictaduras, lo que surge evidente en la introducción de notas de actualidad política distintivas en ambos cortometrajes: el rápido pasaje por los seis presidentes de Brasil que en menos de una década han habitado el novísimo palacio de gobierno que expone *Brasília...* –ciertamente con una nota irónica audible en la musicalización que acompaña sus retratos–, y el contundente cierre que ya analizamos de *Buenos Aires*, en el que Kohon registra una decepción ante las insuficiencias de la nueva etapa democrática que sería también interrumpida a su vez por un nuevo golpe de estado.

Nos interesa también tomar nota de las distinciones, que reúnen y a la vez tensionan el período de una década que separa ambas películas. Ciertas opciones narrativas de los realizadores marcan para nosotros una diferencia notable: allí donde Kohon apuesta por una narrativa apoyada centralmente en recursos visuales, De Andrade decide partir y organizar su crítica desde la locución, que resulta imprescindible para seguir el relato y sobre la que las imágenes vienen a funcionar, en casi todo el corto, como instrumento de demostración lineal. Creemos que hay aquí una distancia para seguir explorando en relación con el avance, a lo largo de los años sesenta, de otras formas de entender las vinculaciones entre arte y política y entre cine y política en particular. El propio De Andrade reflexiona en la voz alta de su locutor sobre esta cuestión en el cierre de su corto al plantear de manera crítica la relación del *cinema novo* con el pueblo al que pretendía representar. En este sentido, su opción es la de avanzar hacia denuncias precisas, anudando los sentidos de sus imágenes en un registro didáctico que reduce parcialmente o direcciona con cla-

ridad las articulaciones posibles a partir de sus imágenes. Se aleja de este modo de parte de su obra precedente, como hemos intentado analizar aquí.

Por el contrario, encontramos en la obra de Kohon que aquí estudiamos y en la continuidad de su filmografía una apuesta por construir lo político de sus filmes trabajando intensamente sobre la forma o construyendo discursividad no desde la explicitación sino desde el empleo de ciertos recursos estéticos heterodoxos o no convencionales en su contexto. Una narrativa que se abstiene de explicaciones precisas o exteriores a lo que se expone o a aquello que se elige poner en relación de maneras no delimitadas linealmente. Allí donde Kohon elige componer un conocimiento diferente que se elabora en el curso de la propia obra y que se torna interrogación disruptiva, De Andrade opta por verificar un saber previo a su film del que este funciona como prueba. Podría leerse aquí, entre estos dos filmes separados por una década, un cierto proceso de codificación de la mirada y del discurso crítico, pero nos interesa sobre todo interrogar en qué sentidos la creciente politización del período se articuló con los modos de hacer cine y, particularmente, de hacer cine documental.

En este sentido, resulta pertinente volver a la introducción de Paranaguá para pensar más detenidamente en las diferencias entre los filmes:

Cualesquiera que sean los problemas en materia de periodización, la historia del cine está radicalmente dividida por una fractura técnica: el advenimiento del sonido. Cine mudo y cine sonoro tienen entre sí tantas diferencias que no resulta exagerado hablar de una verdadera revolución, tecnológica y estética. Pues bien, para el documental la gran ruptura, la auténtica revolución ocurre con la llegada del sonido directo. Hasta entonces, el documental podía describir al otro, pero no brindaba acceso a su palabra. La voz cantante, la voz dominante, la voz en off, equivalía a la voz de su dueño, para no decir la voz de Dios.

Las nuevas tecnologías favorecen una liberación de la palabra, descubrimiento inédito que introduce un poco de polifonía en discursos hasta entonces perfectamente controlados y unívocos. (Paranaguá, 2003, pp. 53-54).

Realizado antes de que la posibilidad del sonido directo estuviera disponible, *Buenos Aires* se abstenía completamente del uso de la entonces una voz exterior y, al introducir el brevísimo testimonio de sus protagonistas, apelaba a un giro poético asociado con la escasez de recursos materiales con los que fue realizado el film, limitación creativa que le impuso al autor la necesidad de buscar soluciones técnicas alternativas de las que se derivaron invenciones estéticas. El cortometraje de Kohon se apartaba también en este ítem de su contexto y del tipo clásico del documental expositivo, tal como lo han definido ciertos autores; resulta incluso muy difícil adscribir el film a alguno de los tipos genéricos convencionales elaborados para el cine documental.²⁶ Una década después, y contra lo que podría esperarse si apelamos a la explicación meramente técnica, si bien De Andrade emplea el sonido directo en *Brasília...* este recurso, que podríamos asociar al documental interactivo, no supone una democratización de la palabra dado que, como hemos intentado señalar, allí donde hablan los sujetos sus testimonios vienen a corroborar o completar lo que se ha enunciado o elucidado previamente y con total certeza. En todo caso, el sonido directo ya disponible toma por asalto ciertos pasajes secundarios del film que sigue, a todo su curso, firmemente apoyado en la *locución*.

²⁶ Isaac León Frías (2006) recupera una tipología del cine documental en la lectura de las obras de Julianne Burton (1997) y de Bill Nichols (1990). La exponemos aquí sucintamente, el autor repone la siguiente clasificación que juzga aplicable al período 1958-1970 en Latinoamérica: modo expositivo, modo observacional, modo interactivo y modo reflexivo. A nuestro juicio, *Buenos Aires* no encaja en ninguna de las cuatro, aunque se pueden encontrar en su curso elementos del observacional y del reflexivo.

Señalamos aquí una tensión entre palabra e imágenes que ya había expuesto lúcidamente el cineasta Chris Marker, una de las máximas referencias para el cine de cualquier época y tal vez el autor que ha llevado más lejos la reflexión sobre el cine documental dentro de su propia obra.²⁷ En tiempos muy tempranos para nuestra periodización, Marker formulaba ya en términos cinematográficos el problema de la voz en el cine documental y su pregnancia en relación con las imágenes con las que se integra en un determinado plano o relato. Esta tensión, que atraviesa buena parte del corpus del cine documental latinoamericano del período está presente en las aproximaciones de nuestros cineastas y resulta claro que sus opciones para narrar y componer las experiencias de los sujetos tomaban caminos divergentes, no completamente atribuibles a contextos históricos nacionales o a avances tecnológicos que impactaron en la realización de películas.

Esta exploración parcial de ambos filmes en contexto requiere entonces de una consideración mayor y más precisa a la vez de las rela-

²⁷ En *Carta desde Siberia* (1957), un film extraño y singular para su presente, Marker recogía sus impresiones de una larga travesía por la Unión Soviética a manera de cuaderno de viajes. En el curso del film realiza una operación tan insólita como deslumbrante: repite sucesivamente una misma secuencia de aproximadamente un minuto de duración. En ella se ve a un grupo de trabajadores ocupados en una obra de infraestructura, realizando trabajo intenso bajo las órdenes de un superior. Dado que el film se despliega como una carta escrita por un corresponsal, la voz que relata las imágenes cobra una importancia determinante en la elaboración de los posibles sentidos de lo que vemos. En cada repetición, Marker lee un texto diferente: el primero, de aparente carácter oficial, nos hace ver la escena como un elogio al trabajo organizado y sistemático del Estado que contribuye al progreso colectivo en el marco del proyecto socialista; el segundo sostiene el elogio del desarrollo pero lo matiza con una nota de preocupación por el sacrificio humano, la pesadez de la labor y la clara jerarquía entre capataces y obreros que no han sido aún eliminadas en una sociedad socialista; el tercero se vale de las imágenes para formular una denuncia abierta contra el gulag, la explotación cruel del Estado sobre los prisioneros sometidos a trabajos forzados y la forma totalitaria del régimen y su aparato represivo. Imágenes que se repiten sobre textos que las dirigen a sentidos bien diferentes e incluso antitéticos, elocuencia contra evidencia o, en todo caso, evidencia al servicio de la elocuencia.

ciones entre cine y política que se fueron desplegando de la región en el período que encierran ambos filmes.²⁸ En particular, creemos que es preciso seguir indagando en el uso cada vez más extendido voz en off en la mayor parte de los filmes documentales con vocación política crítica y, en especial, en los cines militantes a medida que se extiende la década del sesenta y se profundiza la agitación social al tiempo que se gesta la militancia revolucionaria en ambos países.

Si no es posible circunscribir las diferentes opciones narrativas a la explicación tecnológica, creemos que no resulta tampoco muy productivo leer el período o interpretar sus producciones solo en la clave de la radicalización política que suele funcionar como interpretación *ex post* de aquello que para sus contemporáneos era aún parte de una dinámica histórica incierta y atravesada de múltiples tensiones. Creemos entonces que es preciso explorar las articulaciones múltiples que se desplegaban en contexto entre tradiciones narrativas en crisis, los avances técnicos y su disponibilidad y la conflictividad política que, en las dinámicas cambiantes pero cada vez más intensas de los años sesenta, inciden en las decisiones de los cineastas sobre temas y formas. En todo caso, leer la radicalización política del período y su peso en la realización cinematográfica no supone ninguna clase de corroboración retrospectiva; antes bien, exige una apertura a estudiar ritmos y formas diversos, modos de politización de la mirada y de las formas de representación que no se encuadraban en la cada vez más extendida cultura militante o que no la seguían *pari passu*, y sentidos de lo político que se exploraban también de formas diversas o incier-

²⁸ Hay coincidencia entre los autores –Mestman (2016), Xavier (2013 y 2016), Oubiña (2016), Paranaquá (2003)– sobre considerar el año 1968 como un punto de llegada de este proceso de renovación a nivel continental y para ambos países en particular: Un nuevo punto de convergencia entre cine y política que se expone tanto en los filmes como en las intensas discusiones entre los propios cineastas y del que *La hora de los hornos* (Solanas y Gettino) resulta la obra emblemática a nivel sudamericano.

tas y no asimilables a una única tendencia. No casualmente, como nota David Oubiña (2016) al observar la escena central del Festival de Viña del Mar en 1969,²⁹ la mirada poética pero no por ello menos política del cine de Kohon, parece inclasificable o desubicada si solo interpretamos hacia atrás todo el período desde uno de sus puntos de llegada.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo, imágenes, indicios y políticas del cine*. Fondo de Cultura Económica.
- Altamirano, C. (1998). Desarrollo y desarrollistas. *Prismas-Revista de historia intelectual*, 2(1), 75-94.
- Araújo, L. C. de (2004). Beleza e poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade. En F. T. Elinaldo (org.), *Documentário no Brasil – Tradição e transformação* (pp. 227-59). Summus.
- Auyero, J. y Hobert, R. (2007). “¿Y esto es Buenos Aires?” Los contrastes del proceso de urbanización. En D. James (dir.), *Nueva Historia Argentina, Tomo IX Violencia, proscripción y autoritarismo* (pp. 213-244). Sudamericana.
- Burch, Noël (2017). *Praxis del cine*. Fundamentos.
- Cinenacional.com (s.f.). *Ficha técnica Buenos Aires*. Cinenacional.com <https://cinenacional.com/pelicula/buenos-aires/ficha-tecnica/>
- España, C. (Dir.) (2005). *Cine argentino, modernidad y vanguardias II, 1957-1983*. Fondo Nacional de las Artes.
- Frías, I. L. (2016). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Universidad de Lima, Fondo editorial.
- Lefebvre, H. (1969). *El derecho a la ciudad*. Península.

²⁹ “Entre el Festival de Mérida en 1968 y el de Viña del Mar en 1969, la situación ha cambiado de modo radical respecto de 1967: películas como Breve cielo (1968) quedan completamente descolocadas en medio de un vehemente debate sobre las necesidades excluyentes del cine político (...)” (Oubiña, 2016, p. 72).

- Maciel, N. y Daehn, R. (24 de septiembre de 2013). Plano B rescata filme de 1967 sobre Brasília e ganha entusiasmo da plateia. *Correio brasiliense*. Recuperado de <https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/especiais/2013-festival-de-brasilia-do-cinema-brasileiro/2013/09/24/instagame,389761/plano-b-rescata-filme-de-1967-sobre-brasilia-e-ganha-entusiasmo-da-plateia.shtml>
- Naudeau, J. (2006). *Un film de entrevista, conversaciones con David José Kohon*. Fondo Nacional de las Artes.
- Oubiña, D. (2016). El profano llamado del mundo. En M. Mestman (coord.) *Las rupturas del 68 en los cines de América Latina* (pp. 65-123). Akal.
- Paranaguá, P. A. (Ed.) (2003). *Cine documental en América Latina*. Cátedra.
- Ranciére, J. (2005). *La fábula cinematográfica, reflexiones sobre la ficción en el cine*. Paidós.
- Ranciére, J. (2008). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Scotti, M. (2021). La ciudad y sus otros, los primeros filmes de Pereira dos Santos y Birri. En A. Bugnone y V. Capasso (coord.). *Cultura, arte y sociedad. Argentina y Brasil, siglos XX y XXI* (pp. 9-25). EDULP. Recuperado de <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/book/1672>
- Vertov, D. (2018). *Memorias de un cineasta bolchevique*. La Marca editora.
- Xavier, I. (2013). *Cine brasileño contemporáneo*. Santiago Arcos editor.
- Xavier, I. (2016). Brasil, Alegorías del subdesarrollo. En M. Mestman (coord.) *Las rupturas del 68 en los cines de América Latina* (pp. 151-183). Akal.

Filmografía

- Benacerraf, M. (Directora) (1959). *Araya* [Película]. Caroni Films C.A. / Film de l'Archer.
- Borges, M., De Andrade, J. P., Diegues, C., Farías, M. y Hirszman, L. (Directores) (1962). *Cinco vezes favela* [Película]. Centro popular

- de cultura da UNE / Instituto Nacional do Livro / Saga Filmes / Tabajara Filmes.
- Birri, F. (Director) (1959). *Tire dié* [Película]. Instituto de cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- Buñuel, L. (Director) (1933). *Las Hurdes, tierra sin pan* [Película]. Ramón Acín.
- De Andrade, J. P. (Director) (1959). *O poeta do Castelo* [Película]. Saga Filmes.
- De Andrade, J. P. (Director) (1962). *Couro de gato* [Película].
- De Andrade, J. P. (Director) (1968). *Brasilia, contradições de uma cidade nova*. [Película].
- Kohon, D. J. (Director) (1951). *La flecha y un compás* [Película].
- Kohon, D. J. (Director) (1958). *Buenos Aires* [Película].
- Kohon, D. J. (Director) (1969). *Breve cielo* [Película]. Enero cinematográfica.
- Kohon, D. J. (Director) (1982). *El agujero en la pared* [Película]. Producciones del Plata S.A.
- Kuhn, R. (Director) (1962). *Los jóvenes viejos* [Película]. Argentina.
- Marker, C. (Director) (1957). *Carta desde Siberia (Lettre de Sibirie)* [Película]. Argos Films / Procinex.
- Sarno, G. (Director) (1965). *Viramundo* [Película].
- Solanas, F. E. y Getino, O. (Directores) (1968). *La hora de los hornos* [Película]. Grupo Cine Liberación. Solanas productions.
- Vertov, D. (1929). *El hombre con la cámara (Chelovek s Kino-apparatom)* [Película]. Vseukrainske Foto Kino upravlinnia (VUFKU).

Quienes escriben

Ana Bugnone

Es licenciada en Sociología y doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Se especializa en sociología del arte y estudios visuales. Es investigadora de CONICET y Profesora Adjunta de Cultura y sociedad y de Sociología del arte y los objetos visuales en la FaHCE-UNLP. Ha dictado seminarios de grado, posgrado y conferencias para diversas instituciones de Holanda, México, Brasil, Chile, Colombia y Argentina. Como autora o coordinadora, ha publicado varios libros, de los cuales se destacan: *Edgardo Vigo. Arte, política, vanguardia; Cultura y sociedad en Brasil. Nuevas miradas; Estudios sociales del arte. Una mirada transdisciplinaria; Vendedor de sal, de Vigo y Comas. Una re-escritura de Duchamp (1966) y Lengua, ciencias sociales y humanas. Aristas de Brasil*. Actualmente dirige Proyectos de Investigación en el IdIHCS sobre arte, cultura y procesos sociohistóricos en Argentina y Brasil e integra la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos y el Núcleo de Sociología del arte y de las prácticas culturales de Chile.

Daniela Peez Klein

Es profesora de Portugués por el Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas Juan Ramón Fernández y magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos por la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Su área de interés está conformada por las literaturas argentina y brasileña del siglo XXI y el portugués como lengua y cultura

extranjera. Se desempeña como Profesora adjunta de Lengua y gramática portuguesa 3, 4 y 6 (FaHCE-UNLP), de Gramática de la lengua portuguesa y de Prácticas del lenguaje en lengua portuguesa 3 (IESLV JRF), y de Literatura en Lengua Portuguesa 4 (ENSLV SBS). Además, es bailarina y *performer*. Ha publicado los trabajos *Entorno degradado en Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos de Maia* y *O estudo da língua com base na análise do(s) discurso(s) na formação de professores PLCE*. Actualmente integra la coordinación del Grupo de Investigación en Lengua Portuguesa (CEIL, IdIHCS-UNLP/Conicet), investiga sobre literatura y artes ligadas al daño ambiental (CISH, IdIHCS-UNLP/Conicet).

Julia Cisneros

Es licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba; técnica superior en Artes Visuales por la Universidad Provincial de Córdoba; profesora de Letras por la Universidad Nacional de La Plata y magíster en Estética y Teoría del Arte por la misma universidad. Como investigadora del Centro de Arte Experimental Vigo, indaga sobre arte y archivos, archivos personales, arte sonoro, educación artística y edición. Se desempeña como docente en la Escuela de Educación Artística N.º 2 de La Plata y en la Escuela de Teatro de La Plata. Ha publicado capítulos y artículos de investigación, entre los que destacan: *Poesía experimental de los años 60: Argentina y Brasil en la Novísima Poesía*; *Walsh en panorama* y *Vigo (in) sonoro*. Además, publicó ilustraciones y libros de poesía. Es coeditora en el proyecto *Bruma* y recibió la Beca del Fondo Nacional de las Artes en 2017, 2019 y 2021 y la Beca Par UNLP 2022, además de premios y reconocimientos por su labor artística y literaria.

Marcelo Scotti

Es profesor de Historia por la Universidad Nacional de La Plata y diplomado y especialista en Ciencias Sociales con mención en Psi-

coanálisis y Prácticas Socioeducativas por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Se especializa en Historia, Historia del cine y las relaciones entre Historia y Cine. Es docente de la carrera de Historia en la Universidad Nacional de La Plata y en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales con sede en Argentina. Ha publicado los artículos: *La ciudad y su otros, los primeros filmes de Birri y Pereira dos Santos* y *Al filo de la democracia*, sobre el film de Petra Costa (2020). Es coautor de los libros *Historia del mundo contemporáneo* y *Para abordar el malestar en las prácticas socioeducativas, a través del cine, en diálogo con el psicoanálisis*. Actualmente se desempeña como investigador del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (FaHCE-UNLP) e integra el equipo de redacción de la revista *Guay*.

María Guillermina Torres Reca

Es profesora y doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Realizó el Programa de Cultura Brasileña en la Universidad de San Andrés. Se especializa en los diálogos entre las literaturas brasileña y argentina en la contemporaneidad. Es docente de Literaturas Lusófonas I y II en la FaHCE, UNLP. Desde 2017 investiga en el IdIHCS-UNLP/CONICET. En su tesis doctoral abordó los exilios de Manuel Puig y Néstor Perlongher en Brasil en la década del ochenta. Entre otros, publicó los artículos: *Diálogos vía traducción entre Néstor Perlongher y Haroldo de Campos: el portuñol en la encrucijada neobarroca*; *Sangre de amor correspondido, novela traducida. Traducción y experiencia de lo extranjero en el exilio brasileño de Manuel Puig* y *San Pablo según Perlongher: la presencia de la poesía de Roberto Piva en los ensayos de ciencias sociales*. Ha realizado estancias de investigación y docencia en Brasil (Unicamp, UFMG), España (UB) y Alemania (Uni-Bielefeld, Wuppertal). Actualmente participa en proyectos de investigación sobre escrituras de vida, literatura de viaje y cruces culturales entre Argentina y Brasil.

Verónica Capasso

Es licenciada en Sociología, profesora de Historia del arte, orientación Artes Visuales, y doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata. Estudia visualidades latinoamericanas en escenarios contenciosos, específicamente demandas socioambientales. Investiga, también, sobre las pedagogías de las imágenes. Es ayudante diplomada en Cultura y Sociedad y, en posgrado, parte del equipo docente del Taller de Tesis I (FaHCE-UNLP). Asimismo, dicta cursos de posgrado sobre diversas aristas de los estudios sociales del arte. Es investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Por otra parte, integra la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos y coordina el Grupo Estudios sociales del arte, la cultura y la política en Latinoamérica (IdIHCS-FaHCE/UNLP). Coordinó los libros *Estudios sociales del arte. Una mirada transdisciplinaria, Cultura, arte y sociedad. Argentina y Brasil: siglos XX y XXI, Lengua, ciencias sociales y humanas* y *Desastres lentos y violencia ambiental. Trazando una ruta desde la historia enlazada*. Participa en proyectos de investigación de la UNLP y en Agencia I+D+i sobre visualidades, cultura y política.

En este libro se presentan una serie de análisis sobre obras artísticas, literarias y cinematográficas de Brasil y Argentina realizadas entre la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. Desde una perspectiva interdisciplinaria, se trabaja sobre obras que abordaron o se insertan en diferentes problemáticas ligadas a los procesos ambientales, políticos, económicos y sociales de ambos países. El volumen está organizado en tres ejes temáticos. El primero, *Ficciones y visualidades sobre el daño ambiental*, reúne dos capítulos que se enfocan en la degradación del entorno natural por la acción humana en la literatura y la visualidad de Brasil y Argentina. El segundo eje, *Imágenes e instalaciones en torno a lo colectivo*, se compone de dos capítulos, uno referido a obras artísticas sobre creencias y religiones no hegemónicas, y el otro centrado en instalaciones participativas sobre la memoria en ambos países. En el tercero, *Películas en y sobre metrópolis*, se analizan, por un lado, el guion de un cineasta argentino en Río de Janeiro y, por el otro, dos documentales sobre Brasilia y Buenos Aires.



94

ISBN 978-950-34-2568-8

