UCLA
Mester

Title
MESTER VOL. 54 PDF (DIGITAL VERSION)

Permalink
https://escholarship.org/uc/item/16w9m3k3

Journal
Mester, 54(0)

Author
Carvalho, Icaro

Publication Date
2025-12-12

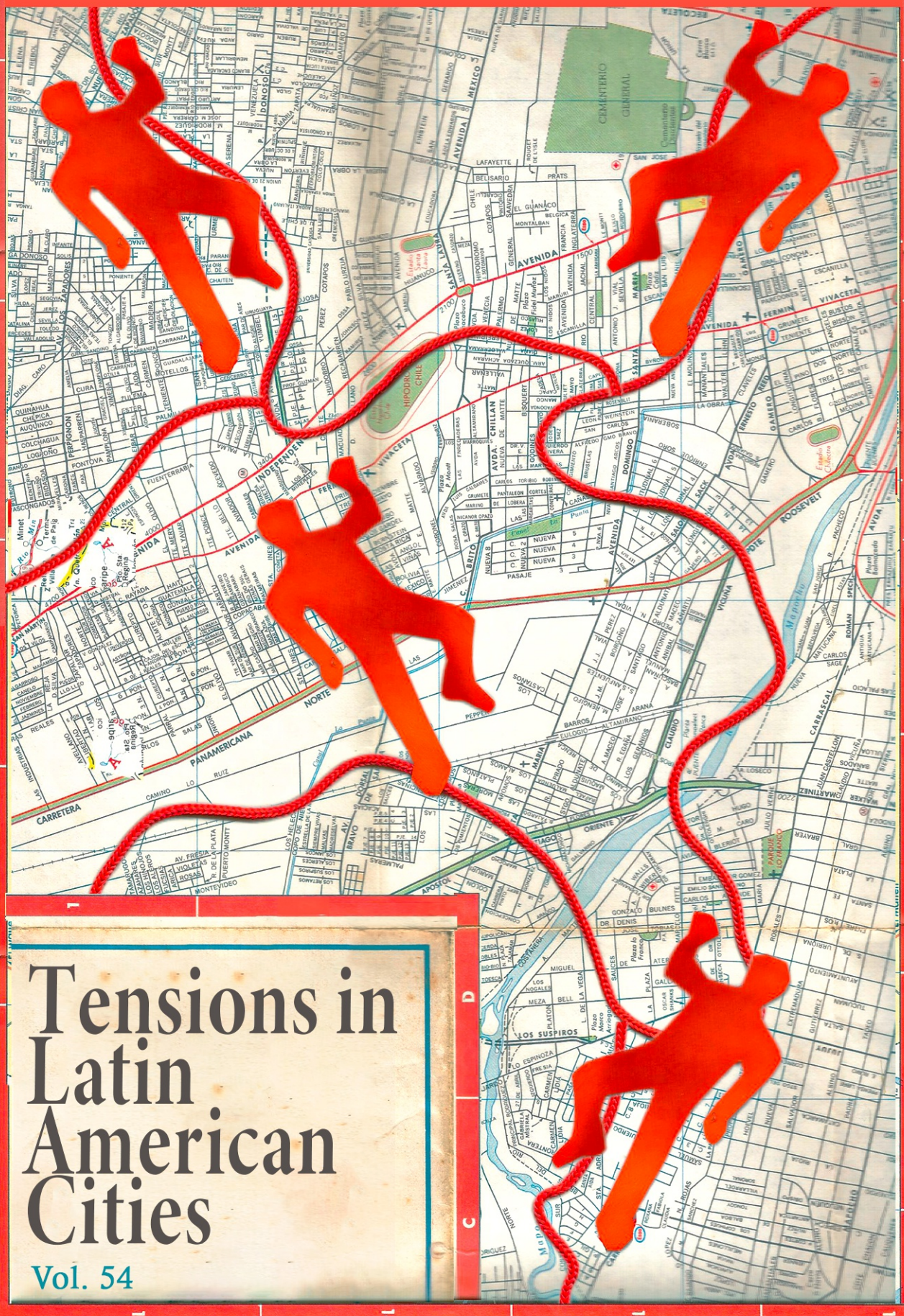
DOI
10.5070/M3.61444

Copyright Information
This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial License, available at https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

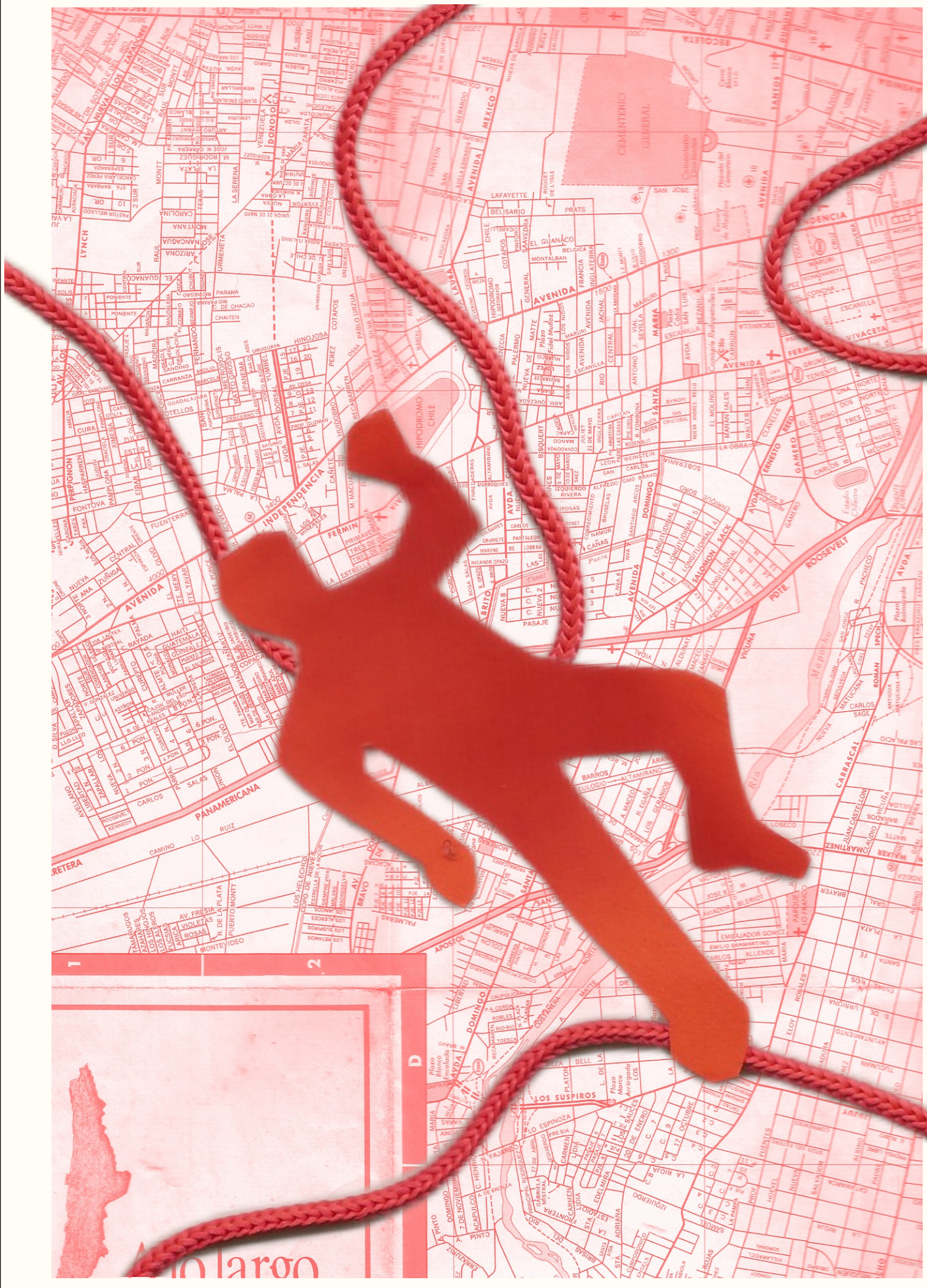
OMESTER
UNIVERSITY OF CALIFORNIA · LOS ANGELES



Tensions in Latin American Cities

Vol. 54

This page intentionally left blank


AVENIDA
INDEPENDENCIA
PANAMERICANA
CEMENTERIO GENERAL
HIPODROMO CHILE
LOS SUSPIROS
ROOSEVELT
PDTE
LO largo

Front Matter

Editor-in-Chief
Ícaro Carvalho

Guest Editor
Mara Uriol-Garate (UC Davis)

Editorial Board
Abe Kassis
Adela McKay
Adriana Rojas
Ana K. Arreguín
Andrew Edwards
Bianca Mayer
Cristián Mora
Gabriela Cruz
John Carter
José F. Galindo
Nickolas Barba Izurieta
Pedro Cuevas
Raquel Zandomeneghi
Saraí Jaramillo
Xana Furtado

Faculty Advisor
Patrícia Lino

Layout Editor and Cover
Marianna Tórgo

Mester **(ISSN 0160-2764)** is the graduate student journal of the Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles. It is published annually online (https://escholarship.org/uc/ucla_spanport_mester) and in print with the generous assistance of the UCLA Department of Spanish and Portuguese, the Del Amo Foundation, and the UCLA Graduate Students Association.

Articles, reviews, and interviews should be uploaded online at https://escholarship.org/uc/ucla_spanport_mester where full submission guidelines are posted.

All volumes of *Mester* are freely available online in their entirety through the California Digital Library's open access platform, and via eScholarship at https://escholarship.org/uc/ucla_spanport_mester. Address all correspondence and requests for print copies of issues up to Volume 37 to: Mester, Editor-in-Chief;Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles; 5310 Rolfe Hall, Box 951532; Los Angeles, CA 90095-1532; or to mester@ucla.edu.

Mester is indexed in the MLA International bibliography and is listed in the ISI Web of Science.

Copyright © 2025 is retained by each author according to his/her individual article/submission. Regents of the University of California retain copyright for Mester v. 54 (2025) compilation.

ISSN 0160-2764



Table of Contents

Tensions in Latin American Cities

7 **INTRODUCTION**
Ícaro Carvalho, Editor-in-Chief
University of California, Los Angeles

10 **A GRANDE CONTRADIÇÃO DA AMÉRICA DO SUL LUSÓFONA: DE QUEM SÃO AS VERDADES VIVIDAS QUE NÃO ESTAMOS A CONTAR? UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE *CIDADE DE DEUS* (2002), DE MEIRELLES, E *AFRO-PARADISE* (2016), DE SMITH**
Andraya Yearwood

17 **O CINEMA LATINO-AMERICANO DIANTE DA QUESTÃO URBANA: REPRESENTAÇÕES DA FAVELA NO DOCUMENTARISMO DOS ANOS 1950**
André Lima Monfrini

27 **CONFIGURAÇÕES DO ESPAÇO QUEER E A (RE)ESCRITA DA HISTÓRIA EM *VILA MATHUSA***
Elisa Braga

35 **ANTROPOFAGIAS: A LITERÁRIA E A MARGINAL-PERIFÉRICA**
Kainan Porto Alegre Lopes

46 **TRANSFUSIÓN DE TINTA: SOBRE LA RELACIÓN ENTRE LA FOTOGRAFÍA, EL GRABADO Y EL TEXTO, A PARTIR DE *QUEBRADA. LAS CORDILLERAS EN ANDAS* (2006), DE GUADALUPE SANTA CRUZ**
Ramiro Caces

56 **VENGEFUL BODIES: REPRESETING FEMICIDE IN LATIN AMERICAN CULTURE**
Vivian Arimany

Interviews

70 **CARMELA ZANELLI**
Ícaro Carvalho
University of California, Los Angeles

72 **DAMIAN BACICH**
Ícaro Carvalho
University of California, Los Angeles

74 **ISABEL GÓMEZ**
Ícaro Carvalho
University of California, Los Angeles

77 **JOSÉ RAMÓN NÚÑEZ**
Ícaro Carvalho

79 **ROBERTO CANTÚ**
Ícaro Carvalho
University of California, Los Angeles

Dossier. Grupo Ecomaterialista – Chile

86 **DOSSIER. GRUPO ECOMATERIALISTA – CHILE**

88 **EL PAISAJE TRANSMEDIAL COMO UNA FORMA DE RESIGNIFICAR EL ESPACIO TEATRAL**
Carolina Alejandra Hernández Parraguez
Universidad Católica Silva Henríquez

96 **NO-ESTÉTICA IMATERIALIDADES, OSCURIDADES Y ANONIMIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO**
Diego Pérez Pezoa
Universidad de Chile

105 **EL PAISAJE COMO MEMORIA CRÍTICA EN *TÉCNICAS PARA CEGAR A LOS PECES* DE ROSABETTY MUÑOZ**
Mario Molina Olivares
Universidad Católica Silva Henríquez

116 **EL *HACER–MATERIAL* Y LA POTENCIA ACTIVA DE LA MATERIA EN LA OBRA DE DOS ARTISTAS CONTEMPORÁNEAS LATINOAMERICANAS TRAS EL DESPLIEGUE DE LA TÉCNICA MODERNA**
Dra. Marta Hernández Parraguez
Universidad Católica Silva Henríquez

125 **CORDILLERA DE LOS ANDES UNA MATERIA VIBRANTE: FRACTALES LUMÍNICOS EN LOS *RECADOS* DE GABRIELA MISTRAL**
Dr. Mauricio Fernández Santibáñez
Universidad Católica Silva Henríquez

135 **PAISAJE Y ANTROPOCENO EN EL DOCUMENTAL CHILENO: REFLEXIONES EN TORNO A LOS FILMES "LA QUEBRADILLA", "FLOW" Y "ARICA"**
Miguel González Rodríguez
Doctor en Geografía Pontificia Universidad Católica de Chile, Profesor Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE)

144 **CINEMA SESSION: *Sweat, Triangle of Sadness*, and the Fragile Performance of the Influencer**
Cristián Mora
University of California, Los Angeles

153 **NOTES ON EDITORS**
Ícaro Carvalho
University of California, Los Angeles

Introduction

On behalf of the Editorial Board of *Mester*, the academic journal of the graduate students of the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles, I am honored to introduce its fifty-fourth issue. *Mester* LIV invited submissions that engage with transdisciplinary and multimedia perspectives examining the historical and contemporary tensions in Latin American cities. We sought to explore how urban spaces become contested sites where violence, class and gender disputes, and socio-political struggles intersect, shaping cultural production and everyday life. These dynamics are not only historical but also intrinsically present in contemporary Latin American metropolises and urban settings, where ongoing processes of modernization, migration, and inequality continue to redefine the urban experience.

This volume opens with Andraya Yearwood's article "A Grande Contradição da América do Sul Lusófona: De quem são as verdades vividas que não estamos a contar? Uma análise comparativa de Cidade de Deus (2002), de Meirelles, e Afro-Paradise (2016), de Smith." Yearwood examines two influential cultural works —Fernando Meirelles' *Cidade de Deus* and Christen A. Smith's *Afro-Paradise*—to challenge the enduring myth of Brazil as a "racial democracy," interrogating the contradictions between Brazil's projected image as an "Afro-paradise" and the lived realities of Afro-Brazilian communities. In André Monfrini's article, "O cinema latino-americano diante da questão urbana: representações da favela no documentarismo dos anos 1950," the focus shifts to mid-twentieth-century Latin American documentary cinema. Monfrini studies how films such as *Las Callampas* (Rafael Sánchez, 1958) and *Buenos Aires* (David José Kohon, 1958) portray rapid urban transformations, revealing tensions between modernization, social inequality, and cultural identity.

The engagement with spatial configurations continues in Elisa Braga's contribution, "Configurações do espaço queer e a (re)escrita da história em vila mathusa." Braga approaches Zênite Astra's novel *vila mathusa* (2022) through the lens of queer theory, analyzing how internal and external spaces are renegotiated in relation to trans subjectivities. Drawing on Jack Halberstam's concept of queer space, Braga explores how bodily transformations operate as both literal and metaphorical displacements, questioning the interplay between corporeality and geography in contemporary Brazilian literature. The fourth article, "Antropofagias: a literária e a marginal-periférica," by Kainan Porto Alegre, revisits the anthropophagic metaphor to examine its reappropriation by contemporary marginal-peripheral literature. Kainan Porto Alegre contrasts Oswald de Andrade's Manifesto Antropófago with Ferréz's Terrorismo literário and Sérgio Vaz's Manifesto da Antropofagia Periférica, arguing that peripheral movements reinterpret and radicalize anthropophagic aesthetics to foreground racial and social inequalities.

In "Transfusión de Tinta: sobre la relación entre la fotografía, el grabado y el texto, a partir de Quebrada. Las cordilleras en andas (2006), de Guadalupe Santa Cruz," Ramiro Caces explores the intersections of image and text in Santa Cruz's hybrid work. Through a poietic analysis, Caces examines the dynamic interplay between photography, engraving, and literary discourse, illuminating how these artistic forms converge to reconstruct Chile's northern landscapes as sites marked by historical violence and ecological disruption. Finally, Vivian Arimany's article, "Vengeful Bodies: Representing Femicide in Latin American Culture," addresses gender-based violence in Latin America. Focusing on Fernanda Melchor's novel Hurricane Season and Regina José Galindo's performance installations, Arimany interrogates the ethics and aesthetics of representing femicide in literature and art.

Additionally, in a partnership provided by Pedro Cuevas (UCLA), *Mester* LIV features an editorial written by the Ecomaterialist Studies Group from Chile, coordinated by Mauricio Fernández Santibáñez. This group is also composed by Miguel González Rodríguez, Carolina Hernández Parraguez, Marta Hernández Parraguez, Mario Molina Olivares, and Diego Pérez Pezoa. The group is an



also composed by Miguel González Rodríguez, Carolina Hernández Parraguez, Marta Hernández Parraguez, Mario Molina Olivares, and Diego Pérez Pezoa. The group is an independent intellectual collective from Chile, formed to conduct research, reflection, and analysis of contemporary humanistic practices. The Study Group explores the diverse cultural, political, aesthetic, and social practices of 20th- and 21st-century life forms.

Carolina Alejandra Hernández Parraguez reconfigures the contemporary stage in her analysis of Vampyr by Manuela Infante and Petróleo by Piel de Lava, introducing the concept of paisaje transmedial to conceptualize theater as an assemblage of bodies, media, and materialities beyond anthropocentric paradigms. Expanding this decentering of the human, Diego Pérez Pezoa proposes a "no-aesthetic" grounded in Object-Oriented Ontology and non-philosophy, arguing for an expanded aesthetic framework that accommodates the imbrications of art, politics, and nonhuman agencies in the works of Samuel Ibarra and Adrián Balseca. These theoretical and performative explorations find resonance in Mauricio Fernández Santibáñez's luminous reading of Gabriela Mistral's Recados, where the Andean cordillera emerges as "materia vibrante," forging a sensory and affective relation that dissolves the boundaries between human and mountain in a fractal poetics of solidarity.

Marta Hernández Parraguez examines the hacer–material of two Latin American women artists, revealing how their practices articulate the active potency of matter amidst technological proliferation and ecological crisis. This concern with the agency of material environments is further explored in Mario Molina Olivares' analysis of Rosabetty Muñoz's *Técnicas para cegar a los peces*, where the island landscape operates as a site of critical memory, assembling voices, vegetal life, and sacred objects against the violences of neoliberal extraction. Finally, Miguel González Rodríguez interrogates the aesthetics of the Anthropocene in three Chilean documentaries—La Quebradilla, Flow, and Arica—drawing on Timothy Morton's "dark ecology" to illuminate how these films construct landscapes as relational fields entangled with extractive economies and toxic legacies. Together, these essays invite us to reconsider the material and ecological dimensions of cultural production, foregrounding their capacity to unsettle anthropocentrism and reimagine the porous boundaries between humans, objects, and environments.

Finally, in order to honor the journal's legacy, this issue also includes a special feature with a series of interviews with former Editors-in-Chief. These conversations revisit the journal's history through the personal experiences of those who have guided its editorial direction over the decades. Among those interviewed are Roberto Cantú (Emeritus Professor of Chicano Studies, California State University, Los Angeles; Editor-in-Chief of Editions 3, 4, and 5), Carmela Zanelli (Professor, Pontifical Catholic University of Peru; Editor-in-Chief of Edition 22, Volume 1), José Ramón Núñez (Vice President of Instruction, Fullerton College; Editor-in-Chief of Edition 22, Volume 2), Damian Bacich (Professor, San José State University; Editor-in-Chief of the 32nd Edition), and Isabel Gómez (Associate Professor, University of Massachusetts Boston; Editor-in-Chief of the 45th Edition). Each interview reflects on the academic and editorial challenges of their time, offering priceless perspectives on the evolution of graduate studies and the role of Mester as a platform for emerging voices.

I would like to express my deepest gratitude to the authors for their contributions. This volume would not have been possible without the commitment and dedication of the Editorial Board and the Faculty members of our department. I am also profoundly thankful to our Faculty Advisor, Professor Patrícia Lino, as well as to the former Chair, Professor Maarten Van Delden, and to the current Chair of the Department, Professor Jorge Marturano, for their continuous support. Finally, I extend my appreciation to advisors and staff members Gloria Tovar, Laura Cesareo, Anna Tobey, Ivanna Wence, Kristina Magpayo Nyden, Kevin Melendez, Virginia Cortez-Carmona, and Henry Hernandez.

Ícaro Carvalho
Editor-in-Chief, *Mester* LIV
University of California, Los Angeles



Tensions in Latin American Cities

A Grande Contradição da América do Sul Lusófona: De quem são as verdades vividas que não estamos a contar? Uma análise comparativa de *Cidade de Deus* (2002), de Meirelles, e *Afro-Paradise* (2016), de Smith

Andraya Yearwood[1]

INTRODUÇÃO

Na hora de pensar em como passar as férias de verão ou como descansar em março, o Brasil quase nunca é deixado de fora da conversa. É um dos países com as praias mais emblemáticas no planeta e tem a reputação de realizar anualmente um dos festivais mais famosos do mundo que atrai a uma multidão de pessoas. É bem comum, inclusive entre os brasileiros, ignorar a inerência do racismo e da discriminação contra os negros na construção de uma identidade nacional. Mas, na hora de acompanhar de perto a história do Brasil, entendemos as origens de uma hipocrisia tão generalizada e começamos a questionar o lugar dos que são habitualmente omitidos.

Embora a abolição da escravatura tenha acontecido em 1888, uma crítica antropológica e histórica do Brasil nos diria que a tortura dos corpos negros não recebeu o memorando. Durante os quase cinquenta anos que se seguiram à implementação do Projeto de Abolição da Escravatura, do Código Penal dos Estados Unidos do Brasil de 1890 e da admissão da capoeira em 1937, a liberdade religiosa dos afro-brasileiros só foi garantida por lei a partir de 1946. Antes disso, essas práticas religiosas enfrentaram forte repressão, sendo frequentemente criminalizadas e associadas a práticas de feitiçaria ou subversão. Até hoje, as comunidades afro-brasileiras ainda passam por disparidades raciais persistentes em termos de renda, acesso à educação e emprego, o que destaca a luta sem fim por uma preocupação genuína dos direitos humanos do povo afro-brasileiro[2]. A opressão contínua e permitida cometida contra os afro-brasileiros deixou impressões duradouras para todos que vivem no país.

Os esforços da justiça racial se concentram em quebrar estereótipos, abordar o racismo sistêmico e garantir a representação em espaços políticos, acadêmicos e culturais. Esse trabalho de resistência e igualdade pede que todos nós reconsideremos verdadeiramente o papel vital que a opressão racial desempenha na construção do Brasil como um Estado, com 45,3% da população do país (aproximadamente 92,1 milhões de pessoas) autodeclarada parda em 2022[3]. Com uma quantidade tão significativa de sua população se percebendo como descendentes de ancestrais africanos ocidentais e indígenas, por que ainda persiste uma ideologia de democracia racial tão amplamente difundida?

Cidade de Deus (2002), de Kátia Lund e Fernando Meirelles

Desenrolando-se em uma das favelas mais precárias do Rio de Janeiro, as décadas de 1960 e 1970 servem como oportunidade para as gangues e a polícia assumirem o controle do cotidiano dos habitantes. O filme segue a vida de dois garotos, um chamado de Buscapé [Rocket], e o outro chamado de Zé Pequeno [Li'l' Ze]. A história é contada a partir da narração de Buscapé. No início do filme, o público tem um entendimento da situação socioeconômica da Cidade de Deus por meio de três sessões cinematográficas representando cada década, de 1960 a 1980. O trabalho enorme que fizeram Lund e Meirelles apresenta a Cidade de Deus como uma área vulnerável e negligenciada onde traficantes de drogas comandam a comunidade e onde crianças matando crianças é uma ocorrência comum. A pobreza extrema, a superlotação sem aonde ir, a falta de necessidades básicas e a violência desenfreada são aspectos da vida de quem mora na Cidade de Deus. A obra feita pelos dois diretores espelha as questões sociais contemporâneas relativas ao colonialismo, relações raciais, religião e direitos humanos.

Ao longo do filme, nós vemos a prosperidade rápida de Zé Pequeno ao assumir o controle das gangues da Cidade de Deus, mesmo posicionando a si próprio como o rei, ou melhor dito, o chefão do tráfico da cidade. Ele erradica gangues rivais uma por uma, não deixando ninguém para se opor a ele. Enquanto isso, Buscapé é o oposto e não quer fazer parte disso. Ele cresceu vendo as atrocidades geradas por essas gangues e como resultado, desejava

um caminho melhor para si. Embora ele tenha se encontrado involuntariamente no meio da confusão da gangue, tudo o que ele gostaria de fazer era tirar fotos com sua câmera digital. Eu acho que a história de Buscapé reflete a vida de muitos meninos da Cidade de Deus e provavelmente das favelas em geral, que merecem uma trajetória de vida mais segura ao invés de serem vítimas de drogas ou guerras de gangues.

O filme é baseado no romance semi-autobiográfico de 1997 de Paulo Lins, que retrata a ascensão do crime organizado na Cidade de Deus, um bairro com condições de vida precárias do Rio de Janeiro. É importante notar que o bairro foi criado pelo governo federal do Brasil para realocar moradores de favelas do centro da cidade. Após um grande fluxo de pessoas para a vizinhança, aumentou prontamente o descaso do Estado e a convivência forçada com o tráfico de drogas. A aclamação internacional do filme vem da representação crua da vida cotidiana dos traficantes no Brasil, particularmente nas favelas do oeste do país. É bem evidente que muitas das personagens no filme, adolescentes e crianças afro-brasileiras, têm o conhecimento e a coragem adequada para evitar a vida de gangues, no entanto sendo essa realidade tão inerente nos caminhos da vida para muitos dos párias sociais, é quase impossível encontrar uma trajetória melhor.

A violência, a linguagem e o uso de drogas em *Cidade de Deus* (2002) servem como um comentário perturbador, porém necessário, sobre um problema social tão pervasivo no Brasil. O ciclo vicioso do estilo de vida das gangues é retratado com uma precisão assombrosa, provocando o público a simpatizar com a perversidade de alguns personagens. Até hoje, o filme é considerado uma das obras cinematográficas brasileiras mais importantes de todos os tempos[4]. Os diretores, Kátia Lund e Fernando Meirelles, decidiram contratar atores amadores das favelas do Rio de Janeiro, inclusive residentes da Cidade de Deus. Com a incorporação dos choques, emoção, sexo, violência e crítica social, esse filme serve como uma janela das realidades caracterizadas pelo isolamento social, econômico e racial, historicamente marginalizadas pela grande mídia.

Afro-Paradise: Blackness, Violence, and Performance in Brazil (2016), de Christen A. Smith

Fundamentando seu trabalho em mais de vinte anos de análise etnográfica no Brasil, em regiões como a Fazenda Grande do Retiro e Salvador da Bahia, Christen A. Smith une os aspectos sociais de raça, identidade e violência que constituem a precariedade distinta em que os afro-brasileiros se encontram. Com isso, ela fornece um relato interseccional da identidade afro-brasileira que desafia o mito da democracia racial e o suposto igualitarismo etnonacional da sociedade brasileira.

Afro-Paradise: Blackness, Violence, and Performance in Brazil argumenta que a sociedade brasileira mantém uma ideologia nociva de democracia racial, ao mesmo tempo em que, se envolve em violência estatal contra corpos negros, descrevendo esse paradoxo como uma "necropolítica racializada."[5] Organizado em torno de cinco interlúdios (transcrições de cenas específicas da peça do Choque Cultural) que precedem cada capítulo do livro: Interlúdio I: "Culture Shock," Interlúdio II: "The Berlin Wall," Interlúdio III: "Terrorism," Interlúdio IV: "The Police Raid," Interlúdio V: "Reprise," Smith posiciona cada seção como um espelho da política teatral nessa peça da vida dos afro-brasileiros e da diáspora africana transnacional. Para analisar de forma eficaz o cenário racial do Brasil, ela combina metodologias que normalmente não são vistas juntas, como a teoria de Fanon e Mbembe a DeCerteau e Bahktin, a descrição etnográfica profundamente colaborativa e a representação visual diversificada (gravação de vídeo, fotografias reais de violência contra os negros, página da Web on-line). Ela iniciou sua pesquisa com o ativista negro brasileiro Hamilton Borges dos Santos, o que a permitiu acompanhar de perto o desenvolvimento dos movimentos de base do início dos anos 2000 sob o slogan: "Reja ou Será Morto/Reaja ou Será Morta (Rise Up or Die!)".

A conceituação de Smith sobre o Afro-Paradise desafia estereótipos, revela histórias obscurecidas e dá lugar a uma percepção mais matizada das relações raciais. Ela destaca, com frequência, como os negros brasileiros são marginalizados nos contextos histórico e contemporâneo, questionando criticamente as narrativas dominantes sobre raça e racismo no Brasil[6]. De uma das mudanças mais ousadas e provocativas na sociopolítica afro-brasileira surgiu o Choque Cultural, uma trupe de teatro de base que produziu a peça "Pare Para Pensar [Stop to Think]," centrada na violência contra os negros por meio de uma performance em novembro de 2003. Ela não apenas critica o mito da democracia racial no Brasil, mas também destaca a resiliência e a capacidade de ação das comunidades negras no desafio às estruturas opressivas. Embora Smith use a peça

"Pare Para Pensar [Stop to Think]" para estruturar a análise do romance sobre a violência estatal contra os negros, ela também se aprofunda na história enraizada da violência contra os negros em todo o país.

Sua pesquisa oferece uma exploração completa do Movimento Negro na Bahia, Brasil, lançando luz sobre sua vitalidade e importância na luta contra o genocídio negro no século XXI. Situando a luta pela liberdade dos afro-brasileiros em um contexto internacional, Christen A. Smith garante que sua pesquisa esteja situada em um contexto transnacional de violência contra os negros, fornecendo uma visão panorâmica da opressão racista contra os corpos negros em todo o mundo, especialmente nos Estados Unidos. Ela fundamenta seu trabalho em uma abordagem feminista negra para entender a experiência racializada e de gênero, as formações sociais, as práticas de desempenho e os imaginários políticos dos negros brasileiros, investigando a longa história de violência contra os negros no Brasil. *Afro-Paradise* (2016) retrata com precisão a glorificação do Brasil como um paraíso, enquanto corpos afro-brasileiros estão sendo vilanizados e assassinados na mesma vizinhança. Isso nos força a perguntar: "paraíso" para quem, exatamente?

Análise Comparativa

O Brasil é frequentemente retratado como um "paraíso" devido à sua imagem idealizada de um país tropical e harmonioso, especialmente no que diz respeito às relações raciais e culturais. Tal imagem reforça a ideia de um espaço hedonista e acolhedor. Para entender profundamente o Brasil em oposição a sua caracterização popular como uma utopia intercultural, a reação cruel do estado do Rio de Janeiro às populações afro-brasileiras informa conceituações sobre como a raça e o gênero se tornam decididamente legíveis, dependendo do "contexto histórico, da realidade social e da epistemologia"[7] do Brasil durante os quinhentos anos da sua formação.

Sob uma perspectiva idealista do país sul-americano, as realidades do povo negro ficam em contraste com o Brasil que vemos nas redes sociais e na televisão. No entanto, Christen A. Smith, antropóloga e autora do livro *Afro-Paradise: Blackness, Violence, and Performance in Brazil* (2016), utiliza o conceito de "Afro-Paradise" para criticar essa narrativa falsificada, expondo as contradições entre a idealização do Brasil como um paraíso racial e cultural e a realidade da violência racial sistemática enfrentada pela população negra no país. Tal idealização perpetua ainda mais o dano físico nos corpos afro-brasileiros pelas mãos das forças policiais que funcionam como uma extensão do Estado.

Tal violência racial ficou visível no filme *Cidade de Deus* em 2002. Nos primeiros dois minutos do filme, mostra-se uma galinha fugindo dos moradores que tentavam prepará-la para o almoço, sendo perseguida por um grupo armado pelas ruas da favela Cidade de Deus. A galinha para entre a gangue e o jovem Buscapé, acreditando que a gangue o mataria caso ele não agarrasse a ave sob o seu comando. Quase todos os membros da gangue tinham uma arma de algum tipo, refletindo a onipresente violência que faz grande parte da vida cotidiana dos moradores dessa favela, inclusive os pré-adolescentes e adolescentes. Mais alguns minutos depois, houve um momento em que Marreco demonstra preocupação genuína com o futuro de Buscapé, reconhecendo que a vida que leva não oferece saída. Ele tenta orientar o irmão para seguir um caminho melhor. Enquanto conversam, Marreco diz: "Fica na escola. Isso aqui não é vida pra você."[8] Essa fala reflete o arrependimento de Marreco pelas suas escolhas destrutivas e o seu desejo de proteger Buscapé das dificuldades que ele próprio enfrenta. Não apenas a violência corre solta nas ruas das favelas, mas também a morte. Vemos isso na morte horrível de "Inho" e do "Menino Fogueteiro."[9] Um dos momentos mais impactantes do filme é quando Zé Pequeno força um garoto do bando, com cerca de 7-9 anos, a matar outro menino com mesma idade durante a guerra entre gangues. Essa cena reflete a normalização da violência como uma ferramenta para a estabilidade de poder e a corrupção da infância. Podemos ver a reprodução das estratégias danosas de controle que usam as polícias dentro da própria comunidade negra, como resultado direto da opressão sistêmica. As mortes em Cidade de Deus não são glamourizadas; pelo contrário, elas são retratadas de forma realista, provocando desconforto e reflexão. Muitas favelas — e cidades de forma mais ampla — dependem muito da contínua superexploração, do abandono e da morte social e física da população negra, apesar de há muito tempo ser celebrada como uma nação culturalmente hegemônica.

Essa dependência sociopolítica também tem a ver com o abuso de poder da atuação da polícia. Apenas alguns minutos depois no filme, nós testemunhamos o assassinato brutal de Cabeleira. Cabeleira era parte do grupo Trio Ternura, composto por três ladrões amadores — Cabeleira, Alicate e Marreco — que ganhavam a vida aterrorizando os negócios locais por dinheiro.

Gráfico I. (CDD 00:33.00) *Cidade de Deus*



Descrição: Cabeleira foi baleado por policiais que atendiam uma ocorrência nas proximidades. A turba curiosa de populares da comunidade se aproxima, seguida rapidamente por um fotógrafo de um jornal tirando fotos do cadáver ferido.

A cena mostrada acima reflete o momento em que o poder e a dor estão entrelaçados no não-ser negro. Os policiais mataram o Cabeleira sem olhar o seu alvo. Foi matar sem pensar, sem considerar. Uma reação automática. Imediatamente depois do tiro policial, veio um fotógrafo de jornal com a meta de capturar e publicar o ato violento. Ele não perguntou pelo estado de Cabeleira nem demonstrou consideração por seu bem-estar. Ao mesmo tempo, o fotógrafo está romantizando e normalizando este ato de violência através de tirar fotos e não está demonstrando a menor empatia. Isso exemplifica o que Christen A. Smith descreve sobre a negritude como um local de impotência[10]. O "paraíso" é sustentado por uma estrutura de poder racializada que subjuga corpos negros, tanto simbolicamente quanto literalmente, por meio de práticas como encarceramento em massa, letalidade policial e homicídios inerentes. O trabalho de Smith afirma que há uma impossibilidade de verdadeira cidadania negra e igualdade racial no Brasil contemporâneo[11], confrontando assim a narrativa nacional que sugere que houve progresso. "Connotatively, the image associates blackness with criminality, victimhood, and powerlessness, and whiteness with authority, the state, prowess (the rope), and control [Conotativamente, a imagem associa a negritude à criminalidade, à vitimização e à impotência, e a brancura à autoridade, ao estado, à proeza (a corda) e ao controle]."[12] Esse retrato do mito da democracia racial continua por causa do discurso generalizado que equipara a crise e o crime à negritude, a fim de apoiar a segregação racial durante as festividades do carnaval. O uso de força violência excessiva (física e metafórica) nos corpos negros durante todo o ano no país destaca ainda mais o constante estado de emergência em que os afro-brasileiros se encontram.

Gráfico II. (CDD 00:08.22) *Cidade de Deus*



Descrição: Fotografia de vista panorâmica dos conjuntos habitacionais recém-construídos no período de 1960 a 1965, a seguir da política de remoção de favelas. Implementada pelo então governador estadual da Guanabara, Carlos Lacerda, tal relocalização da classe trabalhadora só favoreceu às vantagens para a classe média, em detrimento da atenção às reais necessidades da maioria da população.

"...a rapaziada do governo não brincava. Não tem onde morar? Manda pra Cidade de Deus. Lá não tinha luz, não tinha asfalto, não tinha ônibus, mas pro governo e os ricos, não importava o nosso problema. Como eu disse, a Cidade de Deus fica muito longe do cartão postal do Rio de Janeiro. (Lund e Meirelles, 2002)"

As favelas do Brasil são tipicamente deixadas fora da conversa sobre a atribuição dos recursos, as possibilidades de financiamento, as reformas estruturais e a qualidade da educação. Para uma grande parte da população brasileira, as favelas são vistas como um colírio para os olhos de alguém. A citação acima é tomada do longa-metragem, em particular de uma cena em que é mostrado o ambiente de vida dos moradores, que são principalmente pessoas negras, na Cidade de Deus na década de 1960. O narrador do filme, Buscapé, está descrevendo a situação atual na cidade, enquanto aparecem algumas imagens da comunidade. Uma grande quantidade de pessoas sem-teto recebeu casas feitas e cedidas pelo governo durante os anos 1960-1965, no

entanto lá, essas construções são isoladas, sem saneamento básico, água, transporte, ou comércio. Nada. A favela atual foi se construindo ao redor dessas casas.

As imagens retratam um lugar numa grave situação socioeconômica, com as casas idênticas e simples, quase sem nenhuma decoração distinta. Muitas delas são casas térreas sem jardim nem quintal. No Gráfico II, é evidente que não tem mercearia nem centro comercial como São Paulo ou Rio de Janeiro. Estas imagens demonstram a vida precária que vivem os moradores da Cidade de Deus. No caso de muitas famílias, assim como a de Buscapé, grandes inundações e atos incendiários tomaram muito do que eles tinham, forçando êxodo em massa. Muitas delas carregando maletas onde cabia a pouca roupa que tinham, conduzindo carruagens de cavalos cheias de bagagem ou caminhando plenamente, rostos cheios de exaustão, mas em busca da esperança e prosperidade. Mas desde a sua chegada, à comunidade faltavam necessidades básicas como eletricidade, estradas pavimentadas e transporte adequado, enquanto a elite rica parecia em grande parte alheia a essas questões. Muitas das pessoas estão com vestimentas simples, em grande contraste com a qualidade suficiente do vestuário que deve ser usado. Estas demonstrações de luta socioeconômica tornam falsa a história recontada de uma democracia racial no Brasil, interrogando as ideologias construídas do poder e da democracia formal (o discurso da igualdade, equidade e justiça), contra o contexto da violência real.

Com cerca de 10 anos, Buscapé destaca o forte contraste entre a imagem glamourosa do Rio de Janeiro frequentemente retratada para o mundo exterior e a dura realidade de pobreza e negligência vivida por muitos moradores de áreas marginalizadas, como a Cidade de Deus. O "cartão postal do Rio de Janeiro"[13] se refere à bela imagem estereotipada do RJ, frequentemente vista em fotos de turistas, com suas praias, montanhas e a cultura do Carnaval. A imagem internacional do Brasil é elogiada como um paraíso tropical para os estrangeiros desfrutarem, principalmente norte-americanos e europeus. O povo e a cultura afro-brasileiras passaram a ser comercializadas para manter uma democracia racial diante das oportunidades econômicas, o que é especialmente predominante quando imaginamos o Carnaval do Brasil, o samba ou a vida na praia. Esse mito serve como o produto perfeito do tropicalismo ao entoar o lema fabricado "a vida é um carnaval," confundindo nuances dentro da mistura de identidade racial, expressões culturais e narrativas nacionais.

Com uma história profunda de exotificação, exclusão material e genocídio negro durante a construção da nação, o Brasil era apresentado como "paraíso," uma falsificação que esconde as desigualdades raciais e a violência estrutural enfrentada pela população negra. O termo "Afro-Paradise" reflete a tensão entre a celebração da cultura afro-brasileira e a desvalorização da vida negra, revelando as profundas contradições do mito de uma democracia racial no Brasil. Reunindo temas de interseccionalidade e etnografia de baixo para cima para afirmar a inerência da sobrevivência afro-brasileira em uma discussão sobre a guerra contra os seres negros, a renomeação de Smith do Brasil como Afro-Paradise desafia estereótipos tangíveis e prejudiciais, revela histórias obscurecidas e abre caminho para uma percepção mais matizada das relações raciais, da identidade e do desempenho afro-brasileiros. Também abordo essa realidade afro-brasileira através de uma aplicação "esquizo-dinámico [esquizodinâmico]" que declara que muitas cidades latino-americanas e do Caribe têm se tornando "destinos turísticos, algunos más que otro, esencialmente concebido por el 'mundo exterior' como un lugar políticamente voluble pero fascinante y romántico [destinos turísticos, alguns mais do que outros, essencialmente concebidos pelo "mundo exterior" como um lugar politicamente inconstante, mas fascinante e romântico]."[14] Smith sugere que o "paraíso" brasileiro é construído às custas da população negra, que é exotificada culturalmente, mas ao mesmo tempo marginalizada e alvo de violência sistêmica. Ela chama atenção para a performance de um Brasil inclusivo, enquanto práticas de genocídio, violência policial e exclusão social contra pessoas negras continuam a ocorrer.

PARA ENCERRAR

Ao analisar os impactos contínuos do comércio transatlântico de pessoas escravizadas do século XVI na vida e na existência dos negros contemporâneos, passamos a examinar como o legado da escravidão molda a identidade, a memória e a política de sobrevivência de seres negros. Os dois trabalhos, *Cidade de Deus* (2002) e *Afro-Paradise* (2016) servem como exemplos cruciais do impacto das forças sociais — racismo estrutural, violência policial (grupo de extermínio), identidade racial utópica e inclusive apropriação cultural — que fornece um guia sobre quem o estado considera inválido ou beligerante e como. Ao pensar na compreensão de Smith sobre a sobrevivência afro-brasileira contra a brutalidade policial, somos convidados a considerar a população afro-brasileira que perseverou apesar das tentativas contínuas de apagamento histórico e futuro. Localizando a vida afro-brasileira no contexto da construção de um estado-nação, é evidente a imposição de estruturas de poder branco e de policiamento que aterrorizam as comunidades negras desde a concepção de uma identidade brasileira. Essa análise de mídia mista (literária e cinematográfica) busca contribuir com a reconstrução de noções preconcebidas sobre o que é a Negritude, o que a Negritude traz ao mundo e a liberação, a imaginação e a magia que a Negritude representa.

A crítica central do Estado-nação brasileiro é seu papel ativo na determinação da política racial anti-negra, que predestina as comunidades-alvo a homicídios e crimes violentos, colocando efetivamente toda uma classe de pessoas em um estado constante de carceragem. A cultura negra é celebrada em contextos turísticos e culturais, mas como é visto nas cenas de *Cidade de Deus* (2002) e na literatura de *Afro-Paradise* (2016), as vidas negras são desvalorizadas e frequentemente marcadas por pobreza, violência policial e discriminação racializada/de gênero.

Os dois trabalhos utilizaram métodos com raízes na antropologia sociocultural e etnografia, concentrando nas vivências verdadeiras do povo racializado por meio da prática e cultura violenta. Ao ler *Afro-Paradise* (2016) e assistir *Cidade de Deus* (2002), me lembrei das maneiras pelas quais a disciplina acadêmica da antropologia, bem como a antropologia etnográfica mais especificamente, têm implicações fundamentais para a construção do futuro e da liberdade das comunidades marginalizadas que a disciplina estuda. O projeto antropológico deve significar algo para a comunidade onde a investigação está sendo feita, se essa comunidade considerar participar da pesquisa. A dissertação, o livro e o artigo de pesquisa devem "retribuir" a essa comunidade. Esta forma de incorporação da antropologia — arqueologia, biológica, sociocultural e linguística — gera novas perguntas que expandem os quatro principais campos da antropologia em várias direções, aprimorando nossa compreensão da interseccionalidade (raça, gênero, sexualidade e classe) em relação aos movimentos abolicionistas, ao colonialismo, à (in)capacidade, à medicalização, à lei, à misoginia e à violência. É isso que precisamos que o futuro da antropologia, especialmente a etnografia, continue fazendo.

NOTAS DE FIM

[1] Andraya Yearwood's is a linguistic anthropologist with regional expertise in South America, her research interests include the discourse analysis of gendered and racialized language; queer theories of identity; studies of intersectionality and embodiment; and the structural characteristics of minority dialects. Yearwood's writings have been featured in *Black Feminist Collective, Lee & Low Books Inc.*, University of North Carolina Press, and Journal of the Linguistics Association of Britain, drawing close links between academia and community activism. She earned an M.A. from Columbia University in the City of New York, alongside a B.A. in Spanish Language & Literature and a B.A. in Interdisciplinary Studies from North Carolina Central University.

[2] Madeira, Z. and Daine de Oliveira Gomes, D. (2018). "Persistentes desigualdades raciais e resistências negras no Brasil contemporâneo." Serviço Social & Sociedade, São Paulo, n. 133, p. 464,. http://dx.doi.org/10.1590/0101-6628.154.

[3] Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 2024. https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/en/agencia-news/2184-news-agency/news/38726-2022-census-self-re ported-brown-population-is-the-majority-in-brazil-for-the-first-time.

[4] Oliveira, S. (2022). "Cidade de Deus: 20 anos de impacto cinematográfico," Em Pauta. Tavares, C. (2022). "Cidade de Deus (2002) – Uma Obra-prima do Cinema Brasileiro," Crônica e Comentários.

[5] Smith, C. (2016). Afro-Paradise: Blackness, Violence, and Performance in Brazil. Urbana-Champaign, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 6-7. https://doi.org/10.5406/illinois/9780252039935.001.0001.

[6] Smith, C. (2016). Afro-Paradise: Blackness, Violence, and Performance in Brazil. Urbana-Champaign, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, p. 15. https://doi.org/10.5406/illinois/9780252039935.001.0001.

[7] Smith, C. (2016). Afro-Paradise: Blackness, Violence, and Performance in Brazil. Urbana-Champaign, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, p. 12. https://doi.org/10.5406/illinois/9780252039935.001.0001.

[8] Lund, K., & Fernando, M. (2002). Cidade de Deus (City of God). United States: Miramax Home Entertainment, 02:10.09. https://www.imdb.com/title/tt0317248/.

[9] Lund, K., & Fernando, M. (2002). Cidade de Deus (City of God). United States: Miramax Home Entertainment. https://www.imdb.com/title/tt0317248/.

[10] Smith, C. (2016). Afro-Paradise: Blackness, Violence, and Performance in Brazil. Urbana-Champaign, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, p. 156. https://doi.org/10.5406/illinois/9780252039935.001.0001.

[11] Smith, C. (2016). Afro-Paradise: Blackness, Violence, and Performance in Brazil. Urbana-Champaign, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, p. 88. https://doi.org/10.5406/illinois/9780252039935.001.0001.

[12] Smith, C. (2016). Afro-Paradise: Blackness, Violence, and Performance in Brazil. Urbana-Champaign, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, p. 156. https://doi.org/10.5406/illinois/9780252039935.001.0001.

[13] Lund, K., & Fernando, M. (2002). Cidade de Deus (City of God). United States: Miramax Home Entertainment, 02:10.09. https://www.imdb.com/title/tt0317248/.

[14] Pérez-Ratton, V., Herkenhoff, P., Paola Malavasi Lachner, M., A. Lopez, M., & Carmen Ramírez, M. (2019). "Central America: Desiring a Place." (UNAM) Ciudad de México, CDMX: Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC)/San José, Costa Rica: Teorética, 159. https://muac.unam.mx/assets/docs/folio_076_virginia_perez-ratton.pdf.

BIBLIOGRAFIA

Lund, K., & Fernando, M. (2002). Cidade de Deus (City of God). *United States: Miramax Home Entertainment*, 02:10.09. https://www.imdb.com/title/tt0317248/.

Pérez-Ratton, V., Herkenhoff, P., Paola Malavasi Lachner, M., A. Lopez, M., & Carmen Ramírez, M. (2019). "Central America: Desiring a Place." (*UNAM*) Ciudad de México, CDMX: *Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC)*/San José, Costa Rica: Teorética, 162-280. https://muac.unam.mx/assets/docs/folio_076_virginia_perez-ratton.pdf.

Smith, C. (2016). Afro-Paradise: Blackness, Violence, and Performance in Brazil. *Urbana-Champaign, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press*, p. 1-304. https://doi.org/10.5406/illinois/9780252039935.001.0001.

Madeira, Z. and Daine de Oliveira Gomes, D. (2018). "Persistentes desigualdades raciais e resistências negras no Brasil contemporâneo." *Serviço Social & Sociedade*, São Paulo, n. 133, p. 463-479. http://dx.doi.org/10.1590/0101-6628.154.

O cinema latino-americano diante da questão urbana: representações da favela no documentarismo dos anos 1950

André Lima Monfrini[1]

1. Introdução: filmes urbanos na Argentina, Chile e Brasil

Neste artigo, procuro um estudo comparativo que registra como o documentário moderno latino-americano, em seus movimentos iniciais, representou a experiência das favelas e das cidades informais. Analiso experiências cinematográficas de três países do Cone Sul: Argentina, Chile e Brasil. A argumentação desenvolvida parte da seguinte premissa: no Chile e na Argentina, os curtas-metragens documentais realizados ainda nos anos 1950, no início da onda moderna, motivada tanto por contextos político-culturais inclinados à experimentação formal engajada quanto pelo advento de novas tecnologias de captação do real, dedicaram-se a registrar a consolidação de bairros autoconstruídos precários, ou seja, a fixação das favelas na paisagem urbana. Discuto como *Las Callampas* (Rafael Sanchez, 1958) e *Buenos Aires* (David José Kohon, 1958), nestes dois países, representaram experiências documentais com abordagens distintas, mas que lidaram com este fenômeno urbano.

No Brasil, na contramão, o documentário moderno passa a tematizar as periferias urbanas num momento posterior, especialmente a partir do golpe militar ocorrido em 1964. Neste país essas questões ganharam densidade mais adiante, sobretudo nos anos 1970, quando comparamos com o cinema latino-americano do período equivalente (1957-1964). Quais seriam os motivos para este aparente descompasso no que se refere ao interesse pelos temas urbanos no documentário brasileiro? E haveria uma explicação para a ocorrência do contrário: *a presença deste assunto*, ao menos no Chile e na Argentina? Discutindo os filmes e inserindo-os nos contextos culturais nacionais, ao final proponho um caminho explicativo que ilumina a questão. Elenco alguns filmes brasileiros visando, por meio da comparação estética e histórica, compreender os motivos que justificam a referida heterogeneidade.

Las Callampas e *Buenos Aires* são filmes que oferecem determinadas imagens do percurso histórico manifestado pela *cidade latino-americana* naquele momento. Em um período em que as grandes cidades do continente partilhavam o fenômeno da migração massiva, da industrialização acelerada e do surgimento de bairros precários (favelas, *barriadas*, *callampas*, há uma profusão de nomes para nomear estes locais), conjunturas específicas levaram o documentarismo engajado a produzir imagens dos territórios urbanos. Em linhas gerais, trata-se daquilo que o arquiteto e historiador da cultura Adrian Gorelik conceituou como uma "figura de imaginação política e social" no contexto continental, noção que comentarei brevemente à luz dos filmes.[2]

2. O caso brasileiro diante da dialética da modernização

Nos movimentos iniciais do documentário moderno brasileiro, na passagem dos anos 1950 para os 1960, antes ainda que o Cinema Novo despontasse no horizonte como uma forma cultural de traços mais ou menos nítidos, a vida urbana brasileira não constituiu um assunto central de interesse por parte dos cineastas. A força da cultura política do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e a matriz nacional-popular colocavam no centro da agenda temas ligados ao específico da nação. Partindo de uma leitura histórica que enxergava nas raízes coloniais e agrárias a *formação da nação*[3], foram realizados, naquele momento, filmes como *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959), *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni, 1960) e Romeiros da Guia (Vladimir Carvalho e João Ramiro Melo, 1962). Não demorou muito, no entanto, para que os processos de modernização e a vida urbana passassem a compor a agenda cultural brasileira. *Cinco vezes favela* (Miguel Borges, Leon Hirszman, Joaquim Pedro De Andrade, Cacá Diegues, 1962), no cinema de ficção, produziu um retrato forte e ao mesmo tempo prismático - por sua própria estrutura episódica - da favela carioca. No domínio documental, *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964) e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) marcaram a entrada deste cinema no mundo citadino, não por acaso pela perspectiva da migração, processo intenso e repleto de traumas e fissuras que direcionava ao mundo urbano brasileiros advindos predominantemente dos territórios agrários.

Não que a *favela* brasileira fosse pouco presente no imaginário social, ou não houvesse sido retratada pelo cinema. Algumas chanchadas do cinema industrial brasileiro já haviam apostado neste espaço como palco de comédias de costumes e dramas urbanos. É o caso de *Samba em Brasília* (Watson Macedo, 1960), para citar um exemplo. Também filmes vinculados aos projetos de Estado tematizaram o crescimento das cidades, olhando menos, naturalmente, para a periferia autoconstruída e mais para a cidade formal. Casos emblemáticos são os filmes do conhecido cineasta Humberto Mauro para o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE): *Cidade de São Paulo* (1949), *Cidade do Rio de Janeiro* (1949), *Cidade do Salvador* (1949) e *Belo Horizonte* (1958). Seria, ao contrário, inesperada a ausência da favela na gramática visual do cinema brasileiro uma vez que este espaço fazia parte da paisagem das metrópoles brasileiras desde o início do século XX.[4] Poderíamos também citar *Favela dos meus amores* (1935), filme de Humberto Mauro cujas cópias se perderam completamente, além de *Rio quarenta graus* (1955) e *Rio, zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, obras que mobilizam o território popular do Rio de Janeiro como espaço de ação.

De todo modo, meu ponto aqui é registrar como não há, no documentário brasileiro, em seu impulso estético e político inicial, um olhar específico para a questão urbana. Ao longo dos anos 1960, gradualmente e pelo prisma da questão migratória, este assunto toma corpo no interior do documentarismo engajado, embora ainda sem tematizar especificamente questões como a moradia popular e a infraestrutura dos bairros, ou seja, a produção propriamente da cidade e de seu território efetivamente construído. A meu ver, a construção da nova capital, Brasília, acabou convocando a atenção dos documentaristas para as relações entre a questão urbana e os modelos de desenvolvimento do país. *Fala Brasília* (Nelson Pereira dos Santos, 1966) e *Brasília contradições de uma cidade nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967) são marcos da entrada do cinema documental brasileiro nos temas urbanos, na segunda metade da década e após o golpe militar de 1964. Na década de 1970 esta aproximação documentário/cidade se aprofunda, conforme avança a modernização conservadora sob tutela militar.

Por todo o continente, as metrópoles se desenvolviam rapidamente, acompanhando uma tendência do capitalismo global pós Segunda Guerra no qual a América Latina se inseria de forma sistematicamente periférica[5]. Durante o período que o historiador Eric Hobsbawm nomeou de Era de Ouro do século XX[6], os estados nacionais latino-americanos planejaram e orientaram a industrialização e a modernização destes países, na lógica do "desenvolvimentismo" ou de certo "otimismo modernizador", na proposição de Adrián Gorelik pensando a questão urbana do ponto de vista cultural e intelectual. É uma espécie de avaliação desse processo, desta dialética da modernização, que o cinema documental levava adiante naquele momento, com modulações nos variados contextos nacionais. Especialmente a consolidação das favelas, callampas, barriadas, na paisagem e na vida social das metrópoles latino-americanas convocava os circuitos culturais a refletir sobre os modelos de desenvolvimento adotados, e suas consequências na vida material e territorial visível. Aos poucos, como descrito por certa tradição da história social e intelectual, ficava nítido que a modernização latina produziria, sistêmica e inerentemente, uma população marginalizada, empobrecida, e sem acesso à moradia ou infraestrutura adequada.[7]

3. *Las Callampas*: humanismo, matriz melodramática e a ação católica em Santiago.

Dois processos de natureza histórica concorrem para a constituição de um ambiente cinematográfico de renovação e engajamento no Chile dos anos 1950. Em primeiro lugar, o ambiente político marcado pela polarização ideológica que gradualmente se adensa até o golpe militar em 1973. Ao mesmo tempo, o avanço tecnológico de câmeras e negativos 16mm e de formatos de captação de som direto portáteis e sincronizáveis, abriram espaço - aliás globalmente - para formatos documentais "modernos". Surgiam gramáticas cinematográficas orientadas pelo contato direto com a realidade, pela realização de imagens em locações, entrevistas fora dos estúdios e, de um modo geral, uma investigação mais detida do mundo urbano e da vida capitalista moderna. Esse espírito marcaria o Cinema Direto nos EUA, o Cinema Verdade de origem francesa, mas também uma importante vaga de documentários fora dos países centrais.



Neste enquadramento o cenário cinematográfico chileno viu surgir um ciclo de filmes documentais realizados por cineastas jovens ligados ao ambiente universitário católico. Duas instituições tiveram destaque neste percurso: a *Universidad Católica* e a *Universidad de Chile*, espaços onde se estabeleceram tanto cursos de realização quanto cineclubes, edição de publicações e revistas, além da constituição de acervos. Pablo Corro, Carolina Larraín Maite Alberdi e Camila van Diest, autores do volume *Teorias del cinema documental chileno* (1957-1973), descrevem o que caracterizam como um "cinema de autor e de escolas - no sentido de comunidades de mestres e alunos"[8], que se formou congregado nestes espaços universitários. Documentários em 16mm eram exibidos em cineclubes e circuitos não comerciais, tanto intelectualizados quanto de base católica. Na linha de uma pedagogia política inspirada pelo ideário humanista cristão, o cinema documental se convertia em veículo de comunicação com as massas empobrecidas, espécie de instância de mediação entre os intelectuais católicos e as bases populares.

São, nesse sentido, filmes de persuasão e engajamento político, que valorizavam a ação coletiva nos bairros periféricos ao mesmo tempo que tentavam elaborar de forma mais ou menos sistemática os mecanismos sociais subjacentes ao desenvolvimento nacional e à construção de determinada imagem da nação tendo o Estado como esteio. Despossuídos e marginalizados de um modo geral se tornavam assunto documental de interesse na medida em que representam a parte do corpo social que a "comunidade nacional" não era capaz de absorver a contento, ou seja, com condições adequadas de vida material. Mazelas sociais como o alcoolismo, o desemprego e - caso que nos interessa - a falta de moradia se convertiam em sintomas de um horizonte político e social desajustado.

Observemos *Las Callampas*, primeiro filme documental de Rafael Sanchez, padre jesuíta que foi fundador do *Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile* (1955/1956). Sanchéz foi uma liderança que formou gerações de cineastas e críticos e, portanto, uma figura de referência para o movimento que buscamos descrever e analisar. O diretor narra em texto publicado na Revista *Mensaje*[9] o processo de realização do curta organizando algo como um mito de fundação deste filme que, por sua vez, tem características de marco inaugural para o movimento cinematográfico em questão.[10] A equipe de Sanchéz realizava filmagens em outro bairro operário de Santiago quando foi interpelada pelo também sacerdote jesuíta Alejandro del Corro. Liderança do grupo católico *Hogar de Cristo*, del Corro trazia o relato da comunidade *callampera* de La Aguada, território que recém destruído por um incêndio, resultando na extinção de 160 moradias populares. Este grupo de moradores então, encaminha a "toma" ("tomada", ou em termos atualizados, "ocupação") de uma porção de terra que dá origem a um bairro novo, *La Victória.* Temos um filme que congrega o *ethos* moderno de crítica social, certo senso de urgência diante do episódio e a valorização da atuação doutrinária da igreja católica no curso deste processo.

A estrutura formal de *Las Callampas* combina elementos formais da linguagem cinematográfica clássica com alguma absorção da gramática moderna, de viés experimental. Uma sequência de abertura registra Santiago do alto, planos aéreos, situando a narrativa na esfera da experiência urbana. Um locutor, nos moldes expositivos tradicionais - masculino, totalizante - contesta o triunfalismo da capital nacional ao explicitar, já no início do filme, que a cinco quadras de distância do centro da cidade, às margens do rio Mapocho, encontrava-se situado um bairro operário "callampero". A câmera adentra o território para fazer um retrato essencialmente coletivo da situação de pobreza e precariedade ali vivenciada. Movimentos de câmera descrevem uma paisagem que tem aspectos do mundo rural. Num universo populoso, veem-se sobretudo mulheres, idosos e crianças, profusão de rostos anônimos que conformam um tipo de *fotogenia do popular* atravessada pela pobreza como dado de realidade e por certa dignidade do corpo social que se quer sublinhar.

A narração nos conduz pela costura de imagens, arrolando dados de infraestrutura como a falta de água e saneamento, a ausência de espaços de sociabilidade para as crianças que convivem com o lixo, "sem deixar de sorrir". Um plano expressivo põe na tela uma maquete de casa (ao mesmo tempo brinquedo infantil e metonímia, num universo simbólico em que a infância alude à reposição cíclica das mazelas sociais) que pega fogo. Sobre (*over*) este plano a narração anuncia o episódio do incêndio na noite de 26 de outubro de 1957. A insistência no tema da ingenuidade infantil dá

contornos idílicos à aspiração coletiva, afastando o filme, nesse momento, da chave de "tomada de consciência" da tradição cultural comunista ou realista socialista. Na perspectiva heroica que o filme imprime ao povo enquanto sujeito social, a narrativa é parabólica, próxima à matriz bíblica: "hay que destruir todo para comenzar de nuevo", enuncia o narrador, aludindo à destruição pelo fogo e ao subsequente refazimento da comunidade em novos e renovados termos.

Susana Tapia descreve o esquema deste filme através da "*estrutura problema-solução*"[11]. A virada de um polo a outro se dá aos sete minutos de projeção. Um plano aberto registra a presença, visualmente densa, de uma multidão de moradores *callamperos*. "Buscando uma *solução por seus próprios meios*, milhares de mulheres, idosos e crianças avançam dois quilômetros até fora da cidade", atesta, em tom político, a voz narradora. Segue-se uma sequência em que a montagem lança mão de um expediente mais ousado em termos formais. Uma série de raccords faz do avançar da multidão uma experiência visual entrecortada, com manipulações de tempo e espaço que não vemos no restante do filme, mais comportado. A repetição de planos ralenta e repõe o caminhar da coluna nos moldes da colagem moderna - "não transparente", ou "opaca", mobilizando os conceitos consagrados de Ismail Xavier[12] -, pois autoconsciente de sua inscrição no texto fílmico. Há nessa passagem algo da escadaria de Odessa do Encouraçado Potemkin e da montagem eisensteiniana.

Nesta sequência Rafael Sánchez deixa entrever um percurso de sua trajetória como diretor que foi observado pela historiografia. Ao longo de sua carreira, sua expressão irá incorporar elementos formais nascidos do contato com filmes modernos europeus. Tapia observou como, apesar de conhecedor pioneiro do neorealismo de Rossellini[13], ao longo dos anos 1960 o cineasta chileno foi influenciado pelos filmes de Antonioni e Alain Resnais[14]. Embora neste documentário de estreia a linguagem seja no geral pouco experimental, certo fascínio pelos expedientes autorais penetra, algo de contrabando, o filme nesta sequência, indicando um projeto cinematográfico que se aprofundará posteriormente. O cineasta sublinha o vigor da energia popular na luta pela moradia, abrindo possibilidade de autorização para uma dinâmica política mais radical. Temos, nessa passagem, um átimo da tradição visual comunista, num momento em que o filme lida com a tomada da consciência per se, ou seja, com a engrenagem, por meio da luta social, que permite "resolver o problema".

A segunda metade do filme dará conta da reconstrução do bairro novo, chamado *La Victória*. Num plano importante, que encontrará eco no *Buenos Aires* de David José Kohon, uma moradora da ocupação ergue uma bandeira do Chile, trazendo para discussão novamente os contornos e limites da *comunidade nacional imaginada*, nos termos de Benedict Anderson[15]. Como veremos no curta argentino, ambos os filmes andagam o lugar, no seio da nação, de sua população favelada.

Na parte final do filme, no entanto, a ênfase na autonomia popular perde terreno para atuação pastoral e institucional da igreja católica. Sem maiores tensões, o projeto de cinema dos padres vem a primeiro plano. Em *La Victória*, junto aos moradores *callamperos* estão jovens universitários católicos da classe média chilena. A construção de moradias emergenciais se dá, vemos nas imagens, mediada pela ação do grupo *Hogar em Cristo* - liderada pelo padre Alejandro del Corro -, instituição a qual o filme presta as devidas vênias de tom exortativo. O trabalho missionário torna a ser a instância de mediação entre as lideranças religiosas e povo pobre, o que traz o filme de volta à chave representacional pedagógica e conscientizante que era, afinal, o projeto cultural católico tendo o cinema como ferramenta de comunicação com as massas. Há aqui um jogo de endereçamento ambíguo. O interlocutor do filme são os *callamperos* pobres, ou os jovens católicos de classe média? O projeto político que prevalece ao fim é o missionário, de inclinação paternalista, e não o insuflamento das massas no sentido da revolta revolucionária, embora alguma energia nesse sentido apareça pela frincha na cena comentada acima.

Lembremos que a linha de atuação da igreja católica era, nesse período, pautada pela atuação junto a setores marginalizados na América Latina com vistas a afastar ideologias de matriz comunista. Trata-se de um projeto pedagógico humanista, centrado na distensão dos problemas sociais, mas essencialmente antirevolucionário. Essa era a linha da Democracia Cristã, ideologia presente na tradição chilena daqueles anos (também na Itália de André Bazin), mas que, em comparação, não teve a mesma densidade na

cultura política brasileira ou argentina.

Corro et al nos fornece um quadro de leitura que interpreta o cenário documental chileno ligado ao ambiente universitário naquele momento. Essencialmente, para os autores, o contexto politizado impulsionava um regime de representação cinematográfica que se afastava da narrativa típica ao drama burguês. No lugar do herói singular, temos o protagonismo coletivo de um povo-personagem, o que permite avaliar, pela lógica interna de suas ações, os processos de modernização ocorrendo no seio da metrópole que absorve, não sem contradições, determinados contingentes populacionais. Segundo os autores, uma pluralidade de projetos ideológicos emerge no curso deste processo e a narrativa em torno de um personagem coletivo guardaria relação com a entrada de novos agentes sociais na cidade como arena cultural, se quisermos mobilizar a consagrada formulação de Richard Morse[16]. Como se percebe, ao olhar para o território urbano, os cineastas investigam certo estatuto da questão nacional, pois é na metrópole capital que a nação é encaminhada em termos políticos. Vejamos a seguir como algo semelhante ocorre na Argentina no mesmo momento, final dos anos 1950.

4. Argentina: o cinema documental diante das "figurações de uma fratura".

Desde o século XIX o imaginário nacional argentino experienciou a seguinte dualidade, com implicações na esfera cultural descritas por diversos autores e intelectuais. De um lado a capital Buenos Aires, cidade-porto, cosmopolita e aberta comercial e culturalmente para o mundo europeu; de outro o mundo das províncias do interior, da cultura "gaucha", do caudilhismo como marca política e da economia agropastoril. O crítico literário José Luís Romero, por exemplo, fala em "verdadeira espacialização dos significados da nação"[17]. Adrián Gorelik, sumariza este corolário da seguinte forma: "ao longo dos séculos XIX e XX, uma série de figurações que tornaram possível reunir diferentes significados para a história argentina por meio de metáforas urbano-territoriais."[18] Segundo este autor, esta "figuração da nação" cindida em duas perdura - com modulações pouco relevantes para a presente discussão - entre 1880 (quando ocorre a federalização de Buenos Aires, numa vitória do projeto do interior) e 1930. Uma geração de artistas e intelectuais, inclusive no bojo do Centenário da Independência, teria seguido a linha de uma identidade nacional que se equilibrava entre a autenticidade das tradições gauchas e sua diluição pelo impulso materialista e internacionalista emanado da metrópole.

Somente a partir da geração de 1930 e ao longo do primeiro ciclo peronista, um projeto de "revisionismo nacionalista" se volta à valorização do mundo urbano e dos processos de modernização. A premissa de Gorelik é que neste momento já estamos no ciclo histórico da "cidade latino-americana como figura de imaginação"[19]. Resumindo o argumento do autor, temos o seguinte: o mundo urbano representava a modernização do tecido social e produtivo, tendo o Estado desenvolvimentista e os projetos de "planificação" e "planejamento" como motor principal. A cidade se converte em espaço privilegiado de atuação desse projeto, mas também de sua avaliação pelo campo cultural. Ocorre que os cinemas modernos - ou, se quisermos, o Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) - passaram a registrar as cidades latino-americanas a partir dos anos 1950, quando a industrialização e os fluxos migratórios característicos da experiência latina já haviam se acelerado. Se até ali a literatura fora o espaço de ação principal da lida artística com estes fenômenos, a geração de Kohon e demais cineastas "dos sessenta"[20] marcou a entrada das imagens cinematográficas em movimento na equação de forma mais sistemática.

Nesse contexto, o curta-metragem *Buenos Aires*, do argentino David José Kohon fornece elementos de como o cinema documental se posicionava diante deste conjunto intelectual e simbólico. Desde seu curta-metragem de estreia, o ensaio surrealista *La flecha y el compás* (1950), o cineasta demonstrava afinidade por narrativas de tipo experimental na linha das vanguardas. *Buenos Aires* se reporta também à estética moderna do cinema silencioso, mas na chave das *cities symphonies*, conjunto amplo de filmes que buscou retratar narrativamente a atualização social e sensorial ensejada pela vida urbana moderna. O ciclo que corresponde sobretudo às cidades do capitalismo central se deu ao longo das décadas de 1920 e 1930, conforme analisado em detalhes por Jacobs et. al.[21] O curta urbano de Kohon investiga Buenos Aires a partir de premissas parecidas. Quase sem utilizar som direto sincrônico, o cerne é recriar com a montagem moderna (justaposições, choques visuais, ritmos pulsantes) algo da

dimensão sensorial da questão urbana. Nesse caso, no entanto, a cidade a ser "cinematizada" não é a Berlim do entre guerras ou Londres, ou Nova Iorque. Na lógica de um cinema com perspectivas militantes, temos uma sinfonia centrada no choque visual entre a cidade infraestruturada e a *villa miseria*, a favela. De um lado a Buenos Aires de inspiração parisiense, seguindo a lógica da cidade burguesa do século XIX com seus horizontes amplos e largas avenidas. Na contraparte desta experiência, a cidade periférica, autoconstruída, dos casebres de madeira ocupados por uma população empobrecida de feição similar a que vimos em Santiago, mas que poderíamos encontrar no Rio de Janeiro ou em São Paulo no mesmo ano de 1958.

A montagem se assenta em dois movimentos complementares. Em primeiro lugar, um paralelismo de tipo pendular que coteja centro/favela. No contraste, evidencia-se a coexistência, na mesma cidade, de duas formas urbanas distintas. No centro, planos plásticos põem em evidência o *art-déco* arquitetônico; as fachadas de vidro que encerram os edifícios de concreto armado em acordo com a tradição modernista de Le Corbusier e Mies van der Rohe. Na *villa miseria* a câmera precisa se movimentar mais, faz longas panorâmicas para dar conta da profusão de casas simples que se empilham na paisagem. Ao invés dos contra-plongées que monumentalizam os edifícios da área central, temos antes um registro parecido ao de *Las Callampas* no que se refere a registrar a fotogenia do popular. Acompanhando certa cultura visual modernista e engajada latino-americana, vemos na tela rostos anônimos do "povo", espécie de retrato coletivo nacional e popular na linha do que fora proposto por Tarsila do Amaral com o Operários (1933), Lasar Segall com *Greve* (1956) ou o muralismo mexicano ao adaptar a estética do realismo socialismo à gramática modernista latina. A montagem alternada vai e volta por toda a primeira metade do filme, sublinhando o movimento de choque que é afinal o recurso retórico central da argumentação fílmica em tela.

O segundo movimento da montagem é aquele que foi caracterizado no já citado estudo de Jacobs et at. como a estrutura *one-day-in-the-life-of-a-city*, que traz para dentro da lógica temporal da narrativa a experiência de um dia de funcionamento da engrenagem social da cidade. Esta forma está presente em diversas obras, como demonstraram os autores, mas especialmente é a estrutura de *O homem com uma câmera* (Dziga Viértov, 1929) filme que estabeleceu paradigmas tanto para o gênero das sinfonias - na chave de uma cinematização positiva para teleologia socialista - quanto para o ethos moderno do aparato como forma de inscrição. O filme de Viértov e Buenos Aires se aproximam na maneira como mobilizam personagens trabalhadores do mundo urbano. No curta temos um metalúrgico, uma trabalhadora têxtil e um carteiro, cujas atividades acompanhamos na lógica do "um dia do cotidiano laboral". A vida urbana é cíclica, maquinal, devota da experiência visual proposta por estéticas futuristas e construtivistas. Os trabalhadores, no entanto, se deslocam para o centro da cidade para trabalhar. Saem de casa para fazer o conhecido movimento pendular periferia-centro-periferia, dimensão que não está presente na sinfonia soviética, mas que marca decisivamente a cidade latino-americana tal como representada no filme argentino. Se a cidade socialista era territorialmente mais homogênea, a capital portenha do filme é estruturalmente cindida em dois, e à estrutura do one-day-in-the-life-of-a-city é preciso adicionar a dimensão do fluxo das massas trabalhadoras para o trabalho e de volta.

Na sequência final, os três trabalhadores voltam para a villa miséria, em um movimento que o filme registra com alguma ênfase. Entra em cena - e somente nessa passagem - o som direto sincrônico. Olhando para a lente, os três personagens afirmam num statement: "sí señor, yo vivo acá". Equaciona-se um jogo de olhares que se projeta sobre nós, espectadores do filme, interlocutores desta afirmação de identidade eminentemente enraizada no território. Com isso, a despeito do alinhamento do filme à tradição das sinfonias urbanas, há aqui uma camada adicional da experiência que é fundamental e distintiva do projeto político que subjaz à obra.

Acompanhando a argumentação de Gorelik, no retrato produzido da "cidade latino-americana", o lugar ocupado pelas populações trabalhadores e a consolidação da periferia autoconstruída e precária são elementos centrais. Na análise do filme de Kohon elaborada pelo autor[22], o debate gira em torno do imaginário mobilizado pelos processos de modernização, sobretudo no que

se refere aos fluxos migratórios que fizeram de Buenos Aires (como também São Paulo) uma cidade repleta de estrangeiros desde o século XIX. De fato, como demonstra o autor na discussão mais longa que realiza em seu livro[23], toda uma configuração das ciências sociais desde os anos 1940 havia pensado as cidades latino-americanas e os projetos de planejamento a partir da lógica da absorção de novos contingentes populacionais aos centros urbanos. Assim, a favela, a *callampa*, a *villa miseria*, foram compreendidas pela sociologia urbana de viés funcionalista[24] como resultado quase inexorável do êxodo rural/urbano. A dinâmica histórica, argumenta Gorelik, reside no maior ou menor otimismo atribuído aos projetos planificadores de conseguirem "resolver o problema", isto é, de agirem sobre a pobreza material crônica que, gradualmente, se cristalizava na paisagem urbana destas metrópoles "subdesenvolvidas". Assim, o percurso da cidade latino-americana entre 1950 e 1970 seria justamente o do desfazimento do horizonte positivo dos projetos modernizantes nacionais.

O filme de Kohon encaminha uma leitura do documentarismo engajado que percebia que a questão não era mais um país "fraturado" entre o campo e a cidade, entre o interior e a metrópole cosmopolita. Avançado o processo de modernização, a fratura social e histórica estaria agora contida dentro de Buenos Aires, nas relações territoriais que, de maneira dialética, constituem o tecido da forma urbana. A leitura feita deste filme pelos analistas foi que ele recoloca em novos termos o problema da espacialização da representação da nação de que falava Luis Romero, inserindo a villa miséria e a população migrante alijada da modernização no seio, e ao mesmo ao largo, do projeto nacional. Segundo Gorelik:

> A Nação invadiu a cidade: o fracasso da vontade de modernização urbana, a favelização dos centros históricos, a decadência do espaço público seriam, nessa visão, motivos de celebração, pois colocam, branco no preto, a verdadeira relação da cidade com a nação, porque desnudam seu caráter histórico de dominação, já que a única forma de resolver a tradicional fratura é através da imposição do "país real" sobre as máscaras do país urbano.[25]

Ou seja, a favela é retratada por este projeto cultural como um real a ser de desencoberto, como contraparte constitutiva do processo de modernização latino-americano.

Por fim, cabe registrar que o pesquisador brasileiro Fabián Núñez também se debruçou sobre o mesmo filme em texto recente, com conclusões que vão ao encontro das do autor argentino:

> Não se trata apenas de uma violenta crítica ao discurso altivo do desenvolvimentismo modernizador dos governos pós-peronistas, mas de reconhecer que a nação é feita por seus filhos enjeitados, uma vez que não se trata de duas Argentinas, de dois mundos que se contrampõem, mas de uma única nação cuja capital sintetiza essa desigual simbiose.[26]

Em termos históricos, portanto, o filme aponta para uma consciência da arte engajada em relação ao passivo social que as modernizações "parciais" representavam. É possível afirmar que o filme de Kohon, quando comparado ao filme chileno, evoca um diagnóstico político mais profundo das causas sistêmicas do fenômeno urbano em análise. Ao menos na medida em que correlaciona a cidade informal à cidade formal, situando ambos os territórios no interior de um projeto de desenvolvimento nacional. Isto embora tal projeto não seja discutido em detalhes ou nos termos de uma pedagogia política militante, já que não é este o espírito deste filme. A seguir, proponho algumas conclusões à luz da comparação traçada entre os curtas chileno e argentino, tendo o contexto político cultural de cada país como baliza para a análise histórica. Volto também à discussão do início, com a ideia de apontar questões sobre como o documentário brasileiro no mesmo período lidou com a questão urbana.

5. Conclusões: o documentário brasileiro e as imagens da urbanização

Fica nítido que no final dos anos 1950, quando os dois curtas foram realizados, o documentarismo latino-americano se deparava com a consolidação de favelas na paisagem das cidades da região, processo não exatamente novo mas que ganhava impulso com a aceleração da industrialização e da urbanização. No Chile, o filme de Rafael Sánchez atesta a pregnância política da tradição da humanista cristã, com seu ideário

social e antimarxista. O filme ao mesmo tempo investiga o espaço da callampa e exorta o papel da atuação missionária católica, valorizando a igreja em sua dimensão de instituição mediadora das aspirações do povo e da resolução de mazelas - o incêndio e a reconstrução de moradia popular no bairro novo. A narração no início do filme apresenta a favela como dado de realidade da capital, sem que o filme ofereça uma leitura sociológica ou urbana para este estado de coisas. O foco é antes a resolução do problema, e menos a sua causa, e o centro é o trabalho missionário, no seio de um projeto cultural católico que utilizava o cinema como veículo de comunicação com as massas.

Na Argentina, o quadro político envolvia as disputas em torno do espólio peronista, que colocava o trabalhador urbano no centro da agenda. Buenos Aires mobiliza uma linguagem mais próxima à das vanguardas para propor uma reflexão sobre o caráter contraditório da modernização portenha, dialogando com a tradição dualista que há décadas pensava a nação a partir da fratura cidade/interior, bastante particular da história cultural daquele país. O debate a respeito da cidade é levado de roldão pelo debate sobre a identidade argentina, nos marcos de um projeto nacionalista.

E retomando a questão do início: por quê, no Brasil, neste mesmo momento, não encontramos filmes documentais com espírito semelhante, investigando nas ruas, com as lentes do documentário moderno, a materialização visível dos processos de modernização? Como vimos, a cidade e a questão urbana foram assunto do cinema de ficção, em filmes como os de Nelson Pereira dos Santos (Rio zona norte e Rio quarenta graus), em Cinco vezes favela ou em O Grande momento (Roberto Santos, 1958). Ao passo que o documentário brasileiro se ocupava especialmente dos temas rurais e das raízes agrárias e tradicionais, como aliás a vertente mais conhecida do Cinema Novo, seguindo os passos modernistas pavimentados pela literatura regionalista (José Lins do Rego, José Américo de Almeida e Guimarães Rosa) e mesmo pelas artes visuais (pensemos em Candido Portinari ou em Tarsila do Amaral). Ao que tudo indica, o incipiente documentário moderno estava ainda bastante alinhado aos temas da arte nacional-popular. Ao que tudo indica, como propôs o crítico brasileiro Jean Claude Bernardet[27], a política aliancista com a burguesia nacional progressista (oriunda da cultura política comunista, por orientação do Partido Comunista Brasileiro, PCB) inclinou o cinema documental moderno, num primeiro momento, a centrar esforços críticos no mundo do coronelismo e do latifúndio, idealizando ou recalcando um projeto de urbanização inclusiva, nacionalista e popular, que ainda podia persistir no horizonte como "figura de imaginação" até 1964, quando o golpe militar, para efeitos práticos, o encerra.

Com o desfazimento das energias utópicas da esquerda brasileira após 1964, o projeto de desenvolvimento nacional passava a ser capitaneado pelo consórcio conservador que havia tomado o poder com os militares. A "cidade" muda de chave para e passa a ser investigada pelo prisma de uma modernização excludente, tal como a Argentina de David José Kohon já vinha sendo. Não por acaso, após 1964 surgem os documentários que investigam a migração do ponto de vista não do mundo do rural, mas da chegada das populações às cidades (Maioria Absoluta - filmado logo antes do golpe - e Viramundo, de 1965). Também a recém inaugurada Brasília passava por revisionismos críticos não somente por seu projeto urbanístico, mas pelo sequestro de seu intuito modernizador por parte do regime militar, tal como pode ser visto no filme de Joaquim Pedro de Andrade.

Estes filmes são realizados no período 1964-1967, contaminados pelo desânimo das esquerdas pós 1964. Ou seja, parece-me que o projeto nacional-popular, no que se refere ao documentário brasileiro, limitou o interesse por temas urbanos até que o regime militar convocasse este cinema a lidar com a modernização brasileira de forma mais efetiva, trazendo para o centro da agenda questões como a urbanização, a industrialização e os fluxos migratórios. Ao longo dos anos 1970 e 1980, cada vez mais veremos o documentário brasileiro se dedicar à questão urbana. Busquei demonstrar é que há temporalidades e historicidades distintas em cada contexto nacional. No Chile e na Argentina, quadros culturais particulares impulsionaram mais cedo um olhar urbano por parte do documentarismo. Ou seja, é preciso ter em mente a existência de um jogo dialético entre realidades nacionais e a dimensão continental defendida por Adrián Gorelik em sua proposta de pensarmos a cidade latino-americana enquanto uma figura de imaginação política e social.

NOTAS DE FIM

[1] André Monfrini holds degrees in Audiovisual Studies and History from the University of São Paulo. He is a Master's graduate and currently a PhD candidate at the same institution. He is a member of the research group *History and Audiovisual: Circularities and Forms of Communication*. He works as a film and television director, producer, and screenwriter. He directed the TV series *Social Housing – Projects of Brazil.*

[2] GORELIK, A. La ciudad latinoamericana: Una figura de la imaginación social del siglo XX. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2022.

[3] No bojo de nosso longo-modernismo, o documentário brasileiro acompanhou à sua maneira formulações das interpretações clássicas da geração dos anos 1930/1940: Gilberto Freyre em Casa Grande & Senzala (1933), Caio Prado Júnior em Formação do Brasil Contemporâneo (1942) e Celso Furtado em Formação Econômica do Brasil (1959)

[4] Licia do Prado Valladares descreve o surgimento de favelas no Rio de Janeiro no final do século XIX. Ver VALLADARES, Licia do Prado. A invenção da favela: do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro, FGV, 2005

[5] O CEBRAP (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento) foi o maior espaço formulador destas ideias. Destacam-se os trabalhos de Chico de Oliveira e Paul Singer, entre outros autores. OLIVEIRA, Chico. Crítica à razão dualista. O ornitorrinco. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003 (1ª Ed. 1973) e SINGER, Paul. Economia política da urbanização. São Paulo, Brasiliense/Cebrap, 1975.

[6] HOBSBAWM, Eric J. Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

[7] A partir dos anos 1970, ganha densidade a ideia de "cidades dos baixos salários", baseada nas ideias difundidas pelo CEBRAP. Cf. MARICATO, Ermínia. As ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias. A cidade do pensamento único: desmanchando consensos. Tradução. Petrópolis: Vozes, 2013.

[8] CORRO, Pablo; LARRAIN, Carolina; ALBERDI, Maite; VAN DIEST. Teorías del cine documental chileno: 1957 - 1973. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007, p. 24.

[9] Cf. TAPIA, Suzana F. Revista Mensaje y Rafael Sánchez: aproximaciones al documental universitario chileno. Revista AISTHESIS Nº 70 Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, 2021.

[10] Reúno aqui informações presentes em Corro et. al. e TAPIA, Suzana, 2021.

[11] TAPIA, Suzana, 2021, p. 56.

[12] XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

[13] A admiração de Sánchez por Rossellini desde meados dos anos 1950 foi descrita por Jacqueline Mouesca em El cine en Chile, citado por Susana Tapia.

[14] Um exemplo é o texto do cineasta-autor dedicado a Eclipse (Antonioni), Revista Mensaje, nº 119 (1963).

[15] ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

[16] MORSE, Richard. As cidades "periféricas" como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 8, nº 16, 1995.

[17] ROMERO, José Luis. "Campo y ciudad: las tensiones entre dos ideologías". In: ROMERO, José Luis. Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982, pp.86-114.

[18] GORELIK, A. Buenos Aires e o país: figurações de uma fratura. Antíteses (UEL), Londrina, v.14, n. 28, p. 020-047, jul-dez. 2021.

[19] Gorelik, 2022.

[20] Ver SATARAIN, Monica y DE VITA, Pablo (comp.) Plano detalle, miradas del cine argentino, Buenos Aires, Art Kiné - Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2020. Disponível em: https://issuu.com/art-kine/docs/plano_detalle/108

[21] JACOBS, Steven, KINIK, Anthony Kinik e HIELSCHER, Eva. The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars (AFI film readers). Routledge, Taylor & Francis Group, 2019.

[22] Gorelik, 2021.

[23] Gorelik, 2022.

[24] As ideias cepalinas são descritas como "estruturalistas". Think tanks como a Fundação Ford também contribuíram com a construção dos paradigmas "funcionalistas" de planejamento urbano. Nesse momento, ideologias diversas confluíram para formar uma espécie de "sociologia da modernização", centrada no espaço urbano. Gorelik, 2022.

[25] Gorelik, 2021, p. 42.

[26] NÚÑEZ, Fabián. Considerações sobre a cidade no cinema latino-americano moderno. Revista Iberical Online, nº 23, 2023, p. 9. URL: http://journals.openedition.org/iberical/976.

[27] BERNARDET, Jean-Claude. Cinema brasileiro: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Referências bibliográficas

Anderson, Benedict. *Imagined Communities.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Bernardet, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Corro, Pablo, Carolina Larrain, Maite Alberdi e Camila van Diest. *Teorías del cine documental chileno: 1957–1973*. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.

Gorelik, Adrián. *Buenos Aires e o país: figurações de uma fratura*. Antíteses, vol. 14, no. 28, 2021, pp. 20–47.

Gorelik, Adrián. *La ciudad latinoamericana: Una figura de la imaginación social del siglo XX*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2022.

Hobsbawm, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Jacobs, Steven, Anthony Kinik e Eva Hielscher. *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars.* Routledge, Taylor & Francis Group, 2019.

Configurações do espaço queer e a (re)escrita da história em *vila mathusa*

Elisa Braga[1]

vila mathusa (2022), de zênite astra, é uma obra composta por 8 contos de protagonistas trans que vivem na mesma região de São Paulo. Oscilando entre passado e presente e explorando identidades de gênero em constante mudança, a narrativa não só retrata diversas facetas da experiência trans como também constroi um tempo e espaço queer (Halberstam 2005). Neste trabalho, discuto a metamorfose dos sujeitos como um deslocamento de si (Bernd 2007), analisando a tensão entre lugares internos e externos na narrativa. Para tal, interpreto que o espaço queer é composto do espaço interno, isto é, o corpo que pode ou não passar por um processo de metamorfose, e o espaço externo, no qual o sujeito se constroi a partir da relação com o outro. Além disso, exploro como a reescrita da história da perspectiva de uma comunidade marginalizada permite a ressignificação destes próprios sujeitos, mediando o passado e o presente através da literatura.

Para tornar mais claro o contexto em que emerge *vila mathusa* na literatura brasileira contemporânea, é importante olhar para trás e fazer um breve histórico da autoria trans no Brasil. Em seu artigo "Transitoriedades, transgeneridades, transidentidades: representação e autoria trans na narrativa brasileira" (2021), Anselmo Alós faz um apanhado da história de personagens trans na literatura brasileira, além de obras de autores trans. Alós defende que, ao longo do século XX, a presença de personagens trans na literatura brasileira é extremamente limitada, sendo reduzida principalmente a contos e personagens secundários. Alguns exemplos marcantes que não se limitam ao conto são Diadorim, em *Grande Sertão Veredas* (1956), Geni, na *Ópera do Malandro* (1978), e Georgette, em *Georgette* (1956). Outro ponto relevante em relação à representação de personagens trans nesse período é que as narrativas apresentam um conceito patológico da transexualidade[2]. Assim, as personagens costumam ter personalidades bizarras, que são vistas como a encarnação de transtornos psiquiátricos e que reiteram a norma cisheterosexual, criando um universo marcado por uma busca de adequação a essa mesma norma (Alós 15). Um outro padrão que se repete é a lógica narrativa que passa por uma sequência de "[vida passada no corpo errado] + [descoberta da condição transexual] + [transição para o sexo/gênero oposto] + [novo corpo / estabilidade emocional / 'final feliz']" (Alós 20), que cria uma ilusão de linearidade e homogeneidade na experiência transexual e apaga a multiplicidade de existências e experiências trans, tanto na ficção como na realidade. Em grande parte, os personagens trans na literatura se limitavam aos espaços privados ou aos espaços públicos durante o período da noite, de maneira que sua vivência em sociedade era limitada, como vemos no capítulo "Boneca e Mona," em *vila mathusa*. Assim, se cria a ilusão de que estas pessoas não existem, já que são impossibilitadas de habitar o espaço público durante o dia.

Outro fator relevante em relação à produção dessas obras é que a autoria dessas histórias é cissexual, padrão que começa a mudar a partir da década de 80, quando se observa a publicação de autobiografias importantes de autoria trans. Algumas dessas obras são *A Queda para o alto* (1982), por Anderson Herzer, frequentemente citado como a primeira narrativa trans publicada no Brasil; *Erro de pessoa* (1985), por João Nery, que mais tarde também publica *Viagem solitária: memórias de um transexual trinta anos depois* (2011) e *Velhice transviada: memórias e reflexões* (2019); e *Meu corpo, minha prisão* (1985), por Loris Ádreon. Estas obras marcam o início de um movimento que toma força a partir do século XXI, composto por escritores trans que passam a ocupar o espaço autoral na literatura brasileira. Assim, passamos a ver obras com personagens trans que desafiam a narrativa patológica que reinava no século XX, e que passam a ter agência para construir a própria subjetividade. Neste artigo, procuro explorar a relação entre os personagens trans e o espaço interno e externo em que habitam, tendo em consideração o contexto histórico da literatura e da vivência trans no Brasil.

vila mathusa participa dessa nova onda da literatura contemporânea, sendo composto por oito contos narrados em primeira pessoa por pessoas trans. O livro se passa em dois períodos de tempo diferentes: em meados de 1984 (período final da ditadura militar), e na atualidade. Entre os personagens cujas histórias vou explorar neste trabalho, temos nos anos 80: Boneca e Mona, duas prostitutas que possuem uma relação de mãe e filha e que se unem para uma investigação a fim de encontrar um monstro mítico; Dinah Dinamite, uma artista que canta e atua nos palcos de bares; e Amélia, uma jornalista que conhecemos antes da sua transição de gênero. Já nos anos 2020, temos: Lui, um homem trans que não tem uma boa relação com sua mãe; Yka, jovem que sonha em tornar-se pássaro; Amilton, agora pós-transição, que não é mais jornalista e agora trabalha como faz-tudo; e Mathusa, nome adotado por Boneca na velhice. A partir da análise desses contos, vou elaborar como se dá a construção de um tempo e um espaço queer na obra, que tanto representa uma forma de resistência à cisheteronormatividade como uma manifestação da aquisição de agência narrativa desses sujeitos.

A fluidez dos corpos retratados em *vila mathusa* é espelhada na narrativa, que assume muitas formas: cada conto se aproxima de um gênero literário diferente, entre eles o diário, o romance policial e o relato. Além disso, há também uma fluidez da linguagem, já que a norma culta é utilizada tanto como o pajubá. Por fim, há também uma fluidez temporal, pois a narrativa oscila entre passado e presente e não há marcações temporais rígidas no início de cada conto, de maneira que o leitor passa por uma suspensão temporal a cada vez que inicia sua leitura.

Para falar sobre tempo e espaço queer, me pauto na teoria de Jack Halberstam, em sua obra In a *Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (2005). Halberstam defende que o tempo é uma construção social que emerge na nossa sociedade a partir de um desejo por estabilidade individual. Assim, a vida passa a ter uma linha do tempo definida, com marcadores que são compartilhados pelos indivíduos: formatura, entrada na universidade, casamento, filhos, e aposentadoria são alguns desses marcadores. Essa definição temporal ligada a um desejo por estabilidade está diretamente relacionada à lógica da heteronormatividade, visto que ele é pautado por marcadores heterosexuais como casamento e reprodução. O tempo normativo também é um que gira em torno do capitalismo, já que depende de horários de funcionamento de estabelecimentos, de horários de funcionamento de estabelecimentos, de jornadas de trabalho, e da aquisição de produtos que refletem essa progressão tida como natural do tempo.

A linha do tempo queer, por sua vez, não é linear e funciona no campo da transitoriedade. Isso se dá porque os marcadores da vida de sujeitos queer não são fixos e podem acontecer múltiplas vezes, ou mesmo nenhuma vez. Ao sair do armário já na vida adulta, o sujeito vive uma espécie de segunda adolescência. Após mais tempo de reflexão e autoconhecimento, esse mesmo sujeito pode sair do armário uma outra vez, se identificando com outra categoria. Além disso, os indivíduos queer vivem a estrutura familiar de maneira muito diferente, passando por um processo que pode ou não envolver casamento e adoção. Nesse caso, 'queer' se refere às lógicas não normativas de organização de comunidade, identidade sexual, e atividade no espaço-tempo, alterando as normas e expectativas que existem nesse mesmo espaço-tempo (Halberstam 4).

Halberstam afirma, ainda, que o tempo queer cria o espaço queer, e vice-versa. É impossível dissociar os dois elementos por serem mutuamente constitutivos. O autor define: "Queer time" is a term for those specific models of temporality that emerge within postmodernism once one leaves the temporal frames of bourgeois reproduction and family, longevity, risk/safety, and inheritance. "Queer space" refers to the place-making practices within postmodernism in which queer people engage and it also describes the new understandings of space enabled by the production of queer counterpublics" (Halberstam 6). Nas próximas páginas, vou explorar como o conceito de um tempo e espaço queer são construídos na narrativa, e o papel que os indivíduos trans cumprem neste processo, tanto desenvolvendo como sendo desenvolvidos pelo espaço-tempo em que habitam.

O Espaço em *vila mathusa*

Pretendo discutir o espaço na obra a partir de duas perspectivas: primeiro, compreendendo o corpo em si como um espaço; segundo, o espaço físico que é habitado pelas personagens. Levando em consideração essa primeira perspectiva, utilizo como fio condutor a teoria de Zilá Bernd (2007), que entende a metamorfose como um deslocamento de si. A autora define a metamorfose como a "passagem de um estado a outro, de transmutação de estado e/ou aparência, de transgressão e ultrapassagem de fronteiras" (Bernd 92), tendo como foco as transformações que acontecem em seres híbridos no imaginário das Américas, tal como o boto, o lobisomem, a feiticeira, entre outros. Ao analisar estas figuras que transcendem a forma humana fortemente associadas ao folclore e ao imaginário popular, Bernd chama a atenção para a associação entre o deslocamento de si e formas de resistência, uma vez que essas constantes transformações dificultam a dominação dos sujeitos e emergem como símbolo de libertação (95).

A metamorfose é um fenômeno fortemente ligado à experiência trans, já que a transição de gênero costuma ser acompanhada de modificações corporais, sendo essas intervenções médicas ou não. Um paralelo narrativo relacionado a cirurgias de afirmação de gênero ocorre em "Luisa e Lui," quando Lui se lembra de uma conversa com a mãe, na qual a mesma diz: "tudo bem ser… (ser o quê? Com que arrogância eu me insubordinava contra o corpo que deus me deu?) só não tira seus peitos" (91). Lui acaba realmente passando por uma mastectomia, de maneira que transforma seu corpo para adequá-lo à maneira como ele se sente. Enquanto isso, Lui comenta que descobre pela sua irmã que a mãe estava com câncer de mama, e que "a mastectomia que fizeram em você foi um último recurso desesperado" (91). Vemos aqui uma inversão da ideia da patologização da transexualidade, como era comum na literatura do século XX, na medida em que o paciente transexual faz a mastectomia por sua própria vontade, enquanto a paciente cissexual realiza a cirurgia em decorrência de um câncer.

Assim, Lui e sua mãe passam pela mesma cirurgia, mas ela possui significados radicalmente diferentes. Para Lui, é uma passagem para um outro estado de existência que traz euforia e identificação dele com o próprio corpo, enquanto para a sua mãe é um procedimento realizado contra a sua vontade, que é feito como uma tentativa de salvá-la de uma doença terminal. Embora não tenhamos a perspectiva da mãe de Lui na narrativa, seria interessante pensar nas associações que podem ser feitas a partir desse paralelo: será que ela teria ressentido ainda mais o filho, ou seria um momento de entendimento e de conexão que culminaria no ato de absolvê-lo e retomar o relacionamento? Não temos resposta. O conto nos mostra apenas um momento já mais perto do presente, após a morte da mãe e no qual Lui busca trabalho para sustentar a sua irmã e a si.

A relação entre metamorfose e transgeneridade é discutida em múltiplos momentos da narrativa, mas é exemplificada de maneira mais simbólica em "Yka," onde vemos o processo de transformação de Yka em uma criatura alada em seus sonhos. Yka reflete sobre a dor que sente ao pensar na sua infância, quando ainda não havia entendido que o desconforto - ela o chama de uma 'angústia difusa' - era decorrente da sua dissidência de gênero. Após se compreender como uma pessoa trans, Yka diz ter conseguido uma chave para portas que não percebia estarem fechadas. Sua transformação em pássaro, então, é particularmente significativa. Ela diz: "Nas minhas costas, o aparato alado que criei com meus próprios recursos. Dédalo nenhum me ajudou. Nem olho para trás. O labirinto que abandono já não dá conta de mim" (28). Em sua nova iteração como um ser alado, Yka é capaz de deixar para trás o lugar da dor, encontrando a liberdade no voo para outras possibilidades. A tradição de mitos greco-romanos à qual Yka alude, fazendo uma referência direta ao labirinto do Minotauro, Dédalo e Ícaro, também enriquece a narrativa. A partir desta alusão, Yka é reconfigurada como uma heroína clássica, e por extensão todos os outros personagens trans da narrativa também passam por este processo. Além disso, essa transformação foi feita por conta própria, indicando um grau de autonomia e de agência em relação ao seu próprio corpo.

A associação entre pessoas trans e a metamorfose também está ligada à monstruosidade, como reiteram Jota Mombaça e bibi Campos Leal em *cidade queer: uma leitora* (2017). A obra em si é uma investigação interseccional da cidade da perspectiva de sujeitos queer, levando em consideração a maneira como o status quo é perturbado a

partir da existência desses sujeitos nas cidades, comunidades e instituições. Um dos objetivos desse projeto, que une diversas vozes, é compreender como as rupturas simbólicas e literais que ocorrem nos ambientes urbanos podem levar a aberturas epistêmicas que abraçam as múltiplas maneiras de saber e estar no mundo (Sluys 11). Jota Mombaça discorre sobre a corporalidade trans em um contexto urbano, afirmando que o corpo é um campo de batalha onde se dança uma guerra contra "as forças da colonialidade, do capitalismo necropolítico e biopolítico distópico, do racismo antinegro e das supremacias branca e cisgênera" (18). Ela coloca a cidade como um local em que esses sistemas de regularização implicam-se de maneira violenta nos corpos que são marcados pela diferença, de maneira que sujeitos dissidentes precisam encontrar alternativas nas beiras e passagens, para descercar as fronteiras que mantêm a coerência interna desse sistema. É o que vemos em "Boneca e Mona," quando as duas protagonistas buscam maneiras outras de existir, já que são impossibilitadas de circular em locais públicos. Elas criam espaços de refúgio, frequentam bares que são voltados para a performance de artistas queer, e criam laços com aqueles que ocupam um lugar acima delas na hierarquia e que podem protegê-las da opressão policial. Essas estratégias são feitas de maneira precária e estão sempre sujeitas a serem desmanteladas pelos órgãos no poder, mas são a única maneira que elas podem viver de maneira que esteja de acordo com a sua identidade trans.

De maneira similar, bibi Campos Leal fala sobre "a virada monstra," ao afirmar que em um contexto latino americano a transgeneridade "não somente borra e estremece as oposições hétero/homo e cis/trans, mas também - e ainda mais sombria e profundamente - a oposição humano/animal" (40). Sua teoria dialoga com Bernd, que associa essas figuras que transcendem a forma humana a uma forma de resistência e símbolo de libertação, mas se pauta especificamente na perspectiva da dissidência de gênero e sexualidade. Leal ainda afirma que a experimentação é uma ferramenta monstra da transgeneridade, já que o sujeito transgênero nunca realmente teve posições fixas na sociedade cisheteronormativa, e por isso sua trajetória não acaba, não tendo fim nem ponto de chegada. Em "Vila Mathusa," Mathusa comenta exatamente sobre a não-linearidade da experiência trans, ao dizer que "quando você chega na minha idade, você entende que tem vários começos, sabe? que existem algumas oportunidades, ainda que limitadas, de nascer" (145). Assim, o sujeito transgênero reconstroi o espaço do seu corpo múltiplas vezes a partir da experimentação, criando novas formas de existência que transgridem normas sociais e que dialogam com a monstruosidade.

Se temos em Yka a representação de uma monstruosidade positiva, há ainda em outro conto da obra o contraponto dessa imagem, que associa o monstro ao negativo. Boneca e Mona passam sua história procurando o ser mítico que atacou Mona em um beco, e que elas denominam yawa-ocó: "O mistério do mundo se manifesta nessas madrugadas. Tá bem. Meio-onça, meio-ocó. Quase ocó. Pausa. Jaguá-ocó. Mona reformula: yawá-ocó. Yawa-ocó. O que a gente precisa é descobrir quem é esse doido e acabar com isso, garantir que ele não machuque mais ninguém. Ela estende a mão para a filha" (37). Dessa vez, a fluidez da narrativa se apresenta em nível linguístico: para denominar a figura que não conhece, Boneca a chama de ocó, palavra em dialeto pajubá que significa 'homem,' e yawá, palavra derivada do tupi que significa 'onça.'[3] Quando finalmente encontram o yawa-ocó, Boneca e Mona descobrem que ele não é um ser mítico, mas era apenas o namorado de Boneca, Jorge. Assim, há uma mudança de paradigma, no qual a monstruosidade é associada à cisheteronormatividade e à atitude de Jorge, que o torna um monstro. Em contrapartida, a transformação associada aos corpos trans, que é vista com certo nível de monstruosidade no discurso cisnormativo, é apresentada como uma forma de libertação e resistência na narrativa.

Já em relação ao espaço exterior, isto é, aquele que é habitado pelas personagens na narrativa, podemos ver uma clara distinção entre o espaço público e o espaço privado. Halberstam afirma que o espaço passa por um processo duplo de naturalização: primeiro, ele é naturalizado em relação a valores de uso, e passamos a acreditar que nosso uso do espaço é o único possível e inevitável; e segundo, nós naturalizamos o espaço subordinando-o ao tempo (8). Assim, o tempo que passamos no espaço constroi aquilo que ele se torna, ao mesmo tempo em que aquele espaço participa da constituição do sujeito, que altera a sua subjetividade a partir de sua interação com o meio externo. Enquanto o espaço privado possui um certo nível de segurança, o espaço

público chega a ser inabitável para corpos dissidentes em momentos específicos da narrativa. Isso acontece quando Mona e Boneca estão na rua de noite, no meio de sua investigação, e se deparam com uma viatura policial: "Pegam uma esquina errada, e o engano se faz evidente nos segundos que levam para enxergar uma viatura e ouvir a voz de um alibã. Parece disposto a fazer da vida de alguém um inferno" (55). Como a narrativa se passa durante o período da ditadura militar, esse momento é uma alusão direta à limitação do direito de ir e vir daqueles que não correspondiam às normas e que desafiavam a moral e os bons costumes.

Rodrigo Cruz Lopes ressalta o papel do regime militar na regulação de corpos dissidentes, que tinha como um dos seus principais dispositivos a prisão de homossexuais, travestis e prostitutas em nome da Lei da Vadiagem[3] (248). Assim, como decorrência de rondas, caçadas e operações de limpeza, aqueles que desviavam do padrão social aceitável na época não podiam frequentar a rua após certo momento, pois isso significaria a perda de sua liberdade individual. A instauração do regime militar em 1964 foi baseada em uma aliança retórica e ideológica em relação à segurança e aos costumes nacionais, visando uma moralização da sociedade brasileira baseada nos valores de proteção da família e manutenção de uma ordem social nacionalista. Essa pauta era aliada a um discurso anticomunista e à proteção da família tradicional cristã, da moral e dos bons costumes (236)[4].

Rodrigo Cruz Lopes ressalta o papel do regime militar na regulação de corpos dissidentes, que tinha como um dos seus principais dispositivos a prisão de homossexuais, travestis e prostitutas em nome da Lei da Vadiagem[5] (248). Assim, como decorrência de rondas, caçadas e operações de limpeza, aqueles que desviavam do padrão social aceitável na época não podiam frequentar a rua após certo momento, pois isso significaria a perda de sua liberdade individual. A instauração do regime militar em 1964 foi baseada em uma aliança retórica e ideológica em relação à segurança e aos costumes nacionais, visando uma moralização da sociedade brasileira baseada nos valores de proteção da família e manutenção de uma ordem social nacionalista. Essa pauta era aliada a um discurso anticomunista e à proteção da família tradicional cristã, da moral e dos bons costumes (236).

Lopes enfatiza ainda a importância de compreender a articulação entre regimes políticos e suas formas específicas de regulação da sexualidade, ou seja, não apenas compreender que um regime busca marginalizar corpos e práticas sexuais dissidentes de uma perspectiva estrutural, mas também os dispositivos de regularização que são implementados para constituí-los como indesejáveis (235). Dessa maneira, podemos ver que, mesmo em um Brasil pós ditadura militar que não conta com a brutalidade policial e censura no mesmo nível que ocorria nos anos 70 e 80, ainda existem diversos mecanismos reguladores impostos à população.

Em contraste à forte repressão social e cultural da época da ditadura, houve também uma grande proliferação de boates, saunas, bares e shows voltados a lésbicas, gays, bissexuais e travestis (Lopes 244). Isso se deu porque as disputas da censura na década de 70 tinham como foco as expressões artísticas que representavam uma ameaça para o regime militar: logo, territórios sociais privados e voltados para o lazer como casas de banho e boates eram considerados relativamente insignificantes. Também houve uma tolerância crescente em relação a manifestações da homossexualidade desde a década de 50, desde que estas "permanecessem em ambientes fechados, deixando seu ambiente semiclandestino apenas uma vez por ano, durante as festividades do carnaval" (Green 413). Então, a sobrevivência de ambientes voltados para o público homossexual dependia do pagamento de propina e da sua existência como um lugar privado.

Em *vila mathusa* podemos encontrar um exemplo deste contexto histórico na casa de shows em que se apresenta Dinah Dinamite, o Teatro Milão. Antes de entrar no teatro, Monique repara que é uma casa antiga com um letreiro anunciando o espetáculo "les femmes et les hommes," mas que se não fossem os cartazes a casa poderia passar despercebida (37). O local é descrito como um grande teatro que passou de seus dias de glória, e que agora está majoritariamente vazio. É importante ressaltar que, embora seja um espaço considerado seguro para a população queer, ainda estão presentes as hierarquias que existem na sociedade no meio exterior. Em *In a Queer Time and Place*, o papel cumprido por

estas hierarquias é evidenciado na construção do espaço:

> "Oppositional cultures, or in Pile's terms, "geographies of resistance," are not symmetrical to the authority they oppose; second, that the relations between sexuality and time and space provide immense insight into the flows of power and subversion within postmodernism; and finally, that queries use space and time in ways that challenge conventional logics of development, maturity, adulthood, and responsibility" (Delany apud Halberstam 13)

Desse modo, mesmo os locais que representam essas geografias de resistência e que desafiam as lógicas normativas de organização espacial ainda precisam se submeter a regras do mundo exterior, uma vez que se localizam mais abaixo na hierarquia de poder. Dinah Dinamite precisa obedecer às demandas de Rui, o dono do estabelecimento, que critica o espetáculo por ridicularizar os homens. Os bares também estão sob constante possibilidade de invasão policial, especialmente nos anos 70. Existe, então, tanto na narrativa como no mundo real, uma tensão tênue entre os espaços privados e a segurança. Embora haja um nível maior de proteção nos espaços privados em comparação com os espaços públicos, estes não são necessariamente espaços seguros sempre. Na narrativa, espaços privados não seguros se manifestam a partir da experiência de Lui, que vivia em antagonismo com sua mãe, e de Yka, que diz que "retornar para a casa da minha infância é retornar para o lugar da dor" (26). Essa tensão ainda se torna mais complexa ao levar em consideração que certas performances de gênero possuem um certo nível de privilégio. Green afirma que, historicamente, travestis famosas conseguem se consolidar em um nicho protegido entre a elite, desde que reforcem representações tradicionais do feminino (118, 433). Dinah Dinamite então representa essa hiperfeminilidade, que a garante certa proteção especialmente no espaço do espetáculo.

Vemos na narrativa, então, a importância da criação de espaços de refúgio para a comunidade queer como uma estratégia de sobrevivência. É exatamente o que Boneca faz com a Vila Mathusa, propriedade que herda de maneira não-oficial após a morte do namorado, e que é capaz de ocupar por ser a única que possui a chave e que sabe onde ela fica. Ela transforma esta propriedade em um lugar de refúgio, e dá a entender que várias outras pessoas faziam o mesmo: "Ah, não tem como, né? Eu tive que acolher as minhas. Era muito difícil pra travesti arrumar um lugar pra morar. Se trabalhava com sexo, então, pior ainda. No começo, uma das casas era lotada de beliches, só pra quem trabalhava na noite. E eu não fui a única, não. Em cada canto que dava pra surgir uma com a mesma ideia, dá-lhe" (147). A criação de espaços privados de resistência retorna à ideia de organizações familiares não-normativas, já que esses indivíduos habitam o mesmo espaço e cuidam uns dos outros em uma configuração que pode ser lida como familiar ao invés de transacional.

Um outro local importante para a narrativa de *vila mathusa*, que é mencionado tanto na narrativa do presente quanto no passado, é a Praça da República. A praça é caracterizada como um local de reunião de todos os que não são capazes de se adequar às normas sociais, ou que existem à margem por diversos motivos: "a praça da república, ferve a vida que escapa feito mato pelas rachaduras: travestis, prostitutas, mendigos, malandros, cineastas e violeiros se divertem e trabalham, comem e passam fome, dançam e choram, vivem e morrem" (53). Ela também é representada como um local de criação intensa, embora essa criação não seja feita nos moldes sociais comumente utilizados. Green (2022) discorre sobre a importância dessa região para a história da população homossexual em São Paulo. O autor afirma que, além da Avenida São João e o Parque do Anhangabaú, a Praça da República era um dos espaços públicos em que a socialização homoerótica era permitida. Um mapeamento da topografia sexual desta área realizado em 1938 revela uma grande concentração de adultos solteiros, que não se limita, mas em grande parte corresponde a homossexuais e prostitutas (Green 176). Na narrativa, a praça é colocada como um lugar de rejeição social e, simultaneamente, de criação de saberes e vivências que não seriam possíveis em outros contextos; não é à toa que se utiliza uma praça cujo nome representa a nação. Ela é o local onde "tudo se desfez em desespero e, no entanto, deve renascer e reverberar" (108); "por onde escoam ônibus, filmes e putas, do coração vibrante da estação da luz para o país

inteiro" (53); e é caracterizada como "uma ferida aberta no coração da maior cidade do país, onde sangram os indesejados" (108). Assim, a potencialidade imensa da formação cultural e social que acontece às margens da sociedade é destacada, e é exatamente neste contexto em que se inserem os personagens da narrativa. Podemos ver, então, como o uso dos espaços por parte de indivíduos LGBTQIA+ os transforma, fazendo com que estes mudem suas lógicas de funcionamento e passem a distanciar-se da heteronormatividade. A partir deste processo, surgem lugares de refúgio e acolhimento, que costumam ser criados a partir do esforço da comunidade como estratégia de sobrevivência.

A partir da utilização de espaços historicamente frequentados pela comunidade LGBTQIA+ de São Paulo e do uso de marcadores temporais importantes para a história da população queer brasileira, como a opressão na ditadura civil-militar e o abandono dos portadores de AIDS por parte do Estado e de setores da saúde pública e privada (99), astra realiza um trabalho historiográfico, e reescreve a história a partir da perspectiva de sujeitos marginalizados que não tinham acesso ou a possibilidade de contar a própria história. A importância desse movimento é refletida no final da narrativa, quando Lui apresenta Amilton a uma série de depoimentos realizados em fóruns online, e ele grava seu próprio depoimento contando a sua história e a história de Dinah Dinamite, que havia morrido de AIDS no início dos anos 80. O último capítulo do livro, "vila mathusa," é o depoimento da própria Mathusa, que fala sobre sua experiência como sujeito dissidente de gênero que chegou à velhice, refletindo sobre sua infância e juventude em um Brasil militarizado. Mathusa enfatiza também a importância da comunidade para sua sobrevivência, já que desde que saiu de casa aos quinze anos esteve sempre compartilhando sua habitação com outras mulheres trans que se encontravam na mesma situação que ela.

O trabalho de reescrita da história que é realizado da perspectiva dos próprios sujeitos marginalizados - representado na narrativa pelos sujeitos trans contando suas próprias histórias, mas também sendo feito a partir da autoria de astra, uma mulher trans - dialoga diretamente com o que Alós relata sobre a literatura trans brasileira. O movimento da literatura contemporânea, no qual autores trans passam a poder ocupar mais espaços, faz com que eles passem a ter agência para construir a própria subjetividade através da literatura e criar narrativas que vão contra a visão estereotipada e patologizante de sujeitos transsexuais que predomina no século XX. Dessa maneira, estes autores vão contra a lógica narrativa que privilegia uma sequência linear e cria a ilusão de uma identidade e trajetória homogêneas (Alós 20), dando espaço para identidades fluidas que passam por diversos processos de reconstrução ao longo da vida.

Como afirma bibi Campos Leal, "e se essa experiência da transgeneridade monstra é expressada no estigma e na abjeção, (...) ela é também a abertura de uma alegria igualmente bestial, monstra." (41). Então, os sujeitos transexuais que finalmente podem contar sua história da maneira como a vivem transformam não só a estrutura da literatura trans, mas também suas temáticas. Passa a existir espaço para a experiência trans em toda a sua complexidade, de maneira que a dor não é expressa por si só, mas é acompanhada por uma alegria monstra que caracteriza a possibilidade de existir e habitar o mundo como seu eu mais autêntico.

Assim, vila mathusa demonstra diferentes maneiras que corpos trans podem ocupar espaços, sendo o próprio corpo um desses espaços habitáveis. Ao passar por uma metamorfose de seu corpo, sujeitos trans passam a ter agência da própria subjetividade e ressignificam noções convencionais de monstruosidade. Além disso, um tempo e um espaço queer são construídos a partir da vivência desses sujeitos, possibilitando novas lógicas de organização de comunidade, atividade no espaço-tempo e existência. Essas duas experiências consistem em uma forma de resistência inerente a sujeitos que rejeitam a cisheteronormatividade, na medida em que sujeitos queer tanto constróem como são construídos a partir do espaço e tempo que habitam.

NOTAS DE FIM

[1] Elisa Braga has a B.A. and a Teaching Licensure in English from the Federal University of Minas Gerais (UFMG), as well as a M.A. in Romance Languages from the University of Georgia, with a focus on comparing the post-colonial Bildungsroman of the Americas. They are currently a Romance Languages PhD student at the University of Georgia. Their research interests include the Bildungsroman, comparative humanities, gender and sexuality studies, and Latinx literature. They wish to explore the ways in which identity is shaped, developed and portrayed, especially in marginalized communities.

2] A transexualidade é entendida como uma patologia ao longo de todo o século XX, e esse status é retirado pela OMS apenas em 2018.

[3] Em entrevista com a autora, a própria fala sobre o pajubá ser um deslocamento: parte de "palavras bantu e yorubá, que no contexto das ruas são corrompidas em significado." Sendo o próprio pajubá uma mistura, "yawá-ocó" surge como um jogo que busca imprimir este processo em uma única palavra.

[4] Lei da Vadiagem: Entregar-se alguém habitualmente à ociosidade sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes para subsistência, ou prover a própria subsistência mediante ocupação ilícita: Pena – simples, 15 dias a 3 meses de prisão.

[5] Na Lei de Imprensa, artigo 17, "ofender a moral e aos bons costumes" passa a acarretar uma pena de até um ano de prisão.

BIBLIOGRAFIA

Alós, Anselmo Peres. *"Transitoriedades, transgeneridades, transidentidades: representação e autoria trans na narrativa brasileira."* Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 23, n. 44, p. 9-23, set.-dez., 2021. doi: https:// doi.org/ 10.1590/2596- 304x20212344apa
astra, zênite. vila mathusa. Editora Incompleta, 2022.

Bernd, Zilá. *"Figurações do deslocamento nas literaturas das Américas."* Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, 30 (2007): 89-97.

Green, James Naylor. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX.* 3ª edição. Unesp, 2022.

Halberstam, Jack. *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives.* Vol. 3. NYU press, 2005.

Leal, bibi Campos. *"No olho do cu(ir) - queer: centro e margens de uma palavra desgastada."* cidade queer, uma leitora. Edições Aurora, São Paulo, 2017.

Lopes, Rodrigo Cruz. "Da Censura ao camburão: a regulação da homossexualidade na ditadura civil militar brasileira." Temáticas 28.56 (2020): 231-254.

Mombaça, Jota. "Não se nasce monstra, tampouco se torna." cidade queer, uma leitora. Edições Aurora, São Paulo, 2017.

Antropofagias: a literária e a marginal-periférica

Kainan Porto Alegre Lopes[1]

INTRODUÇÃO

No texto *Cinco séculos de carne de vaca: antropofagia literal e antropofagia literária*, Carlos Fausto (2011) afirma que a antropofagia é, de maneira geral, um esquema relacional básico nas cosmologias indígenas, sobretudo nos grupos tupi-guarani que ocupavam a costa atlântica no momento da conquista portuguesa. Ou seja, é um esquema que não se limita à relação de predação entre humanos, mas se aplica à predação de todos os entes dotados de capacidades subjetivas. Assim, o autor afirma que esta antropofagia literal, dissecada com bastante vigor por Eduardo Viveiros de Castro (2011), serviu de mote para a organização teórica e estética da *Revista de Antropofagia* (RA), publicada entre os anos de 1928 e 1929, afirmação esta que concordo e reforço, com o simples acréscimo de que servira de mote também à trajetória intelectual de Oswald de Andrade, uma vez que este tema, mais ou menos intenso ao longo de sua produção intelectual, sempre se fez presente.

Além disso, cabe repensar a pergunta que Carlos Fausto propõe no que diz respeito à antropofagia oswaldiana, ou seja, se a metáfora oswaldiana — a antropofagia — está tão distante da realidade indígena quanto o indianismo medievalista de Gonçalves Dias. No mais, Carlos Fausto apresenta um questionamento — válido, diga-se de passagem — ao afirmar que ao longo de todas as duas "dentições" da RA, não há nenhuma menção ao índio daquele momento, contemporâneo a Oswald de Andrade e a outros autores que nelas firmaram os seus textos, evidenciando que esta temática já não figurava mais no imaginário das elites urbanas. Ou seja, o autor defende que o modernismo e o romantismo (o de Gonçalves Dias) exaltam figuras consagradas pelos cronistas quinhentistas e seiscentistas. Por outro lado, no prefácio à edição *fac-símile* da RA, Augusto de Campos (1976) discorre essencialmente sobre o conceito de antropofagia a partir de sua formulação dentro dos artigos e notas presentes no interior da *Revista*, além de apresentar um breve panorama da antropofagia nas posteriores formulações de Oswald de Andrade, sobretudo em textos da década de 1950. Na parte final do prefácio, o poeta afirma que a antropofagia é a única filosofia original brasileira e que, dentro de alguns aspectos (delimitados por ele), é um dos movimentos artísticos mais radicais produzidos no cenário cultural nacional.

Desta feita, a mediação aqui imaginada discorre a partir da formulação de Carlos Fausto, que na *Revista de Antropofagia*, objeto por ele analisado no contexto de produção do seu artigo, não considerou a existência das representações indígenas contemporâneas à década de 1920, evidenciando este caráter retórico da antropofagia em relação aos povos originários brasileiros. Nesta mesma esteira, cabe analisar também como esta ausência se estende aos negros brasileiros, sobretudo nas produções teóricas e filosóficas de Oswald de Andrade. Nesse viés, o historiador Rafael Cardoso (2022, p. 199), no seu contundente livro *Modernidade em preto e branco – Arte e imagem, raça e identidade no Brasil 1890-1945*, afirma que o movimento antropofágico, representado sobretudo pela figura de Oswald de Andrade, tem sido apontado na contemporaneidade como precursor "[...] das teorias pós-coloniais e da descolonização", mesmo que não tenha se preocupado com as questões raciais imbricadas na formação da sociedade brasileira.

Com efeito, no prefácio escrito por Eduardo Viveiros de Castro para a obra de Beatriz Azevedo — *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem* (2018) —, o autor considera o *Manifesto Antropófago* como um texto "decolonial", uma vez que "[...] é muito avant la lettre. E não surgiu de dentro de nenhuma universidade norte-americana... Oswald nunca conseguiu nem entrar na Universidade de São Paulo (USP) [...]" (Castro, 2018, p. 14). Portanto, é possível depreender que essa decolonialidade citada por Viveiros de Castro pressupõe um afastamento do universo acadêmico, visto que o manifesto de Oswald de Andrade está fundado no ritual praticado pelos Tupinambás, emprestando-lhe – ao texto – esse caráter mítico, ancestral e filosófico. Desta feita, é possível perceber que essa visão de decolonialidade presente no texto de Oswald de Andrade, apresentada pelo antropólogo, não

está relacionada às epistemes latino-americanas que discutem as relações de raça e etnia enquanto estratégias de dominação impostas pela conquista e, contemporaneamente, avalizadas pelas relações de servidão impostas pelo capitalismo, conforme elucida Aníbal Quijano (2005). Ademais, cabe ressaltar que o autor deste artigo reconhece que há imensas diferenças teóricas e conceituais entre os termos oriundos do que se conhece como "pós-colonial". Não obstante, o enfoque da presente investigação é dimensionar o termo "decolonial" utilizado por outros pensadores em relação à obra de Oswald de Andrade, e não aprofundar este referencial teórico. Assim sendo, vale repensar, a partir de toda a discussão decolonial/pós-colonial/descolonial presente contemporaneamente, se o Manifesto Antropófago pode estar relacionado a estas epistemes, uma vez que não há, em sua construção, discussões que interseccionam as questões envolvendo raça, etnia, classe, gênero e posição geográfica, por exemplo, enquanto constitutivas da realidade social brasileira.

Por último, a presente investigação pretende dimensionar a importância que a literatura marginal-periférica possui no contexto brasileiro de produção literária. Nesse sentido, o conceito de antropofagia periférica, abordagem proposta ao longo do trabalho, pretende evidenciar os elementos que constituem a produção marginal-periférica enquanto literatura que se organiza ao redor das vivências, das mazelas e das características que permeiam a existência dos moradores da periferia, nos termos propostos por Érica Peçanha do Nascimento (2008; 2019) e Lucía Tennina (2013). Ademais, cotejar o manifesto modernista com os manifestos marginais-periféricos tem o propósito de contribuir com uma definição da antropofagia periférica, conceito estruturante da análise deste artigo, além de evidenciar uma lacuna no modernismo brasileiro, sobretudo na antropofagia de Oswald de Andrade, no que diz respeito ao lugar da negritude na formação do tecido social brasileiro.

ANTROPOFAGIA OSWALDIANA VERSUS ANTROPOFAGIA MARGINAL-PERIFÉRICA

Segundo Rafael Cardoso (2022), que investiga como a modernidade brasileira — e todo o movimento que se originou principalmente a partir da Semana de Arte de Moderna de 1922 —, excluiu as questões de negritude enquanto parte da fundação e formação de uma cultura "genuinamente brasileira", o *Manifesto antropófago* não possui nenhuma referência, mesmo que passageira, à cultura afro-brasileira. O autor segue em relação a Oswald de Andrade, afirmando, nas entrelinhas, que foi uma escolha do autor ignorar a existência negra brasileira no Manifesto: "Nenhuma menção à África ou à Escravidão num manifesto de quase 2 mil palavras dedicado a explorar a contribuição original da cultura brasileira para a modernidade!" (Cardoso, 2022, p. 207). Partindo desse pressuposto, vale a pena ressaltar que o *Manifesto* sempre sugeriu uma espécie de chave crítica para pensar e redefinir a cultura brasileira, ou seja, transportar a antropofagia ritual para o campo cultural e, consequentemente, descobrir a própria identidade a partir do reconhecimento das contribuições externas, assemelhando-se à alteridade existente nos rituais. Assim, como seria pensar e redefinir a cultura brasileira sem uma única menção à cultura afro-brasileira? É isso o que faz o *Manifesto antropófago*.

Em relação à negritude, Oswald afirma no seu texto *Descoberta da África* que foi o modernismo:

> [...] que primeiro alertou o mundo culto para os cometimentos artísticos do orbe africano. Foi na década de 20 que se expuseram em Paris as estatuetas rupestres de Benin. E chamou-se a um grande período da pintura de Picasso de "época negra" (Andrade, 1995, p. 232).

Não é preciso muitas investigações para assegurar que as ditas "estatuetas rupestres de Benin" foram saqueadas pelas tropas coloniais francesas no século XIX, visto que Benin foi colônia francesa até a década de 1960. Além disso, a "época negra" da pintura de Picasso se dá porque o pintor espanhol foi influenciado pela técnica de escultura africana, principalmente pelas suas máscaras tradicionais. Desta feita, percebe-se que Oswald teve de sair do Brasil e ir à Europa para chegar à conclusão da influência africana na modernidade, tendo de utilizar, ainda por cima, exemplos que estão relacionados à colonização africana e a um pintor europeu e branco que se apropria de técnicas africanas de pintura, quer dizer, uma atitude nada decolonial. Em vista disso, voltando ao Brasil, Rafael Cardoso (2022, p. 218) argui que afirmar que todo cidadão compartilha das mesmas matrizes europeias, africanas e ameríndias é uma forma efetiva de tentar

consolidar uma ideia de brasileira, mas redunda frequentemente em uma apropriação falha da cultura alheia, corroborando com o apagamento de vozes marginalizadas, como é o caso dos afro-brasileiros.

Além disso, o historiador admite que o movimento antropofágico foi, como pretendia, anticolonialista em níveis discursivos; no entanto, a prática antropófaga incidiu na usurpação de identidades subalternizadas, evocadas por uma modernidade que valia apenas para alguns, a elite branca e culta da qual Oswald fazia parte. Nesse sentido, Oswald escreve a série A *Marcha das Utopias*, datada de 1953, composta de artigos publicados originalmente em O Estado de S. Paulo. Ao longo do texto, Oswald afirma que: "[...] nós brasileiros, campeões da miscigenação tanto de raça como da cultura, somos a Contra-Reforma, mesmo sem Deus ou culto. Somos a Utopia realizada, bem ou mal, em face do utilitarismo mercenário e mecânico do Norte" (Andrade, 1970, p. 153).

Nessa mesma perspectiva, ao comentar sobre o panorama geral da literatura brasileira entre os anos de 1900 e 1945, Antonio Candido afirma que a fase heroica do modernismo, a mesma defendida por Jorge Schwartz (2008), rompe com uma série de recalques históricos, sociais e étnicos, que são debatidos e trazidos à tona dentro da consciência literária do movimento. Nesse viés, Candido defende que:

> O Modernismo rompe com este estado de coisas [o índio europeizado e a mestiçagem ignorada]. As nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades. [...] O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura (Candido, 2000, p. 110).

No entanto, Abdias Nascimento – grande líder, intelectual e artista negro — em seu livro O *genocídio do negro brasileiro* (2016), que abarca um conjunto de políticas e violências que acometiam e acometem a população negra brasileira, denuncia o conceito de "democracia racial" defendido no Brasil, a partir das contribuições feitas por Gilberto Freyre[2]. No quinto capítulo de sua obra, intitulado "O branqueamento da raça: uma estratégia de genocídio", Abdias é contundente quando comenta sobre o processo de miscigenação brasileiro:

> O processo de miscigenação, fundamentado na exploração sexual da mulher negra, foi erguido como um fenômeno de puro e simples genocídio. O "problema" [a ameaça de o Brasil ser um país majoritariamente composto de pessoas negras] seria resolvido pela eliminação da população afrodescendente. Com o crescimento da população mulata, a raça negra iria desaparecendo sob a coação do progressivo clareamento da população do país (Nascimento, 2016, p. 84).

Saudada por Oswald, a miscigenação brasileira se dá a partir de uma lógica de exploração da mulher negra brasileira. Percebemos que, pela construção textual do trecho citado anteriormente, principalmente quando inclui a questão cultural em sua argumentação, Oswald não está criticando ou ironizando a lógica da miscigenação, mas sim assimilando-a de maneira acrítica, como uma "simples" mistura de raças e culturas à qual o Brasil esteve sujeito. Para Suely Rolnik (2021, p. 43), o movimento antropofágico, encabeçado por Oswald de Andrade, contribuiu para a desfetichização da cultura europeia em solo brasileiro; no entanto, a autora pontua que a identificação acrítica ao ideário das vanguardas pelo movimento provocou uma fetichização da imagem fantasiada do "brasileiro", mantendo-nos ainda em um lugar marcado pela colonialidade.

Nesse viés, Rafael Cardoso comenta sobre duas aparições de temáticas envolvendo a negritude dentro da Revista de Antropofagia, que no final da década de 1920, foi uma das, senão a única, divulgadora da antropofagia enquanto corrente estética. Apesar do silêncio do *Manifesto Antropófago* a respeito do legado cultural afro-brasileiro no Brasil, bem como do período de escravidão que o país ultrapassou, a temática da negritude aparece, enfim, na *Revista*, em

novembro de 1928, seis números e seis meses depois da publicação do Manifesto. O artigo publicado na RA, segundo Rafael Cardoso (2022, p. 207), aparece como "topos retórico negativo", pois possuía o título sarcástico "Concurso de lactantes"[3] e criticava a proposta de construir um monumento em homenagem à figura da mãe preta.

> Eu acho isso muito bonito e comovente porém muito perigoso. Marmorizada ou bronzeada a preta, as mulatas e as brancas protestarão na certa. E será preciso erguer outros monumentos. Um para cada cor. Depois um para cada nacionalidade. A homenagem provocará uma competição de raças, de origens, até de tipos de leite. [...] Eu não estou ofendendo. Eu estou prevenindo (Machado, 1928, p. 1).

Para Rafael Cardoso, Antônio de Alcântara Machado estava ofendendo um símbolo representativo para a população negra, uma vez que esse era o "modus operandi" da *Revista de Antropofagia* (Cardoso, 2022, p. 208). Além disso, em 1929, um ano após a publicação do *Manifesto*, a *Revista* persistiu em seu tratamento pejorativo da questão racial, pois, conforme postulou Rafael Cardoso:

> Em maio de 1929, um ano após o manifesto, a publicação enfim encarou o tema, publicando um artigo que defendia a "raça negra" contra as supostas ofensas de um jornal italiano que teria feito uma comparação negativa entre brasileiros e etíopes. Sentenciou a revista: "Os brasileiros não se envergonham do sangue africano que têm nas veias. Muito pelo contrário, até se orgulham dele. O negro contribuiu honradamente para a nossa grandeza econômica. A mãe preta está no coração de nós todos"[4] (Cardoso, 2022, p. 209).

Reparemos no trecho "até se orgulham dele". Podemos pressupor que há brasileiros que de fato não se orgulham do sangue africano que têm nas veias; ou ainda, que por mais negativo que seja possuir raízes africanas, há brasileiros que mesmo assim se orgulham desse fato. Considerando as abordagens ácidas e burlescas presentes na *Revista*, seria difícil definir se há sinceridade no que foi dito anteriormente, embora essa sinceridade não estivesse dentro dos parâmetros irônicos que se pôde acompanhar ao longo das duas "dentições" da publicação.

Para concluir, Rafael Cardoso defende que a *Revista de Antropofagia* não era de todo racista, partindo dos padrões de uma sociedade e época racistas, mas

> [...] tampouco pode ser entendida como um órgão defensor da identidade afrobrasileira. Suas atitudes quanto à questão racial eram ambíguas, e essa ambivalência pode ser mais bem compreendida quando se avalia a relação do movimento com a temática escorregadia do primitivismo (Cardoso, 2022, p. 210).

Em 15 de junho de 1929, Oswald publica um pequeno artigo sob o pseudônimo de "Pronominare" na *Revista de Antropofagia.* O texto se chama "uma adesão que não nos interessa" e discute, de maneira enfática, o conceito de antropofagia:

> Antropofagia é simplesmente a ida (não o regresso) ao homem natural, anunciada por todas as correntes da cultura contemporânea e garantida pela emoção muscular de uma época maravilhosa – a nossa! O homem natural que nós queremos pode tranquilamente ser branco, andar de casa e de avião. Como também pode ser preto e até índio. Por isso o chamamos de "antropófago" e não tolamente de "tupy" ou "pareci" (Andrade, 1928, p. 10).

No trecho acima, é possível perceber a antropofagia enquanto metáfora de um processo de formação cultural e a busca – ou o retorno – ao homem natural, uma vez que o antropófago, citado por Oswald, pode "tranquilamente" ser branco, como também pode ser preto e "até" índio. Por outro lado, é necessário associar esse trecho à posição que Oswald de Andrade toma diante da miscigenação brasileira, alicerçada no conceito

de democracia racial. Nesse viés, para Rodrigues e Said (2022), é possível depreender que Oswald, em alguns de seus textos, integrava os negros à sociedade capitalista, mas, por outro lado, ignorava e dissimulava o passado colonial e escravocrata ao qual estes foram submetidos. Além disso, os autores pontuam que Oswald de Andrade sempre esteve "afinado" com a tese da democracia racial, visto que ela:

> [...] foi arquitetada historicamente a partir da premissa de que o colonialismo português construíra nos trópicos uma civilização multirracial livre de preconceitos e discriminações de origens étnicas; a chamada civilização luso-tropical, que, conforme Oswald de Andrade defenderia em seus ensaios jornalísticos, tinha muito que ensinar às nações capitalistas avançadas onde ainda havia perseguição sistemática e/ou estatal contra as minorias étnico-raciais (Rodrigues; Said, 2022, p. 96-97).

Em contrapartida, acerca do conceito apresentado por Gilberto Freyre, Abdias Nascimento (2016, p. 54) afirma que o privilégio de decidir sempre ficou unicamente na mãos dos propagadores e defensores do mito da "democracia racial" — como é o caso de Oswald de Andrade, por exemplo. Além disso, Abdias Nascimento afirma que os brancos sempre controlaram os meios de disseminar as informações, uma vez que sempre formularam conceitos, as armas e os valores de determinado país, isto é, detêm o poder nos níveis político-econômico-social.

Diante do exposto, partindo da afirmação de que os brancos formulam os seus próprios conceitos, percebemos que a antropofagia oswaldiana, em seu princípio e em suas posteriores fundamentações, esquivando-me de anacronias, não se valeu da negritude enquanto parte fundante de uma teoria "genuinamente brasileira", como postulou Eduardo Viveiros de Castro (2018). Neste viés, partindo das formulações propostas por Cardoso (2022) e Rodrigues e Said (2022), torna-se possível discordar de Antonio Candido (2000) quando afirma, em trecho já citado anteriormente, que o modernismo incluiu o negro enquanto tema de estudo e inspiração. Não quero relativizar ou associar o conceito de "moderno" ou mesmo o próprio modernismo à figura única e exclusiva de Oswald de Andrade, nem Antonio Candido o faz, mas no que diz respeito à produção do autor paulista, e as suas reverberações contemporâneas associadas à decolonialidade, é possível afirmar que a negritude somente aparece, quando aparece, no âmbito da formulação retórica, ou seja, incluindo o negro à sociedade capitalista, mas dissimulando o passado colonial e escravocrata a que este foi submetido. E nesta lacuna, a literatura marginal-periférica se organiza enquanto formulação estética e teórica da negritude.

No seu livro *Vozes Marginais na literatura* (2008), Érica Peçanha do Nascimento, a partir de sua pesquisa desenvolvida entre os anos de 2004 e 2006 no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, busca compreender a apropriação da expressão "literatura marginal" por parte dos escritores periféricos da cidade de São Paulo, a partir de uma dupla perspectiva:

> [...] de acordo com os aspectos relacionados à produção e à circulação de alguns dos seus produtos literários; e segundo os signos culturais e objetivos amplos, que dizem 32 respeito à construção e divulgação de uma "cultura da periferia" e à formulação de identidades coletivas (Nascimento, 2008, p. 22).

Nesse sentido, o termo "marginal" possui significado ambivalente, uma vez que pode tratar-se de pessoas que estão em condição de marginalidade em relação à lei ou à sociedade, assim como faz referência a indivíduos, dentro de um contexto jurídico, ditos delinquentes ou perigosos, ligados à criminalidade e à violência (Nascimento, 2008, p. 36). No que diz respeito à literatura, segundo Érica Peçanha do Nascimento (2008, p. 37), o termo "literatura marginal" possui ao menos três significados. O primeiro diz respeito à comercialização e à produção de livros dentro do contexto editorial, ou seja, os autores periféricos estão à margem do sistema de circulação desses bens; o segundo, por outro lado, está associado à escrita dessas obras, visto que os autores recusam a linguagem institucionalizada ou os valores literários de uma certa época; o terceiro, por último, está ligado ao projeto intelectual do escritor de reler e observar a realidade de grupos oprimidos, retratando-os enquanto

conteúdo nos seus textos.

De outra banda, uma síntese importante que Érica Peçanha do Nascimento constrói em seu livro é a de diferenciar a geração de poetas dos anos de 1970, conhecidos como "poetas marginais", e o que alcunha de "nova geração de escritores marginais" (Nascimento, 2008, p. 46). A primeira é representante das camadas ditas intelectualizadas da sociedade burguesa, ligada às atividades de cinema, teatro, música e ao universo institucional ligado à universidade. A segunda, por outro lado, é representante das classes populares e de moradores de bairros periféricos, majoritariamente homens e residentes do estado de São Paulo. Nesse viés, a autora pontua que essa nova geração, em sua grande maioria, estreou no campo literário com a publicação das edições especiais da revista *Caros Amigos / Literatura Marginal,* lançada em 2001, editada pelo poeta marginal-periférico Ferréz. Em relação às características dos textos de ambas as gerações, a primeira trabalha com temáticas que envolvem o cotidiano e a prática social da classe média da época; já a segunda, em contrapartida, apresenta como característica a vida de membros das camadas mais populares da sociedade brasileira, discorrendo sobre problemáticas sociais, como, por exemplo: violência, carência de bens e equipamentos culturais, precariedade da infraestrutura urbana, relações com os trabalhos assalariados etc. Além disso, a autora pontua:

> Enquanto os poetas dos anos 1970 se opunham ao circuito oficial de editoração, os escritores da periferia (tanto aqueles que ainda não lançaram nenhuma obra como os que que já publicaram de maneira independente) anseiam fazer parte do rol de uma grande editora, até mesmo como uma forma de reconhecimento das suas expressões narrativas (Nascimento, 2008, p. 49)

À luz do que foi mencionado anteriormente, a antropóloga afirma que a publicação dos três números da revista *Caros Amigos / Literatura Marginal* pode ser tomada como a gênese da compreensão da literatura produzida pela periferia urbana, uma vez que a partir delas se difundiu o uso da expressão "literatura marginal" para classificar a produção de autores oriundos da periferia (Nascimento, 2019). Neste viés, a pesquisadora Lucía Tennina compartilha da opinião de Érica Peçanha do Nascimento, pois afirma que, com a publicação da revista editada por Ferréz, o termo "literatura marginal", associado aos textos que compunham a revista, causou impacto no mercado editorial (Tennina, 2013). Neste mesmo artigo, em entrevista concedida à autora, Ferréz discorre sobre os motivos que o levaram a alcunhar os escritos dos autores periféricos dessa maneira:

> A literatura marginal ou periférica antigamente não tinha um nome, a gente fazia literatura e não era enquadrado nem como contemporâneo, nem como de elite. A gente não é de elite, então a gente ficava meio jogado, não tinha um nome. Aí quando eu pus o nome, eu trouxe esse nome de volta, que é um nome antigo que as pessoas chamavam alguns escritores como preconceito "é literatura marginal, é da margem". Aí eu falei, "tá, vou por nos meus escritos "literatura marginal", quem quiser vir comigo, os novos autores, vou por também "literatura marginal" (Tennina, 2013, p. 82).

Na sequência da entrevista, pode-se depreender que Ferréz vê como importante a formalização de um conceito, de um movimento, porque ao passo que novos escritores surgissem na periferia, de certa maneira, teriam um horizonte estético e político para chamar de seu, evidenciando a importância da unidade que representa o conceito de "literatura marginal". Nessa perspectiva, a antropóloga Érica Peçanha do Nascimento afirma que além de considerar a publicação da revista editada por Ferréz como marco inicial da literatura marginal-periférica, acredita que os saraus organizados nas periferias paulistanas são fundamentais para a difusão e a consolidação de todo o movimento cultural acarretado pela literatura marginal periférica.

> Mais do que garantir a continuidade, os saraus foram responsáveis pela ampliação de produtos e práticas literárias com a marca da periferia, entre elas a valorização da tradição oral, o consumo de performances

> literárias, a formação de bibliotecas comunitárias e o aumento do número de publicações (não somente livros, mas também fanzines, jornais, revistas e CDs de literatura) (Nascimento, 2019, p. 22).

Portanto, Érica Peçanha do Nascimento afirma que considera a Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia) como pioneira na realização de saraus, semanais e gratuitos, após o horário da jornada de trabalho, criando um modelo bem-sucedido de promoção de saraus que acabou se expandindo para outras partes do Brasil, acarretando a difusão da literatura marginal-periférica. Dessa forma, Érica afirma que o conceito de "sarau" funciona como um "[...] arranjo elaborado por artistas e ativistas para estimular outras opções de lazer, produção e participação político-cultural, bem como formas de interação social nas periferias" (Nascimento, 2019, p. 23).

No seu livro *Cooperifa: Antropofagia Periférica* (2008), o idealizador do Sarau da Cooperifa, Sérgio Vaz, apresenta um panorama de sua vida em relação à arte e à cultura, além de discorrer sobre a fundação da Cooperifa e o seu sarau, matérias que se confundem em meio a sua biografia. Vaz apresenta em seu livro uma visão histórica das relações dos saraus na sociedade brasileira, afirmando que, a partir de 1940, a elite cultural foi abandonando essa prática e deixando-a na mão de intelectuais universitários que os realizavam em teatros, praças, porões etc. Manifestando total desconhecimento dessas práticas no momento de surgimento do Sarau da Cooperifa, Vaz admite que muito tempo depois leu sobre a origem dos deles no Brasil, evidenciando que esse evento marcante na periferia paulistana surgiu de maneira espontânea, de uma demanda político-cultural que emanava das periferias.

> Sem saber de nada disso, eu e o Pezão, numa fria noite de outubro de 2001, criamos na senzala moderna chamada periferia o Sarau da Cooperifa, movimento que anos mais tarde iria se tornar um dos maiores e mais respeitados quilombos culturais desse país (Vaz, 2008, p. 89).

Além disso, o poeta admite que o evento ao longo de suas edições semanais, que passaram a ocorrer todas as quartas-feiras, passou por uma mudança estética e conteudística, quer dizer, os poetas que ali se faziam presentes, lendo e discutindo literatura, começaram a mudar a abordagem dos seus textos, ao passo que o Sarau foi se firmando enquanto um movimento cultural organizado pela periferia e destinado à periferia foi se firmando enquanto um movimento cultural organizado pela periferia e destinado à periferia.

> O Sarau foi se firmando como movimento na quebrada, e sem que a gente exigisse as poesias românticas foram aos poucos sendo substituídas pelos poemas com a temática social. E o novos poetas iam chegando, e aos poucos assimilando a pegada forte das quartas-feiras poéticas na Cooperifa (Vaz, 2008, p. 95).

A partir do relato de Sérgio Vaz, é possível depreender o que foi dito pela antropóloga Érica Peçanha do Nascimento, uma vez que afirma que a ficcionalização dos aspectos sociais relacionados às periferias urbanas – por exemplo, o ambiente, o linguajar, os valores etc. – é um instrumento que alicerça a produção e a atuação desses escritores no tocante à abordagem social da literatura. Ademais, Érica arguiu que esse sentido social, que funciona como aporte estético e teórico da produção dos autores marginais-periféricos, é parte do projeto intelectual de suas escritas que, por sua vez, possuem desdobramentos pedagógicos, estéticos e políticos (Nascimento, 2008, p. 165). Outrossim, a autora demarca que o movimento de escritores da periferia na literatura contemporânea brasileira pode ser visto como uma possibilidade de se discutir a democratização da literatura da perspectiva de quem enuncia, ou seja, um sujeito não pertencente à elite intelectual; por outro lado, de quem se estabelece enquanto interlocutor. Portanto, é possível afirmar que

> [...] se esses escritores carregam a "autoridade" para falar do universo dos grupos marginalizados, trazem também o pouco domínio da "alta literatura", o que requer que o público-leitor e os críticos não releguem às suas obras o caráter de "documento" ou "testemunho de uma época", mas "aceitem como legítimas suas dicções, que são capazes de criar envolvimento e beleza, por mais

> que se afastem do padrão estabelecidos pelos escritores de elite" (Nascimento, 2008, p. 172).

Diante do exposto, é possível depreender que a circulação da revista Caros Amigos, principalmente as edições especiais que levaram o nome "Literatura Marginal" em seu título, assim como o Sarau da Cooperifa, foram importantes ambientes de circulação e de afirmação de uma literatura produzida nas periferias brasileiras. Nesse sentido, Érica Peçanha do Nascimento recorre a Abdias Nascimento para denunciar a situação das populações periféricas, compostas em sua grande maioria de pessoas negras, no contexto pós-abolição, quando afirma que

> Após a abolição, e diante da quase total ausência de providências por parte do Estado, na atualidade, a exclusão dos negros, construída histórica e geograficamente, perdura em novas roupagens, com: i) a não integração ao mundo do trabalho por supostamente não tem as qualificações requeridas; ii) o não reconhecimento ou negação dos direitos, 36 visto que são representados de forma discriminatória, como um perigo para a sociedade; iii) a ruptura dos vínculos societários, na medida em que são gradativamente afastados dos espaços legitimados de representação (Nascimento, 2000, p. 68-71 apud Nascimento, 2019, p. 44).

Portanto, a literatura marginal-periférica rompe com a hegemonia branca produzida e corroborada dentro do contexto de produção intelectual brasileiro, uma vez que resgata, por meio da arte e da literatura, o protagonismo e o processo de empoderamento dos autores marginais-periféricos, pois contribuem para o resgate da autoconfiança, do autorrespeito e da autoestima desses escritores silenciados e escamoteados do círculo de produção intelectual e cultural do país. Dessa forma, a literatura marginal-periférica relocaliza o negro no tempo e no espaço, bem como na posição de autor e de leitor, construindo novas representações de luta e resistência por meio de suas produções intelectuais, uma vez que supera e subverte a afirmação de Antonio Candido (2000) – citada anteriormente –, de que o "mulato" e o negro foram incorporados enquanto temática e inspiração dentro do contexto de produção do modernismo brasileiro. Assim, é possível pensar em um dos aforismos de Sérgio Vaz que compõe o seu *Manifesto da Antropofagia Periférica*: "A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza" (Vaz, 2008, p. 247), que aparece duas vezes ao longo do texto.

Sob outra perspectiva, Sérgio Vaz afirma que a Cooperifa foi criada e pensada a partir do evento da Semana de Arte Moderna de 192217, e que, posteriormente, acabou reverberando na Semana de Arte Moderna da Periferia, em provocação à elite intelectual brasileira. O evento ocorreu nos moldes da Semana de 1922, reunindo, em espaços da periferia, como centros culturais, associações, bares ou praças, diversos artistas da periferia, em uma programação que envolve palestras, debates, oficinas, espetáculos, shows de dança, organizada por artistas, intelectuais e agentes culturais da periferia. Nesse viés, Vaz comenta em seu livro que:

> Tinha que ser uma semana inteira de artes na periferia, e para a periferia, nos mesmos moldes da turma de Oswald de Andrade. Lógico que o terreno estava propício; a zona sul, principalmente, estava abarrotada de gente fazendo arte e cultura por todos os lados, era só reunir as tribos e devorar o nosso Bispo Sardinha também. Estava começando a se desenhar a nossa Antropofagia Periférica (Vaz, 2008, p. 234).

Dessa forma, torna-se importante comentar que essa devoração do Bispo Sardinha, citada ao final do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, é assimilada por Sérgio Vaz em seu texto. Partindo desse pressuposto, poderíamos pensar que essa assimilação feita por Vaz, do "nosso Bispo Sardinha", metaforicamente, poderia representar a elite branca e intelectual brasileira, uma vez que a Semana de Arte Moderna da Periferia "foi pensada e produzida pelo povo simples, por artistas marginalizados pela falta de espaço para a produção cultural" (Vaz, 2008, p. 245). Ou seja, o ato antropofágico de devorar o Bispo Sardinha, reatualizado pela antropofagia periférica, está associado a uma atitude de

urbano, à elite intelectual branca, legitimando uma voz própria advinda da periferia. Para Vaz (2008, p. 252), a ideia da Semana de Arte Moderna da Periferia "[...] não é somente propor um outro tipo de linguagem, mas também um outro tipo de artista. Um artista mais humano e solidário e uma arte que preze pela estética, mas que também ofereça conteúdo". Portanto, é evidente que as temáticas e os conteúdos trabalhados durante a Semana estejam atrelados à negritude, por exemplo, temática esta escamoteada da antropofagia oswaldiana.

Composto de 23 aforismos, o *Manifesto da Antropofagia Periférica* possui, em relação ao seu conteúdo, poucas semelhanças em comparação ao manifesto oswaldiano. Partindo da frase "A Antropofagia nos une. Socialmente. Filosoficamente. Economicamente" (Andrade, 1995, p. 47), percebemos no manifesto escrito por Vaz um princípio de assimilação, quando afirma que "A periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor" (Vaz, 2008, p. 246). Para Lucía Tennina (2013), é perceptível que o *Manifesto Antropófago* possui diversas referências cultas e intelectualizadas; já no *Manifesto da Antropofagia Periférica*, por outro lado, essas referências não são citadas, pois Sérgio Vaz recorre a intertextos mais associados ao que conhecemos como cultura popular, como por exemplo, no aforismo: "A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar" (Vaz, 2008, p. 427). A partir dessa afirmação, já podemos traçar um paralelo entre os dois manifestos, uma vez que o primeiro, escrito por Oswald de Andrade, está atrelado à cultura erudita, intelectualizada, utilizando o indígena como "dom", ou seja, um indígena imaginário cuja existência servira para fundamentar as hipóteses do escritor paulista, conforme afirmou Gonzalo Aguilar (2010); o segundo, de outro modo, escrito por Sérgio Vaz, está atrelado à cultura popular, que apresenta preocupações "reais", vale dizer, não só apresenta preocupações estéticas, mas também pautas e preocupações da ordem do social:

> É preciso sugar a arte de um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que, armado da verdade, por si só exercita revolução (Vaz, 2008, p. 247).

Em vista disso, partindo do pressuposto de que no manifesto de Oswald esse antropófago se posiciona enfaticamente em relação às questões sociológicas, filosóficas, psicanalíticas, bem como às discussões envolvendo o Brasil e a sua realidade local, é possível afirmar que no manifesto de Vaz, o "antropófago-marginal-periférico" se posiciona em relação à opressão, ao silenciamento e às questões sociais que atingem os moradores das periferias. Além disso, posiciona-se contra o racismo, a intolerância, as injustiças sociais "das quais a arte vigente não fala" (Vaz, 2008, p. 247), contra a arte domingueira (faz referência à televisão), contra a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços que fomentem a cultura e a arte dentro da periferia.

O lócus do *Manifesto Antropófago* reside no Brasil enquanto país semicolonial, ou seja, a arte, a literatura, o "índio", o matriarcado, a cultura brasileira estão a serviço do estético, da hipótese, da utopia. Não obstante, o lócus do *Manifesto da Antropofagia Periférica* reside em um Brasil específico, escamoteado, dentro de uma periferia cultural, que se organiza em modo de denúncia, evidenciando as violências oriundas da relação centro-periferia. Para Lucía Tennina (2013), a apropriação do gênero manifesto por parte dos escritores marginais-periféricos, principalmente Sérgio Vaz, não se propõe enquanto vanguarda, como fez Oswald de Andrade em princípios do século XX, mas sim atualiza esse conceito revolucionário a partir da prática discursiva dos movimentos sociais, caracterizando a literatura marginal-periférica enquanto unidade.

No mais, Gonzalo Aguilar afirma em seu texto *Herdeiros da antropofagia* que a antropofagia marginal-periférica se apropriou da antropofagia oswaldiana com um sentido de crítica à elite cultural brasileira, exigindo um lugar de destaque às novas vozes oriundas da periferia dentro do cenário cultural brasileiro. Para tanto, Gonzalo afirma que os escritores marginais-periféricos usaram Oswald de Andrade enquanto estratégia, uma vez que

> Embora Oswald não só fizesse parte da elite, mas ainda cultivasse o elitismo tão característico da literatura brasileira, as diferentes releituras a que foi submetido e sobretudo seu poder aforístico e seu sarcasmo contra tudo que fosse oficial fizeram com

> que fosse oficial fizeram com que aqueles que irrompiam no centro da cidade vindos da periferia (como o grupo Cooperifa, da chamada "literatura marginal") pudessem invocar seu nome como alguém estratégico porque estava tanto dentro como fora, o que os legitimava sem oficializá-los (Aguilar, 2022, p. 744-745).

Por fim, é possível depreender que a assimilação realizada pela antropofagia periférica da antropofagia oswaldiana, enquanto movimento oriundo das periferias urbanas brasileiras, se fundamenta na assimilação estratégica de um movimento que se organiza estruturalmente no antro da elite intelectual brasileira da época. Além disso, evidenciou-se também que a antropofagia literária de Oswald de Andrade se valeu das subjetividades indígenas e negras de forma acrítica, a fim de objetivar mais os movimentos estéticos relacionados à performance que as relações políticas e culturais que se originam desta temática cosmológica. Ademais, apoiado nas formulações e reflexões propostas por Rafael Cardoso (2022) e Mário Fernandes e Roberto Said (2022), percebe-se que Oswald de Andrade, enquanto defensor do conceito de democracia racial, ou excluiu o negro da sua construção teórica e filosófica, mesmo tratando de temáticas caras à sociedade brasileira – como o indígena e a colonização, por exemplo –, ou incluiu o negro à sociedade capitalista brasileira, mas dissimulando o passado colonial e escravocrata ocorrido no país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No final do texto de Carlos Fausto (2011), o autor afirma que ao buscar transitar entre o nacionalismo regressivista e o mimetismo europeizante para construir uma literatura internacional — ao visar uma nacional por adição — a antropofagia modernista talvez tenha sido fiel ao espírito do canibalismo tupi (aqui, há a referência do ritual realizado por essas tribos, antes e depois de comerem o cativo). Nesse sentido, retomando toda a discussão proposta ao longo do artigo, é possível afirmar que a posição subjetiva ocupada pelas pessoas negras dentro da sociedade brasileira, sobretudo na década de 1920, nunca fora o enfoque de Oswald de Andrade, evidenciando pouco caso com as discussões presentes em uma sociedade que recentemente havia vivido a abolição da escravidão no país. Por último, a partir das elaborações acerca do conceito de literatura marginal-periférica, alvitradas por Érica Peçanha do Nascimento (2008; 2019) e Lucía Tennina (2013), é possível afirmar que esta literatura produzida em contextos marginalizados, sobretudo nas periferias urbanas, se estrutura na produção intelectual brasileira contemporânea a partir de uma ausência arquitetada das subjetividades negras dentro do contexto literário do Brasil, sobretudo da antropofagia. Assim, a "antropofagia-marginal-periférica" preenche esta lacuna passada dentro da antropofagia literária oswaldiana, formalizando e legitimando a produção literária periférica dentro do cenário de produção intelectual brasileiro.

NOTAS DE FIM

[1] Kainan Porto Alegre Lopes is a master's student in Literary Studies at the Graduate Program of the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS). Holds a degree in Language and Literature, with a focus on Portuguese Language and Literatures, as well as Spanish Language and Literatures, from the same institution. Completed an academic semester at the Universidad Autónoma de Madrid (UAM). His research interests include Brazilian literature, anthropophagy, decoloniality, and ethnic-racial relations.

[2] Principalmente a partir da publicação do livro *Casa-Grande* e *Senzala* em 1933, que descreve a formação da sociedade brasileira baseada em um processo de miscigenação de raças.

[3] Ver Antônio de Alcântara Machado, "Concurso de lactantes", Revista de Antropofagia, v. 1, n. 7, p. 1, nov. 1928.

[4] Ver Menelik, "A pedidos. Com o Centro Cívico Palmares", Revista de Antropofagia, v. 11, n. 7; Diário de S. Paulo, maio 1929, p. 12.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. Por una ciencia del vestigio errático (Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade). Buenos Aires: Editorial Grumo, 2010.

AGUILAR, Gonzalo. Herdeiros da antropofagia. In: ANDRADE, Gênese (Org.). Modernismos 1922-2022. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 723-753.

ANDRADE, Oswald (Poronominare). Uma adesão que não nos interessa. In: Revista de Antropofagia, São Paulo, v. 2, n. 10, p. 10, jun. 1929.

ANDRADE, Oswald. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.

ANDRADE, Oswald de. A utopia antropofágica. São Paulo: Globo, 1995.

ANDRADE, Oswald. Estética e política. São Paulo: Editora Globo, 2011.

ANDRADE, Oswald. A Antropofagia como visão do mundo. In: PINTO, Manuel da Costa (Org.). Diário Confessional. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 511-552

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Metafísicas canibais. São Paulo: Cosac e Naify, 2015.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Que temos nós com isso? In: AZEVEDO, Beatriz. Antropofagia – Palimpsesto Selvagem. São Paulo: SESI-SP, 2018. p. 10-19.

CAMPOS, Augusto de. "Revistas re-vistas: Os Antropófagos". Revista de Antropofagia. São Paulo: Abril Cultural / Meta Leve, 1976.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade. São Paulo: PubliFolha, 2000.

CARDOSO, Rafael. Modernidade em preto e branco – Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

FAUSTO, Carlos. Cinco séculos de carne de vaca: antropofagia literal e antropofagia literária. In: Antropofagia hoje?. RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cézar de. São Paulo: É Realizações, 2011.

FERRÉZ. Terrorismo literário. In: FERRÉZ (Org.) Literatura marginal: Talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 9.14.

MACHADO, Antônio de Alcântara. Concurso de Lactantes. In: Revista de Antropofagia, São Paulo, v. 1, n. 7, p. 1, nov. 1928.

NASCIMENTO, Abdias. O genocídio do negro brasileiro. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Vozes marginais na literatura. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora (Tramas urbanas), 2008.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Literatura e Periferia: Considerações a partir do contexto paulistano. In: DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía (Org). Literatura e Periferias. Porto Alegre: Editora Zouk, 2019. p. 15-38.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.) A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 227-278.

RODRIGUES, M. F.; SAID, R. A. DO C. Do mito do senhor benevolente à mulatização: o negro no pensamento estético-político de Oswald de Andrade. Scripta, v. 25, n. 55, p. 92- 121, 02 out. 2024

ROLNIK, Suely. Antropofagia zumbi. São Paulo: Hedra, 2021.

SCHWARTZ, Jorge. Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TENNINA, Lucía. Las tácticas de la Semana de Arte Moderna de la Periferia y del Manifiesto de Antropofagia Periférica. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 17, n. 1, p. 81-94, 2013. Disponível em: https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/86455. Acesso em: 29 set 2024.

VAZ, Sérgio. Cooperifa: Antropofagia Periférica. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

Transfusión de Tinta: sobre la relación entre la fotografía, el grabado y el texto, a partir de *Quebrada. Las cordilleras en andas* (2006), de Guadalupe Santa Cruz

Ramiro Caces[1]

La sexta publicación de la escritora y artista visual narra un viaje por el norte de Chile que registra las huellas del abandono estatal en la zona. Diversos personajes salen al encuentro de una narradora, para ofrecer testimonios de la vida en aquella árida geografía donde las quebradas resaltan como lugares intersticiales. En estas, la tierra se ha plegado en un gesto geológico que -a la vez- sugiere otros posibles pliegues de la existencia, como aquellos vinculados a la comprensión del tiempo y la memoria de una comunidad. La representación de este paisaje norteño es problematizada mediante una poética particular, por la que se cuelan meta-reflexiones de la narradora y en la que colaboran la fotografía, el grabado y la escritura. Prepondera una multiplicidad de voces que concede un carácter fragmentario a la obra; rasgo que es enfatizado por la elaborada tensión entre imagen y texto supeditada a la inclusión de grabados algráficos (realizados sobre planchas de aluminio) en algunas de sus páginas. Esta constelación de fragmentos escritos e imágenes convoca tiempos históricos distantes y, en su conjunto, plantea una interrogante a derivas políticas y sociales del país, a medida en que se incorporan a la secuencia de lectura referencias a temas como: la supervivencia de los pueblos originarios, la explotación laboral por parte de industrialistas ingleses, los estragos de la guerra del pacífico, los abusos de la dictadura de Augusto Pinochet, entre otros.

El presente artículo se aboca a pensar la tensión entre imagen y texto en el libro "Quebrada. Las cordilleras en andas" de Guadalupe Santa Cruz. Mediante un análisis poiético se propone interrogar la hibridez constitutiva de esta obra en la que, una particular relación entre la fotografía, el grabado y el texto, da cuenta de una creación marcada por desplazamientos que ponen en jaque la especificidad de dichas prácticas. El objetivo es describir cómo funciona esa compleja relación de imagen y texto, a partir de la que se produce un paisaje del norte de Chile que refleja problemáticas sociales y políticas del país.

Para explicar los contactos mencionados se propone la figura de la "transfusión de tinta", un movimiento de aquel insumo, que va desde la foto al grabado y posteriormente al libro. Allí, imagen y texto se influyen mutuamente, confundiéndose los efectos de cada medio, mientras son empeñados en el recuento de un viaje por el que "las letras son asaltadas por aquello que ven y el Norte crece como una página en blanco" (Santa Cruz 3).

En esta primera parte del artículo se ofrece una breve conceptualización de la tradición del paisaje en Chile, la distinción entre discronía y sincronía temporal en la imagen, y la escena de artes visuales en la que se inserta la obra de Guadalupe Santa Cruz. Estas coordenadas orientan el posterior análisis de pasajes textuales y gráficos de "Quebrada. Las cordilleras en andas".

Se entiende por paisaje aquella construcción cultural que trasciende el mero lugar físico y se extiende al conjunto de "una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes" (Maderuelo 38). El grabado inauguró este tipo de construcciones culturales en torno a la tierra que hoy describe el mapa político de Chile y podría señalarse una larga genealogía que luego fue continuada por cultores de la pintura. En el extenso arco histórico del grabado vinculado a Chile habría que considerar, desde aquellos realizados en el taller de Theodor de Bry durante el siglo XVI, hasta los de los pioneros naturalistas entre los que destaca el aporte de Claudio Gay en el XIX.

Ahora bien, con el ingreso de la fotografía a América, alrededor de 1850, le ocurre algo a aquel paisaje que venía siendo producido de acuerdo a los parámetros de un modelo europeo, algo relacionado al conocimiento pero también a la domesticación de una naturaleza a explotar: "la fotografía en el Nuevo Mundo le roba a la pintura … la posibilidad de constituirse en tradición por imponer con fuerza social masiva dimensiones espacio-temporales propias de ella, como la fugacidad y la repetición … en oposición a las de singularidad y perduración de la pintura" (Kay 28). Al desautorizar la transparencia del registro y de paso, exponer la articulación

ideológica que sostenía aquellos paisajes, la fotografía relegó la pintura al pasado mientras que ésta, instalada como producto del industrialismo en los confines de la civilización, capturó paisajes en los que era posible contemplar la discronía, esto es, la "cita de dos tiempos históricos distantes" (Kay 28); el de la cámara y el del paraje no-civilizado fotografiado.

En el paisaje del norte de Chile, que realiza la obra analizada de Guadalupe Santa Cruz, parece haber un gesto inverso al de la discronía pues la transparencia del registro fotográfico es arrastrada de vuelta a la opacidad, enviada al pasado de otra técnica: la del proceso de grabado. Aunque este último posibilita la reproducción de la imagen, la naturaleza artesanal del quehacer y la volatilidad de las reacciones químicas constitutivas del mismo, no solamente acaban con la transparencia fotográfica, sino que además hacen posible un juego de variaciones estrechamente vinculadas al azar. Esta apuesta crítica respecto a la factura del grabado se alinea a otras exploraciones poiéticas propias del contexto en el que Guadalupe Santa Cruz comenzó a hacer obra.

Tras el golpe de estado liderado por Augusto Pinochet en 1973, la escena artística sufrió una transformación, a la par de la que experimentó la sociedad chilena. Un grupo de artistas comenzó a explorar códigos vanguardistas que, bajo el signo de la ilegibilidad, permitieran traficar sentidos críticos opuestos al poder imperante. Denominados "escena de avanzada" por la escritora y crítica de arte Nelly Richard, "comenzaron a operar trasladando una técnica como la del grabado a soportes cuya materialidad (ya no la imagen impresa en papel destinada a ser enmarcada) somete la inscripción de la imagen en serie a nuevas dinámicas de relación entre matriz y copia" (Richard 91). Guadalupe Santa Cruz pertenece a esta generación e incluso publica "Quebrada" de la mano de Francisco Zegers Editor, responsable de editar otros textos seminales de la escena de avanzada como "Cuerpo correccional" (1980) de Nelly Richard, o "El infarto del alma" (1994) de Paz Errázuriz y Diamela Eltit. Lo curioso es que, en vez de grabar en el cielo, como hizo Raúl Zurita con poemas de "Anteparaíso" (1882); en el cuerpo, como Carlos Leppe en "Prueba de artista" (1981); o en el desierto, como Eugenio Dittborn en "Historia de la física" (1982); Guadalupe Santa Cruz devuelve el grabado a su espacio inaugural, el del libro. Vale recordar que "el grabado en madera constituyó el antecedente directo de la imprenta" (Zulueta y Olcese 64), aportando un orden tipográfico e ilustrativo al objeto libro en su concepción moderna.

Ahora bien, la autora devuelve el grabado al libro de un modo en que, como los otros miembros de la escena de avanzada ya mencionados, contribuye a la "desestructuración de los marcos de compartimentación disciplinaria que recluyen el trabajo de producción cultural" (Richard 89). La manera en que aquello acontece se vincula al uso de la fotografía de paisaje como insumo para el grabado y la posibilidad de relacionar aquella producción gráfica con una narración escrita.
En cuanto al caso de estudio, se postula entonces que, mediante la manipulación de la fotografía, su consiguiente ingreso en el medio del grabado y el desplazamiento de este último a la relación original con el objeto libro, en "Quebrada" se sustituye la discronía del paisaje americano fotografiado (que no refleja el tiempo al que pertenece aquel hacer mecánico de la cámara), por la sincronía del paisaje grabado (supeditado a un hacer artesanal que, con sus gestos, modifica la imagen de aquel paisaje).

Por otra parte, el gesto personal que conllevan los grabados del libro no es tal a nivel textual, puesto que el segundo da paso a una multiplicidad de voces que habitan un norte de Chile evocado; una multiplicidad que le contempla y narra en formato de testimonios de distintas bocas. Así, más que un recuento personal del viaje de la narradora, "Quebrada. Las cordilleras en andas" se caracteriza por desplegar una colección de voces que asoman a sus páginas sin introducción, articulando un recorrido disgregado, que la letra graba para ofrecer como experiencia escrita. Compartiendo un mismo espacio, el del objeto libro, los párrafos y las láminas parecen imbricarse, como en un trance donde comienzan a confundirse los medios y métodos del grabado y la escritura, donde se convierten en procedimientos análogos de representación del paisaje. Es entonces que puede acontecer la transfusión de tinta propuesta, en ese movimiento que va desde la emulsión fotográfica a los ácidos del grabado y de estos a los brunos toneles de la imprenta. Son estos rasgos los que hacen de "Quebrada", un libro ineludible en la bibliografía de las artes y la literatura chilenas; más aún, aquella que tematiza la representación del paisaje nacional.

Como últimos apuntes a estas coordenadas conceptuales, podría anotarse que el grabado -además de inaugurar el paisaje en Chile- se encuentra vinculado a los orígenes del libro impreso. Guadalupe Santa Cruz insiste en ese vínculo y, además, desplaza la fotografía de paisaje al medio del grabado, para opacar la imagen y sincronizar la representación del norte de Chile con una praxis artesanal. Si en "Quebrada. Las cordilleras en andas" el norte es ofrecido como paisaje, significa que más allá de una dimensión geográfica, yace una cultural. Esta última queda registrada en las manipulaciones de la fotografía, así como en los testimonios textuales que componen el libro y designan –como por antonomasia- las faltas del estado hacia los habitantes de todo el país. Los ejemplos sobre esto último están incluidos en la siguiente sección.

Transfusión de tinta.

Teniendo en cuenta la fragmentariedad del libro analizado, este apartado comenzará con la presentación de sus distintas secciones. A continuación, se sostendrá un diálogo con otros comentarios críticos a esta obra y finalmente, serán analizadas citas textuales y grabados en contrapunto con la figura de la transfusión de tinta.

"Quebrada. Las cordilleras en andas" consta de "aproximadamente ochenta páginas sin número, sin índice" (Baboun 208) y se encuentra organizado en secciones que se van alternando. Las más recurrentes son "Pasajera", "Quebrada" y "Matriz". Se suman a estas "Quebradas" (una meditación sobre aquel concepto, al comienzo y final del libro), "La memoria" (pasajes autorreflexivos de la narradora), "Los nombres" (incluye otras historias y experiencias de los locales), "Los deslindes" (agrupa pensamientos en torno a los cercos y otras marcas espaciales) y "La sombra" (contiene referencias a dos crímenes vinculados al estado chileno, uno relativo a la CNI y otro a la gestión de minas de la guerra del pacífico). En lo sucesivo, se profundizará en las tres secciones principales.

La sección "Pasajera" aparece nueve veces en el libro. Aquí la narración se detiene para apuntar meditaciones sobre el desplazamiento por el norte, las que incluyen referencias a paradas de autobuses, el despliegue del paisaje en la ventanilla, "el bosquejo sobre papel de la travesía" (Santa Cruz 47) y otras situaciones relacionadas al transporte como la siguiente: "Incluso el sonido de los esporádicos vehículos sucede hacia el costado. Puedo seguir con la vista la distancia que recorren, atraviesan pequeños paisajes transversales" (19).

La segunda sección, "Quebrada", aparece diez veces y, en cada caso, se acompaña del nombre de la quebrada que designa. Cada una de estas quebradas contiene las diversas historias de personajes locales. En el apartado "La quebrada del salado", por ejemplo, se tiene noticia de Cecilia Ramos Jerónimo, personaje que "dice con orgullo que es coya. Que antes estuvo todo en silencio y se perdió el conocimiento de los coya" (Santa Cruz 32). Dos perspectivas resaltan y singularizan la presentación de dichas historias.

La primera es que, a través de estas, se insiste en la variedad demográfica del norte de Chile y en el reconocimiento de pueblos originarios cuya cultura sigue patente en el cotidiano de muchos habitantes. Así, se suman a la mención de los Coya -como marca de esa cultura otra al interior del territorio nacional- la alusión al "cementerio indígena" (Santa Cruz 36) en Calama, los rituales a la Pachamama a causa de los accidentes en "la mina El Abra" (36), "el pukara" (43) señalado por el personaje de apellido indígena Irene Yere, "Las figurillas chinchorro" (45) encontradas en la costa de Iquique, entre otras.

La segunda perspectiva, tiene que ver con exponer otros "silencios" (ocupando la palabra del personaje Cecilia Ramos Jerónimo) en la región, esto es, el abandono y el abuso estatal. El abandono se verá reproducido en los elefantes blancos dejados por empresas como "la fundición inglesa" (Santa Cruz 24), la "Chile Exploration Company" (36), causantes del "espejismo de la blanca ciudadela industrial … las emanaciones de ácido nítrico que la hicieron desalojar" (34); pero también resonará en "los conflictos de trabajadores en Chuqi" (34). El abuso, en cambio, se encuentra vinculado al contexto de la dictadura de Pinochet (1973-1989) y señalado en pasajes que se refieren al "internamiento clandestino de armas" (24), el horror vivido en "la escuela CGR … acribillaron a varios jóvenes universitarios" (36) o en el hecho de que "la CNI le fabricó una cama de dinamita a los empleados del banco" (50). En resumen, alusiones a manchas oscuras de explotaciones

financiadas por capitales extranjeros y del propio gobierno de Chile en la zona norte del país.

"Matriz" es la tercera de las secciones principales del libro, aparece cinco veces y versa sobre el entrelazamiento del grabado y el paisaje visitado. Es en estas cinco ocasiones donde se produce de manera más explícita, aquella imbricación verbal entre la imagen que produce el grabado y el texto. Lo que permite argumentar esta idea son los préstamos de un vocabulario específico de la actividad del grabado, aplicado ahora a la creación verbal del paisaje norteño que construye el itinerario de las Quebradas visitadas. En fragmentos como "traslado el signo de un soporte a otro para multiplicar el goce de la escritura y pienso en el viaje de las letras por nuestros cuerpos" (Santa Cruz 7), "llevar la mancha de un lado a otro … diluida en todas las tintas en que aparece lo escrito" (Santa Cruz 14), o bien, "la mirada, luego, escruta amorosa y pacientemente las aguas de soda cáustica … va revelándose algo entre la imagen y el paisaje, entre el paisaje y yo" (Santa Cruz 21), es posible notar aquel entrelazamiento.

Contempladas en conjunto, las tres secciones principales y las otras menores, mencionadas al comienzo del análisis muestran, de manera más o menos explícita, que los productos del proceso de grabado confunden sus significados con los de la escritura y viceversa. Dicho efecto parece alcanzar un clímax al final del libro, como ya se verá. Por otra parte, durante el transcurso del viaje narrado, en el que cada parada da la bienvenida a nuevas voces e historias, el lector apenas logra redimir la imagen fugitiva de una "pasajera" cuyo discurso se ha extraviado entre los ecos de las quebradas. Página a página, se va conformando un paisaje híbrido por el que aquella narradora aparece y desaparece intermitentemente.

Ahora bien, antes de trasladar este análisis textual al de los grabados, resulta conveniente considerar que la crítica se ha referido con anterioridad a esta obra señalando las siguientes ideas en relación a su composición: "Es técnica mixta para la imagen/texto que ambivaliza el libro, siendo entonces grabado y relato, manipulación estrecha de la hoja y las manos que obran, convirtiendo el trabajo en objeto, más allá de un texto, caracterizándose como miniaturización del Chile" (Baboun 208).

Respecto a este comentario, la idea de un paisaje que contiene a Chile a modo de miniatura no parece del todo acertada. Para que eso fuera así, tendría que aparejarse, más bien, a una propuesta omni-abarcante, como la de Mistral en "Pequeño mapa audible de Chile" (1934), en la que se describe el país de norte a sur, no a través de fragmentos visuales ni voces dispersas (como en las que "Quebrada. Las cordilleras en andas" designan al país desde lo específico), sino mediante una misma unidad de discurso que apela a lo general. Por otra parte, cuesta trabajo pensar la obra como "libro objeto" considerando la histórica afinidad -ya mencionada- que comparte el grabado con el libro a nivel de formato. Además, el libro objeto responde a una concepción "casi escultórica por el valor que se le confiere a las características tridimensionales" (Crespo Martín 17); concepción que no prima en este caso, pues la tinta va a buscar el soporte bidimensional de la hoja.

En segundo lugar, se ha propuesto interpretar "Quebrada" como

> una obra que se construye desde la necesidad de no renunciar a ese derecho del artista de imaginar un mundo mejor —derecho del que las vanguardias heroicas nunca dudaron—, pero cuya forma y diseño revelan la certeza de su propia potencia perdida y de la carencia de vías para recuperar esa potencia. quebrada es, pues, una obra inscrita por la histéresis, la tendencia de un material (la obra artística, en este caso) a conservar una de sus propiedades, en ausencia del estímulo que la ha generado, y del autoconocimiento de esa carencia (Ojeda 91).

La lectura de Cecilia Ojeda viene dada por la comparación del ethos utópico de la poesía Nerudiana con la de una imaginación política desencantada en "Quebrada. Las cordilleras en andas". Lo anterior, ya que Neruda habría escrito el paisaje antes del golpe de estado de 1973, es decir, antes de la escisión político-social que condenó al proyecto comunista en el país. Entonces, por eso "Quebrada. Las cordilleras en andas" no tendría el tono optimista y hasta unificador incluso, de cuando aún era posible imaginar otro Chile. El libro, en cambio, sería una especie de vuelta a un territorio nacional

La lectura de Cecilia Ojeda viene dada por la comparación del ethos utópico de la poesía Nerudiana con la de una imaginación política desencantada en "Quebrada. Las cordilleras en andas". Lo anterior, ya que Neruda habría escrito el paisaje antes del golpe de estado de 1973, es decir, antes de la escisión político-social que condenó al proyecto comunista en el país. Entonces, por eso "Quebrada. Las cordilleras en andas" no tendría el tono optimista y hasta unificador incluso, de cuando aún era posible imaginar otro Chile. El libro, en cambio, sería una especie de vuelta a un territorio nacional ruinoso. Aunque es un punto de vista interesante, me parece que Cecilia Ojeda omite el hecho de que antes del golpe de estado "los poetas de los lares vuelven a integrarse al paisaje, a hacer la descripción del ambiente que los rodea. Se empiezan a recuperar los sentidos … por el contacto del hombre con el mundo" (Teillier 49). Es decir que hubo un movimiento literario cuya apuesta por el paisaje, no estaba panfletariamente orientada por un determinado proyecto político. Ahora bien, a pesar de este antecedente, la histéresis señalada por Ojeda es correcta y el autoconocimiento de que ha fracasado el imaginar un nuevo Chile (a comienzos de una transición a la democracia que abrazó sin miramientos el sistema neoliberal impuesto durante las décadas pasadas), se manifiesta en el deseo de ir al norte a señalar con nombre y apellido a esos habitantes que parecen arrojados a una existencia precaria, más allá de Chile, como después de una frontera al interior del mismo país.

Así como Diamela Eltit declara en el libro "El infarto del alma" (1994): "estoy en el manicomio por mi amor a la palabra, por la pasión que me sigue provocando la palabra" (Eltit 16) y no tan solo para hacer visible el margen de la sociedad chilena (enfermos psiquiátricos) bajo la égida de un arte comprometido; la narradora de "Quebrada", no está exenta de cierto romanticismo intelectualista, cuyo sofisticado discurso, puesto al lado de aquella habla campesina que registra, designa una conocida marca de clase que limita lo urbano y lo rural. Se puede señalar esto en frases con modismos que son enunciadas por gentes del lugar: "Terceo, dijo el cargador de las máquinas negociando a gritos" (Santa Cruz 47). Lo anterior conmina a poner en perspectiva las ideas de que "el viaje ensucia, no se sabe cómo … tal vez estar lejos de todo" (3), de que "los nombres se ensucian con el camino, me gusta extraviar el mío" (3), e invitan a preguntarse: ¿Qué ocurre con esos personajes que no pueden darse el gusto de extraviarse? ¿Qué ocurre con los que comprenden ese "lejos de todo" como su espacio cotidiano, como su más cercano estar? Porque debe subrayarse que la figura misma de la Quebrada que estos personajes habitan, desde las primeras páginas se anuncia como espacio del drama humano: "Para vivir en una quebrada hay que ser muy sufrido y quitado de bulla" (5).

Avanzando de los antecedentes críticos y sus referencias a la composición del libro en cuestión, ahora habría que sopesar la quebrada como lugar especial dentro de su paisaje, uno que contiene cierta clave que describe la escurridiza interrelación entre grabado y escritura. Además de la tematización del norte como escenario de desolación y espejo a través del que contemplar los yerros del estado chileno, hay también una propuesta singular sobre la quebrada que enseña el modo en que el mismo libro trabaja la relación entre imagen y texto: "Una quebrada es un lugar donde ocurre algo, algo corre o fluye o se interrumpe. Es un declive … produce a su largo encrucijadas" (Santa Cruz 5). La quebrada simboliza entonces un punto intersticial, se hace paradoja multidimensional. Su cardinal apertura hacia la posibilidad indica la dispersión de los sentidos y, en su pliegue, en vez de cerrarse los dominios que se tocan, estos se abren, generando nuevos trazados en ese recorrido por el norte. De igual forma, el paisaje del libro surge justamente desde la relación entre su veta textual y gráfica, como si de dos partes de montaña comunicadas por una quebrada se tratara. Aquel efecto tiene reverberaciones en la obra y mientras que la narración no se agota en el monólogo de la "pasajera", sino que tiende a distintas direcciones y tiempos, desde diversos emisarios, los grabados buscan una contestación o acaso envían un nuevo llamado a los párrafos. Ese es el pliegue que, en vez de cerrar su sentido, lo abre, el que la imagen ofrece al texto. Esa la apertura que el texto antepone a la imagen. Esta la relación paradojal que, en sí misma, ejecuta, materializa la quebrada tematizada en el libro. Con dicha relación en mente, que habilita una comunicación entre el material textual y el gráfico -posterior al desplazamiento de fotografías al grabado- es que en lo sucesivo se examinan algunas de las

láminas de la obra.

Aunque los "los 63 fotograbados realizados con técnica mixta" (Ojeda 95), siguen diseños modulares variados, la mayoría han sido impresos en blanco y negro, mientras que unos cuantos incluyen el color rojo. Se puede afirmar que algunos de los grabados se encuentran en directa relación con algunos pasajes textuales, volviendo sobre determinados signos, desde su otro aparecer visual, desde la expresividad del "error … lo que es sugerido en este cuerpo a cuerpo entre una mano que quiere corregir y la misma mano que hace abandono, detiene su frenesí y cae" (Santa Cruz 52). Puede comprobarse esta resonancia entre palabras y grabados, por ejemplo, en los pasajes: "Pronuncié … SGOW, de Glasgow. La S la dejé a medias, tal como venía en el marco de la foto" (14), "son cuatro las fotografías que me regaló Ramón … La primera es una majada. Es un paso … La segunda es un batán … la tercera son cántaros" (48). Ambos pasajes encuentran las láminas que reflejan los objetos mencionados en su página consecutiva.

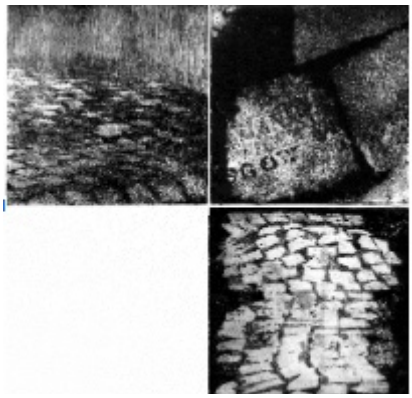


Fig. 1 (lámina en página 25).

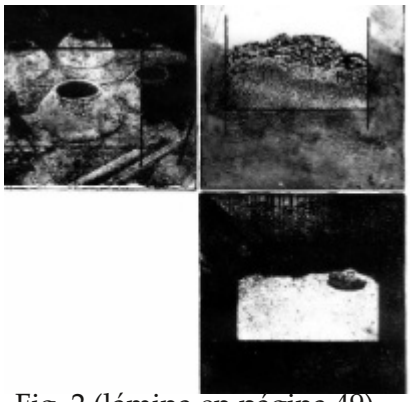


Fig. 2 (lámina en página 49).

Ahora bien, además de los efectos de esta correspondencia directa, se establecen otras relaciones entre las láminas y el escrito que conforman el libro. Los grabados de las páginas ocho, veintitrés y cincuenta y uno, por ejemplo, presentan la repetición de una misma imagen. Los efectos derivados de aquel ejercicio son: el contraste de una figura presentada junto al negativo de sus colores, la distorsión de una misma imagen hasta que el referente se pierda en la abstracción del grano y el tantear el límite en el que esa multiplicidad se presta a "ser repetición. Fetiche" (Santa Cruz 52), respectivamente.



Fig. 3 (lámina en página 8).

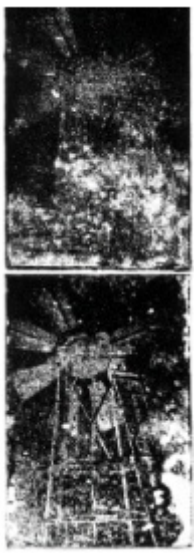


Fig. 4 (lámina en página 23).

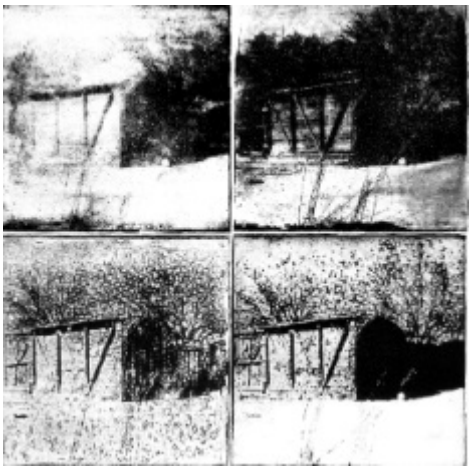


Fig. 5 (lámina en página 51).

Por otra parte, los de las páginas dieciséis, veintinueve y treinta y cinco, superponen en cruz dos imágenes distintas, sugiriendo asociaciones entre ámbitos separados tales como: una vista de paisaje proyectado al horizonte y el detalle de una imagen que se vuelve indistinguible (lo lejano y lo próximo), una vista de paisaje y el trazado de una línea férrea (la tierra y el proyecto para atravesarla), una vista de paisaje y el serpentear del río Loa visto desde el cielo.

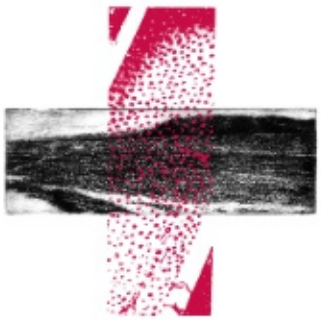


Fig. 6 (lámina en página 16).



Fig. 7 (Lámina en página 29).



Fig. 8 (lámina en página 35).

No obstante, los grabados donde el pliegue entre imagen y texto conforma, formalmente, una quebrada visual en la hoja, se encuentran en las páginas veintiséis y cuarenta y siete. En ambos la imagen grabada en color rojo, se ubica al centro de la página, erigiendo un puente vertical por donde el fotograbado del paisaje y los tramos de la autopista panamericana como líneas en planta, respectivamente, atajan las letras de los dos párrafos que llenan el resto de la página en blanco. Aquí la lectura está obligada a plegarse sobre la contemplación del grabado y viceversa, en un ejercicio imposible que pide a un mismo golpe de vista leer y contemplar detenidamente, sin la direccionalidad que impone el modo occidental sobre la lectura (de arriba abajo, de izquierda a derecha). Las delgadas letras van a perderse en la espesura carmín, despidiendo el contraste que el blanco ofrecía a su materialidad impresa y ahora, parte de las oraciones parece camuflarse, solicitar una atención distinta para saber que se está atrayendo la palabra correcta a la comprensión, la letra adecuada, la parte del paisaje que designa el todo de ese otro paisaje grabado que, a su vez, ha cooptado la fe en el referente fotográfico, haciendo añicos esa claridad, desarticulando la trama que valida el norte en aquellas capturas, para signarlas con el norte entrevenado en la memoria, "aquel paisaje por venir que puja en mis muñecas" (Santa Cruz 21).



Fig. 9 (lámina en página 26).



Fig. 10 (lámina en página 47).

Así es cómo se expresa la poiética que consolida "Quebrada", como una escritura que estalla en múltiples registros y personajes que van a dar cuenta del lugar geográfico visitado y construido como paisaje inhóspito "yermo" (Santa Cruz 21). Si "lo desértico del Norte es su escritura entornada, no fatiga ni agrede como el libro de las ciudades" (34), el visitar fotográficamente aquel lugar hubiera delatado la distancia insalvable entre la narradora y la vida en aquellos parajes, hubiera hecho muy evidente la oposición entre la llaneza del desierto y los gestos de urbanidad (civilización), hubiera expuesto la discronía implícita en el texto de "Quebrada" y velada por la acción del grabado sobre la fotografía:

> Es como si el aparato fotográfico, de hecho invisible en la toma, fuera lo efectivamente grafiado y expuesto, como si emanara de aquellas intemperies sorprendidas, de aquella humanidad descolocada, una materia sensible y efectiva que registra la cámara incrustándola en su aura transparente, como un fósil ignoto (Kay 29).

El grabado se utiliza entonces, como un método para "recorrer" esa imagen fotográfica y seleccionar, distorsionar, conceder al azar, multiplicar, manipular partes de su composición (contornos, color, vacíos, traslapes, etc.), de camino a una exploración en la estratificación de la fotografía con la que fijar ese paisaje norteño entrelazado a la narración. Así es como desarma la discronía fotográfica ante el Norte exacto ofrecido por la cámara y la arrastra a una sincronía de un Norte personal, alterado en el proceso de grabado que insiste en una actividad artesanal.

En "Quebrada", el grabado opera como transfusión manual de tinta, desde aquella propia de la imagen fotográfica (producto de un instrumento mecánico), a la de la imagen que reacciona al ácido sobre la plancha de aluminio y, luego, de esa al encuentro de la lámina con el párrafo donde se consolida ese otro desierto "que crece como página en blanco" (Santa Cruz 3) y cuya expresión alcanza un punto álgido en las quebradas visuales de las páginas veintiséis y cuarenta y siete del libro. Fotografía, grabado y texto yacen ahora imbricados, colaborando en un paisaje peculiar del norte de Chile, donde las fronteras de los medios de registro se confunden unas con otras.

Los tres párrafos finales del texto se repiten en la última página como fotografía grabada en la que parece insistir la poética que configura "Quebrada". Primero, se ofrecen a la lectura los párrafos en imprenta, para luego mostrar, en la última página del libro, la fotografía (ahora convertida en grabado) del manuscrito de esos tres párrafos. Se concluye entonces con la letra grabada, hecha en la plancha y sometida a la transfusión. Ahora que es híbrida, se vuelve un medio escrito y grabado. Coexiste la tensión escópica de una lectura y la detenida observación sin dirección de un material pictórico ¿Cómo es posible? Resuenan nuevamente las palabras de la narradora: "No sé en qué dirección escribe este signo su alfabeto, no sé siquiera si escribe, pero deseo escribir" (Santa Cruz 34).



Fig. 11 (lámina de la página 53).

Al comienzo del artículo se ofreció un breve contexto de la obra analizada. Ahora, de cara a las conclusiones es posible volver a enfatizar que el paisaje del norte en "Quebrada. Las cordilleras en andas", proyecta un sino trágico sobre los parajes y sus habitantes, que es posible rescatar en pasajes textuales y en determinados grabados. En dichas representaciones, de carácter fragmentario, se manifiestan heridas locales que, como por antonomasia, designan el abandono del estado a nivel nacional. Aquí estaría contenida una parte fundamental de la dimensión cultural o ideológica del paisaje que caracteriza la obra y que ha sido matizada en conversación con antecedentes críticos.

Ahora bien, se propuso ofrecer una descripción de cómo funciona la compleja relación entre imagen y texto en "Quebrada. Las cordilleras en andas". La aproximación poiética propuesta, determinó un itinerario analítico del que se desprende lo siguiente: en primer lugar, la representación de la zona norte de Chile manifiesta una propuesta paisajística que se expresa gráfica y textualmente. La primera de estas versiones desplaza imágenes fotográficas hacia el proceso de grabado que, mediante una manipulación artesanal, revierte la discronía temporal del primer medio, confiriendo una serie de efectos visuales particulares y simbólicos a las láminas presentes en la publicación. A su vez, dichas láminas encuentran un eco en los fragmentos del texto en los que la narradora reflexiona sobre la práctica del grabado y el registro de un paisaje. El libro se convierte en la quebrada que contacta ambos medios, una por la que fluye tinta. Esto desemboca en un lenguaje que parece contaminado por referencias al proceso de grabado y que es transversal a la obra. Dicho efecto es exacerbado en las láminas que superponen imagen sobre texto y alcanza un punto álgido en la última hoja del libro, en la que la escritura es presentada como grabado y/o el grabado como escritura. Allí se realiza una paradoja que enfatiza la tensión entre imagen y texto que articula la obra.

Para comprender el movimiento desde la fotografía al grabado y luego, desde el grabado al objeto libro (con el que comparten una raíz histórica), se propuso la figura de la transfusión de tinta. La tinta porque es el insumo común que finalmente queda en la que imagen y texto se miran en ese intercambio que termina por confundir sus efectos y límites. La transfusión, en cambio, porque viene del verbo "transfundir" o pasar un líquido poco a poco de un recipiente a otro. La demora de aquella transición es clave porque toca el aspecto temporal sincrónico de la imagen grabada artesanalmente.

NOTAS FINALES

[1] Ramiro Caces was born in Santiago de Chile in 1993. Obtains his degree in Arts and Humanities with a Major in Literature and a Minor in Criticism of Arts and Culture from the Pontifical Catholic University of Chile (2012-2017), Bachelor of Aesthetics from the Pontifical Catholic University of Chile (2017-2019) and Master in Theory and History of Art from the University of Chile (2019-2022). He is now a PhD. student at the Department of Spanish and Portuguese of the University of Maryland and focuses his research on visual studies and 20th-century and contemporary Latin American literature.

Obras citadas:

Baboun Garib, Isabel. "Guadalupe Santa Cruz Quebrada. Las Cordilleras En Andas." Aisthesis, no. 45, SciELO Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), July 2009, https://doi.org/10.4067/s0718-71812009000100013. Accessed 1 Aug. 2025.

Crespo Martín, Bibiana. "El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte." Arte, Individuo Y Sociedad, vol. 22, no. 1, Universidad Complutense de Madrid, 2025, pp. 9–26, www.redalyc.org/articulo.oa?id=513551278001. Accessed 1 Aug. 2025.

Kay, Ronald, and Eugenio Dittborn. Del Espacio de Acá: Señales Para Una Mirada Americana. Ediciones Metales Pesados, 2005.

Maderuelo, Javier. El paisaje: génesis de un concepto. Abada, 2013.

Ojeda, Cecilia. "Arte en la zona de Histéresis: Quebrada. Las Cordilleras En Andas de Guadalupe Santa Cruz." Alpha (Osorno), no. 25, Universidad de Los Lagos, Chile, Dec. 2007, https://doi.org/10.4067/s0718-22012007000200006. Accessed 1 Aug. 2025.

Richard, Nelly. Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973. Ediciones Metales Pesados, 2007.
Santa Cruz, G. (2006). Quebrada. Las Cordilleras en andas. Francisco Zegers Editor.

Santa Cruz, Guadalupe. Sin título – grabados litográficos en páginas 8, 16, 23, 25, 26, 29, 35, 47, 49, 51 y 53 de Quebrada. Las Cordilleras En Andas, 2006.

Teillier, Jorge. Los Poetas de los Lares: Nueva Visión de la Realidad en la Poesía Chilena. Universidad de Chile, 1965.

Zulueta, Patricia, and Mariano Olcese. "Las Técnicas de Grabado Y La Litografía En Los Libros de Máquinas de Los Siglos XV al XIX." Studium: Revista de Humanidades, no. 18, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (Teruel), 2025, pp. 61–97, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4690823.pdf. Accessed 1 Aug. 2025.

Vengeful Bodies: Representing Femicide in Latin American Culture

Vivian Arimany[1]

Introduction: Fictionalizing Femicide and Performative Gender

Fiction (Noun)
1. The action of fashioning or imitating.
2. Feigning, counterfeiting; deceit, dissimulation, pretence.
From the Oxford English Dictionary (OED)

Fiction is an expansive term and alludes to an embodied style of inhabiting the world. It is a mode of understanding one's surroundings through symbols and signs, which are often adopted by communities. Through a process of mutual agreement, they then become tenements of socialization. The discipline of queer studies has posited gender as one example of such mutually agreed upon symbols of socialization. What follows is a survey of two queer studies scholars, and how they provide different but also complimentary modes of understanding gender as fictional. Firstly, Judith Butler proposed in the seminal *Gender Trouble* (1990) that cultural norms (or fictions) establish a set of speech patterns, movements, clothing, and activities that are associated with each set of binary gender marks. These sets of actions designated to each gender are referred to as "performative" by Butler, in that they are maintained, perpetuated, and repeated in every social interaction. We can perceive gender, then, as a fiction in that it is an "imitation" and a "dissimulation", (an embodiment), of that which is conceptually understood by "male" or "female". Butler has been credited as one of the initiators of queer studies. Following on Butler's notion of gender as performative, J. Halberstam (2005) proposes an epistemology of trans and gender non-conforming subjectivities that reject the linearity of heterosexual time. This is done by, for example, medically and surgically modifying their bodies to better fit an internal perception of themselves. Gender is fictional, then, in that it transgresses the physical exterior. It is both based on personal and subjective ideas of self, as well as exterior or social notions of how certain bodies should look.

While Butler was primarily interested in a theatrical representation of gender, Halberstam denotes the ways in which the body becomes a technology of malleability. Furthermore, queer time comes into being, argues Halberstam, in rejecting the bourgeois establishment of reproduction. While predominant gay rights movements focus on access to adoption and marriage, queer temporality posits how, by predominantly having a lower life expectancy (Halberstam focuses, for example, on the AIDS epidemic, as well as hate crimes) queer and trans people embody a way of living that is not dictated by the family plot.

After the above survey on queer theory that demonstrates gender as fictional, it must be added that this essay is concerned with fiction as it relates to gender, as well as femicide (that is, the muder of a person based on their gender identity, specifically women-identifying people). The analysis in this essay will look at how fiction, within the realm of culture, (literary and visual) portrays femicide and also provides a language to understand the bodily reality of gender based violence, which simulates and demarks the fragility within a socialized fiction like gender. For Andrea Long Chu, being "female" is not necessarily a gendered subjectivity, but rather a vulnerable and precarious state of being with others. In her seminal trans-feminist manifesto Females (2019), Chu states that "Everyone is female and everyone hates it. If this is true, then gender is very simply the form this self-loathing takes in any given case" (35). Romance languages, such as Spanish or French are inherently gendered languages, meaning that every object is assigned a binary male or female pronouns. Lacking neutral equivalents, Spanish speakers have traditionally implemented the masculine as the preferred category when signifying groups of multiple genders. That is, the masculine is neutral.

The universality of masculine language renders it resilient, or not vulnerable, as opposed to the feminine, whose linguistic invisibility proves it capable of distinguishing. Although coming from an Anglophone tradition, Long Chu's universalist statement rings as an opposition to this masculinist trend in the Romance languages. However, as is clear in Chu's statement, the universalism of being female is an abject state of being, due to a refusal of wanting to admit one's precariousness and vulnerability.

Part of this refusal to lean into one's "femaleness", as Long Chu proposes, is perhaps connected to the subjection to violence that occurs to so many precarious embodiments. Marcela Lagarde y de los Ríos points out how the mass murders of women in Ciudad Juarez during the early 1990 's showed the complicity of journalists with the state in hiding these murders. As a result, strikes were initiated in demand for a revelation of the "truth" regarding this pernicious phenomenon. The adoption of a term that designates the murder of a person solely based on their gender identity allowed for a collective understanding that women weren't being murdered by chance and bad luck, but rather that it was and continues to be a systematic issue. Furthermore, recognizing these murders as systemic further reveals that people (women) are murdered due to not "performing" their gender correctly. However, other recent scholarship on femicide (for example, the work of Verónica Gago, Sayak Valencia, and Rita Segato) has denoted how it is not merely a matter of murdering someone based on the fact that they are a woman. Instead, it is a complex network of powers working to maintain patriarchal, heterosexual, and eurocentric hegemonies in place. One must, rather, follow Kimberlé Crenshaw's adoption of the term "intersectionality." As a possible solution to the erasure of racialized women in cultural discourse, Crenshaw fought for the adoption of both "black" and "woman" into legal language. By hyphenating these two terms together, language enables recognizing how a person is subjected to violence, not only because their gender is contrary to patriarchal power, but their race is also a target to colonial obtrusions. Verónica Gago (2020), following on this call for intersectionality, argues for "forms of transversal struggle" (199). Working within the context of Latin America, Gago notes how the interconnected phenomenons of, for example, state oppression and foreign interventions have all contributed to make femicide and other forms of violence possible. Furthermore, these colonial and patriarchal forces need the repetition and existence of these forms of violence (like femicide) because they allow for the permanence of hegemonic power.

fthe work of Verónica Gago, Sayak Valencia, and Rita Segato) has denoted how it is not merely a matter of murdering someone based on the fact that they are a woman. Instead, it is a complex network of powers working to maintain patriarchal, heterosexual, and eurocentric hegemonies in place. One must, rather, follow Kimberlé Crenshaw's adoption of the term "intersectionality." As a possible solution to the erasure of racialized women in cultural discourse, Crenshaw fought for the adoption of both "black" and "woman" into legal language. By hyphenating these two terms together, language enables recognizing how a person is subjected to violence, not only because their gender is contrary to patriarchal power, but their race is also a target to colonial obtrusions. Verónica Gago (2020), following on this call for intersectionality, argues for "forms of transversal struggle" (199). Working within the context of Latin America, Gago notes how the interconnected phenomenons of, for example, state oppression and foreign interventions have all contributed to make femicide and other forms of violence possible. Furthermore, these colonial and patriarchal forces need the repetition and existence of these forms of violence (like femicide) because they allow for the permanence of hegemonic power.

Femicide, then, is a pervasive aspect of our perceived reality and it affects the embodied experience of multiple people. How, then, is it possible for fiction to portray these realities? Objects like literature and art use fiction in a way that manifests the fact that all human beings exist within a socialized fiction that they have created themselves. The essay will explore these issues through the often called Gothic horror novel *Hurricane Season* by Mexican author Fernanda Melchor and the performance/installation pieces "Jardín de flores" and "Monumento a las desaparecidas" by Guatemalan Regina José Galindo. These two works demonstrate the varying and opposing manners of portraying femicide and gender based violence. The essay is interested in how these objects are concerned with the body and hence seek to create a mosaic of senses and emotions, through which audiences are able to emotionally connect with the topic matter. Furthermore, it will be argued that both works destabilize traditional notions of womanhood by stripping the notion away from embodied markers, and rather as a sensual and emotional experience that refers to a vulnerable and precarious state of being with others. A feminized body, then, is one that has been

coded feminine by its inherent vulnerability, as was argued by Andrea Long Chu in her call to universalize femaleness. The same can be said about Gago's intersectional approach to femicide. While Butler is correct in referring to gender as performative, it is also important to think of it through the senses, and how this experience posits gendered femininity as intrinsically precarious. In the context of the femicide of black and racialized women, Patricia Hill Collins (2019) has noted how there is a "conceptual glue that binds intersecting systems of power together" (238).

Rather than merely affecting black and racialized women, the patriarchal and colonial systems that enable and perpetuate the possibility of femicide affects racialized communities as a whole. The vulnerability of femaleness, then, encompasses the position of being a target to hegemonic systems of power, be it patriarchal, heteronormative, or colonial. In the context of Latin American literature that portrays femicide and other forms of oppression (such as ecocide, meaning the destruction of nature, and violence against indigenous people), Sofía Forchieri (2025) argues that "literary forms have the capacity to mediate relationality, rendering fathomable what otherwise risks becoming a diffuse, paralyzing idea" (627). Through the poetics of imagery and metaphors, as well as character development that unfolds throughout a narrative, the intersecting aspects of violence (gender, race, geography, etc..) become apparent. While non-literary narratives (such as feminist theory) also do an important job of demonstrating these intersections (or relationalities), the job of literary devices is to get readers to empathize with a character, which then elicits an affective response. These emotional responses can then be persuasive in demonstrating the effects of violence. For example, in Selva Almada's novel Not a River or No es un río (2020), analyzed by Forchieri, the femicide plot is intertwined with that of ecological destruction and the oppression of indigenous people in Argentina. Through the implementation of all of these different forms of violence, Almada's novel maps out the ways in which all structures of power are interconnected.

Why focus on art as opposed to law and other political initiatives that are actively fighting to eradicate gender based violence? Francine Masiello's (2023) makes a compelling argument in favor of literature about the migrant experience: a socio-political issue that is as relevant as femicide and gender based violence (it is, then, an example of the "relationality" of power and oppression, as well as the different manifestations of precarity beyond womanhood).

The same can be said about Gago's intersectional approach to femicide. While Butler is correct in referring to gender as performative, it is also important to think of it through the senses, and how this experience posits gendered femininity as intrinsically precarious. In the context of the femicide of black and racialized women, Patricia Hill Collins (2019) has noted how there is a "conceptual glue that binds intersecting systems of power together" (238).

Rather than merely affecting black and racialized women, the patriarchal and colonial systems that enable and perpetuate the possibility of femicide affects racialized communities as a whole. The vulnerability of femaleness, then, encompasses the position of being a target to hegemonic systems of power, be it patriarchal, heteronormative, or colonial. In the context of Latin American literature that portrays femicide and other forms of oppression (such as ecocide, meaning the destruction of nature, and violence against indigenous people), Sofía Forchieri (2025) argues that "literary forms have the capacity to mediate relationality, rendering fathomable what otherwise risks becoming a diffuse, paralyzing idea" (627). Through the poetics of imagery and metaphors, as well as character development that unfolds throughout a narrative, the intersecting aspects of violence (gender, race, geography, etc..) become apparent. While non-literary narratives (such as feminist theory) also do an important job of demonstrating these intersections (or relationalities), the job of literary devices is to get readers to empathize with a character, which then elicits an affective response. These emotional responses can then be persuasive in demonstrating the effects of violence. For example, in Selva Almada's novel Not a River or No es un río (2020), analyzed by Forchieri, the femicide plot is intertwined with that of ecological destruction and the oppression of indigenous people in Argentina. Through the implementation of all of these different forms of violence, Almada's novel maps out the ways in which all structures of power are interconnected.

Why focus on art as opposed to law and other political initiatives that are actively fighting to eradicate gender based violence? Francine Masiello's (2023) makes a compelling argument in favor of literature about the migrant experience: a socio-political issue that is as relevant as femicide and gender based violence (it is, then, an example of the "relationality" of power and oppression, as well as the different manifestations of precarity beyond womanhood).



Masiello argues that migrants phase us with the issue of the body, due to the spatial movements they must endure, as well as the physical and mental demands of these movements, and the embodied violence that is often experienced. Unlike political reforms, or, to not stray too far away from literature, pamphlets and scientific texts, art appeals to the senses as well as emotions. Masiello points out that this pledge to bodily experience is a way in which art and literature creates "a camp of stimuli and scenes that we are unable to fully embrace with intellect; matter flows through time and space and, in the most extreme circumstances, posits the physical experience as the only certainty" (16)[2]. Even though political action is certainly necessary and important, it is also imperative for art to exist, so that the irrationality of lived experiences can be expressed in a way where intellectual pursuits come to their limits. The horror genre of fiction literature is a rich site to think of this appeal to the senses, for it is a genre that explicitly aims to elicit an emotional response out of readers and viewers. As Sara Ahmed (2014) has noted, fear is a powerful emotion in the sense that it impacts the person experiencing fear as well as the object or subject which is the target of said fear (Chapter 3). Fear is, then, subject forming. More specifically, fear creates a sense of commonality amongst a group of people. Ahmed specifies this as the project of nation building, which, through a shared fear of blackness of racial otherness, is formed as an inherently caucasian entity. In her reading of one of Frantz Fanon's memories, where a young white boy runs to his mother in fear of the black man (Fanon himself), Ahmed points out that the white boy's fear has been shaped by a long history, which has socialized him into learning that black men ought to be feared because they are intrinsically dangerous people. In turn, the subjectivity of black men like Fanon is shaped by this fear, for their movement through the world is impacted by the perception of the predominant white subject. In this shape-forming fashion, fear (and emotions or affects in general) work in connecting disparate subjects through art.

Melchor's *Hurricane Season* has multiple elements of a traditional horror novel, particularly when it comes to the portrayal of body horror. It is a novel invested in the production of emotions, rather than the production of political change like a work of nonfiction would be. The novel opens with the finding of the Witch's body, and the narrator does not shy away from graphic depictions of what is left of her. The novel evolves into chapters from different character's perspectives, which lead to eventually unveiling the identity and motivations of the murderer. The ghost of the Witch delves throughout the text in subtle and mysterious ways, seeking revenge for a crime that will seemingly remain unpunished, until it's not. As for Regina José Galindo's performance/installations, they consist of volunteer women participants covering their entire bodies in blankets and standing like specters in public spaces across the world.

The covering of the bodies can be interpreted as a reference to the constant hiding of crimes like femicide, but it is also a stripping away of the body's senses, perhaps as a way of demonstrating how the pervasiveness of femicide has created a desensitization from the problem. It must be noted that another form of veiling occurs in that the critique of femicide is not immediately apparent in the pieces, and it is not something that is clear unless one visits the artist's website, where there is a description of the works. The need for concept clarification is present in most visual art, and limits the amount of viewers who can have access to the message. This lack of clarity, however, invites for dialogues that further problematize complex issues that would not be tackled if approached in simplistic manners.

Galindo's critique on femicide disrupts the quotidian space by forcing unsuspecting viewers to confront the ghosts of those who are no longer with us. Even though the women's bodies are veiled, unlike the explicitness of the Witch's body, the intention is also to shock. Just like the characters in *Hurricane Season* are haunted by the vengeful specter of the Witch, spectators of Galindo's performance/installations are similarly being haunted. Furthermore, the global nature of both Melchor's novel and Galindo's performances must be noted. While *Hurricane Season* specifically deals with femicide in Latin America, Sophie Hughes's translation has been widely hailed in the Anglophone literary market, demonstrating the text's ability to migrate the portrayal of femicide onto different cultures. "Jardín de flores" and "Monumento a las desaparecidas", although created by a Guatemalan artist, were performed in multiple parts of the world, demonstrating how the phenomenon of femicide bleeds across borders. The success that Sophie Hughes's English translation of *Hurricane Season* has received demonstrates how the novel is also committed to this crossing of geographical boundaries. In reviews for Sophie Hughes's English translation, readers often focus on the terror produced by the narrative. Despite the negativity associated with the effect of terror (as

noted in Ahmed's reading of Fanon and the little white boy's fear of the black man), these reviewers mirror the pleasure experienced when reading or watching horror literature or films. Notably, writing for Cleveland Review of Books, Andrés Emil González stresses his delight upon reading in the novel descriptions of the "kinds of places that, when encountered, will set off warning signs in the head of any fan of horror literature and film… The space of Mexican fiction, particularly of the macabre and mysterious sort, has signifiers that are just as effective, if less well known outside of the Spanish-speaking world." The author places *Hurricane Season* in comparison with popular American references, such as the *Halloween* film franchise, as an attempt to render as recognizable the alien nature of Mexican fiction. Interestingly, the terror of violence occurring outside the United States is pleasurably consumed when it can be placed next to the familiarity of the suburban Northeast of Halloween. Emil González's description of these eerie spaces references an embodied experience of reading, where the audience's imagination triggers in the self a state of emergency that is sensorially received as truthful. Even if the common Anglophone reader hasn't witnessed a Latin American town like La Matosa, the process of reading about it transports the outsider onto this space, allowing them to spectate the terrors lived by the foreign other.

These two works (Melchor's novel and Galindo's performance) are being compared as a way of understanding the intersection between writing and performance, a link that goes back to the question of the senses in art. This was explored by Hélène Cixous in her notion of women's writing. Cixous argues that the feminine subject must utilize writing as a process to better understand herself and her body, that is, the way in which the self experiences their surroundings in a material form. Galindo's performance pieces are of interest to me because the performer's bodies are veiled, not just resembling ghostly figures, but also provoking questions on the complexity of whether or not the veil is meant to cover or denounce. With multiple years of presence in the art world, Galindo has built a repertoire of utilizing her body as a creative instrument. While traditional visual artists rely on canvases, clay, or other objects, Galindo and other artists referred to as "performance artists" view their embodied selves as the sole source of communication. Popularly, Cuban Ana Mendieta paved the way for contemporary women like Galindo. Having grown up as a diasporic subject in the United States, Mendieta travelled back to Cuba to lay in multiple natural sites and leave behind her silhouette. This was a mode of reflecting on her relationship to the homeland. Furthermore, during her tenure as a graduate student at the University of Iowa, Mendieta executed several performances where she re-enacted scenes of sexual assault read about in newspapers. Appalled by the graphic depictions of rape cases, including images of the victims found after the attacks, Mendieta performed these pieces in her apartment, inviting her friends to reflect on the treatment of women in media. Following a similar structure, one of Galindo's debut pieces consisted of a video showing her naked middle body, projections of news articles depicting gender-based violence reflected on her skin. Her missing face in the performance demonstrates the depersonalization inflicted upon victims of femicide and rape, for their autonomy is often ignored when circulating images and written descriptions of their violated bodies. Galindo's spectral, veiled, figures seek to discomfort and shock spectators while avoiding the unethical quality of graphic depictions. Despite relying on differing tactics of representation, I am comparing these two works because of the spectral quality of the women represented. While Galindo's statues resemble ghosts that haunt the spectators, the supernatural elements associated by other characters to the Witch generates fear amongst them. In a particularly chilling chapter, one of the characters linked to the murder believes that the Witch's ghost is with him in his car, insinuating a potential revenge. The novel closes with an anonymous person leading an excavation to find murdered bodies, further demonstrating the theme of a spectral search for justice. Furthermore, comparing a work of literature with a performance art piece raises the potential to question the meaning of fiction.

Fear United: Homosociality and the Performance of "Bad" Femininity

Fernanda Melchor has stated that her inspiration for *Hurricane Season* was the real-life murder of a woman accused of witchcraft in the Mexican state of Veracruz. While Melchor has not specified the case, a quick Google search leads to an article in the Mexican newspaper La silla rota (The Broken Chair), under the title: "Woman is murdered in Veracruz for witchcraft." While the title gives for granted the victim's position as a witch, the final paragraph in the article clarifies that the claim was nothing but a rumor, a theme that is prevalent throughout Melchor's novel. On the night of November 15th, 2014, seventy-two-year-old Julia Zoquitecatl Atlahua, and her husband, seventy-eight-year-old Constantino Panzo Chipahua,

were shot in their home in Zongolica by brothers Claudio and Macario. The siblings were Julia's nephews, and their excuse was that she had placed a curse on their father that caused his death. Independently of fiction literature's intervention, the instance that inspired Melchor is rampant in soap operatic melodrama, and the fantastical figure of the witch grows into a realist embodiment. The *Silla rota article* was published in November 2015, exactly a year after Julia's murder. According to the author, both siblings had been sentenced to prison on the day that the article was published, meaning that the murder remained unpunished for an entire year. Delays in gender-based violence is a common trend. In her autobiographical novel Liliana's *Invincible Summer* (2019), Cristina Rivera Garza recounts her and her family's decades long search to find her sister's murderer and avenge her. Rivera Garza explains how when her sister Liliana was forcefully disappeared and murdered in the 1990's, the term femicide did not yet exist in Mexico, and hence the crime could not be processed until there was a language available to describe gender-based violence.

The story of *Hurricane Season* focuses on the day when the Witch is found brutally murdered in a river by a group of young boys. The Witch is a transgender woman in the fictional town of La Matosa, in Veracruz, Mexico, who helps local women abort and undo romances through, supposedly, the help of the Devil himself. In each chapter, told through the perspective and lives of a different character, readers eventually learn about the three male culprits: Munra, an alcoholic older man left crippled after a motorcycle accident; stepfather to the second culprit, Luismi, a skinny, coyly haired young man addicted to methamphetamine. He explores his repressed homosexual desires at the loud house parties hosted by the Witch. Lastly, there's Brando, who is addicted to pornography and desperately in love with Luismi, but unwilling to admit so, except when he's under the influence of alcohol and various drugs after one of the Witch's house parties and the two have an erotic encounter, leading Brando to violently exterminate the Witch and anything else that could resurface his deviant desires. As was noted previously following Andrea Long Chu, femaleness is a signifier of precarity and vulnerability. Brando's unwillingness to accept his homosexual tendencies is a way of rejecting this femaleness, and murdering the Witch becomes a symbolic act of killing off those deviant desires, that is, what Brando believes approximates him to femaleness; the undesirable part of himself.

Besides the Witch, there is more female presence in the novel, such as Chabela, Luismi's mother and Munra's partner who works as a prostitute. She attempts to correct her son's naïve mistakes after he returns home with Norma, a young runaway pregnant with her stepfather's baby. Norma has complications with abortion after Chabela takes her to see the Witch, who provides her with an abortifacient described as a "special potion." At the hospital, after losing her baby, Norma faces legal repercussions due to abortion being illegal. Lastly, there's Yesenia, Luismi's famously unattractive cousin living with their grandmother, whom she attempts to and fails to please by turning in Luismi and the rest to the police. Looming around these stories is the presence of weirdness, manifested by the overly long, smothering sentences of the text as well as embodied character traits that render a subject undesirable and hence an abject being that must be violently expelled via verbal and physical abuse. The character of the Witch, for example, materializes these bodily junctures of un-desire and dislike, evinced in a poetics of polyphony that textually drowns readers within a beauty of disgust.

Melchor's novel opens with the discovery of the Witch's body, whose materiality after being brutally murdered is described with grotesque detail. After a group of young boys stumble upon the body, the omniscient narrator announces:

> "the ringleader pointed to the edge of the cattle track, and all five of them, crawling along the dry grass, all five of them packed together in a single body, all five of them surrounded by blowflies, finally recognized what was peeping out from the yellow foam on the water's surface: the rotten face of a corpse floating among the rushes and the plastic bags swept in from the road on the breeze, the dark mask seething under a myriad of black snakes, smiling" (3-4).

While the chapters drastically switch between the first and third person; the narrator's voice fighting against that of the chapter's central character, the beginning of the novel is told entirely in the third person, hence avoiding a distinct voice to any of the boys[3]. Despite it being stated that it was five boys who found the body, they are "a single body", unified by the experience of being surprised by

the Witch's grotesque, decomposing body. The material shell that previously housed the subject is now unrecognizable and produces a state of shock upon the viewer, who in this case also becomes unrecognizable in their unity. Those five individual beings who were walking separately yet together towards the river are now indistinguishable from one another[4]. Materially, the passage further alludes to the homogenizing of the five boys in mentioning "the plastic bags swept from the road on the breeze." Just as the Witch's body has become another disposable object in the river, so have the witnesses turned into a commodity, later serving as the announcers to authorities that there has been a murder. However, this misrecognition of the self doesn't imply a cease of it, but rather, the formation of an entirely different subject that does not equate with a lack or loss of something. We notice the formation of a circle in the narrative, for just like the novel opens with anonymity, it closes with the same theme during the excavation of murdered bodies buried beneath the ground. While most often the victim of gender-based violence is dehumanized through anonymity, Melchor questions this trend by focusing the plot of the novel on the victim and the relationship that the protagonists had to her. Furthermore, the dehumanizing anonymity is instead inflicted upon the viewer of the victim's body.

The shock generated upon the witnessing of the decomposed body of the victim, meaning the recognition of death, builds a new self. This homogenized group of five boys lend a voice to the omniscient narrator, who in turn lends the view to readers for us to also remain in shock. From the beginning, readers are warned of the paralyzing terrors awaiting through the remaining chapters. Converting the witness of atrocity into a spectacle, as is the case with this scene, relates to what Sayak Valencia (2013) terms "gore capitalism." By adopting a category in cinema studies, Valencia theorizes how local Latin American media, as well as international outlets, glorify the extreme, senseless violence that occurs in the region. While these acts of violence are a way to achieve the monetary demands of an increasingly capitalist planet, the images and stories also become a selling tactic. While Valencia writes about the holistic effects of violence, Marcela Lagarde y de los Ríos (2010) has noted how femicide is often tied "to other criminal activities and groups, such as the selection of the victims and the use of their damaged bodies as coded languages among powerful men, businessmen, or among criminals and gangs. It is presumed that there are ties between the homicides of girls and women and organized crime and drug trafficking" (xiv). It is not necessary, then, to verbally conjure criminal groups. When portraying gender-based violence in a cultural context such as Mexico, it is impossible to not allude to its connection with gang violence. In posing Marcela Lagarde y de los Ríos's writing with Sayak Valencia we are able to note the intrinsic connection between "gore capitalism" and gender based violence. These connections between Valencia's and Lagarde's work further demonstrates the intersectionality at play in femicide.

The key plot point threading the homosocial fear in different characters is the death of the Witch. Throughout the Spanish version of the novel, characters refer to the Witch in the feminine form. The gendering of this omnipresent protagonist gets destabilized halfway through, in the chapter told through Munra's perspective. Melchor doesn't implement the language onto the novel, but critics in the U.S. have referred to it as an exploration of trans femicide. It is evident why readers would interpret the Witch as trans, for, in Munra's chapter, readers learn for the first time that the Witch is not a cisgender woman. Munra recounts the shock he felt when Chabela takes him to see the Witch for a cleansing: "up until that point nobody had told him that the Witch they all went on about was in fact a man… dressed in black clothing, in ladies clothing" (82)[5]. More so than transgender, the Witch's ambiguous femininity materializes a travesti subjectivity, which Joseph M. Pierce (2020) defines as referring in the Southern Cone (predominantly Argentina, Chile, Uruguay) to

> people assigned male at birth and who feminize their bodies, dress, and behavior; prefer feminine pronouns and forms of dress; and often make significant bodily transformations by injecting silicone or taking hormonal treatments but do not necessarily seek sex-reassignment surgery (306)[6].

Throughout the rest of the text, Pierce denotes the different modes of embodying travesti subjectivity. The unspecificity and ambiguity of what it means to inhabit this category evidences the fluidity and instability of gender performativity. While all gender categories are unstable and in constant flux, travesti in particular seems to be more obvious about this definitional precarity. Travestis and other trans subjects often face what Jana Krávolá (2015) has referred to as "social death."

States often make it difficult for trans and gender non conforming people to have access to education, jobs, and housing. These legal inequalities positions trans subjects at the margins of social structure, hence isolating them. In the context of Mexico, Sayak Valencia and Liliana Falcón (2024) demonstrate how the "social death" of trans women is further exacerbated when taking into account the fact that places like Mexico, and other nations in Latin America, don't make it possible for trans women to change their sex mark in legal documents. This prevents trans femicides, or other forms of violence, to be recognized, or for there to be justice (380). Similarly to how the characters in *Hurricane Season* negate the Witch's femininity through language, the lack of legal recognition prevents violence against trans women to be recognized or legitimized as femicide, precisely because their womanness is negated. The Witch's subjectivity is weirded by the embodied attributes that are recognizably masculine, hence problematizing the binary notion that transgenderism requires an explicit movement from one gender to another. This lack of distinct embodied transition appears as a rhetorical reasoning to murder the Witch in Brando's point of view: "the Witch deserved it: for being a dirty fag, for being a cunt and a bully. No one was going to miss that cocksucking witch" (148). The gendered language in this scene transitions between feminine markers (cunt and witch) and masculine (fag)[7]; all being derogatory descriptors that feminize the subject through the violence of abjection. Rather than imposing the transgender category onto the Witch, it is more productive to perceive her as a feminine subject. As Rivera Garza pointed out in her narration of her sister Liliana's murder, the perpetrator always finds an excuse for committing femicide. The fact that the Witch had masculine attributes serve as the character's excuse, but the text urges us to not view this trait as taking away her femaleness.

Ghostly Apparitions: Performing the Femicide Archive

Regina Galindo's series comprises of eight performance/installation/ photographic projects[8] executed between 2020 and 2022 in different parts of the world: Guatemala, Costa Rica, Germany, Spain, and Italy; all aiming to criticize and denounce femicide[9]. The denunciation of femicide in these pieces is not apparent until one reads the description in Galindos's artist website. I will focus on only two of the pieces: "Monumento a las desaparecidas" (2020) and "Jardín de flores" (2021).

Even though Regina José Galindo is from Guatemala, and "Jardín de flores" takes place in said country, the artist is drawing a transnational dialogue by showcasing how the brutal treatment towards feminized bodies persists globally. Following on the arguments made previously in this essay on the inherent intersectionality when understanding femicide, Rita Segato (2016) expands the term femicide to "femigenocide" in order to denote the transnationality of this recurring problem. Segato argues that, by legally recognizing femicide as a global issue, its severity will be made more apparent. This term proposed by Segato proposes equating femicide with severe crimes against humanity like genocide, which would further ensure the legal recognition of femicide.

Similarly to the literary works of Fernanda Melchor and Cristina Rivera Garza, Galindo's embodied art work is delineating how femicide is oftentimes ignored, and seldom find legal justice; manifested in the participant's veil-covered bodies, which stands still in open, public spaces. The veil symbolizes the invisibility of femicide; the ghost-like quality of a problem that is persistent and present yet ignored[10]. The participating women are, for the most part, standing still, either with spectators around, in the daytime, or nighttime. In the photographic archive, the stillness of the performers creates a statuesque quality to their bodies, particularly with the veil covering them, for it's difficult to discern the human shape. The veil covering their bodies homogenizes the performers. It prevents the viewer from perceiving a gendered mark in the participants and any racial or economic divide that may exist between the participants fades with the veil. The viewer is invited to consider how a body is read when socially recognizable gender marks are no longer visible. While Butler (1990) proposed the idea of gender as performative, Galindo's pieces also inhabit Diana Taylor's (2016) notion of performance art, which refers to creative practices that focus on the body (1). Taylor differentiates between a performance and something that is performative, that is, actions that, similarly to gender, are recurring and never ending. Temporality is, then, an important part of performances. In terms of art, there is no permanent object as is the case with painting. The work ends and vanishes at a decisive moment. As for performative actions, even though they occur in specific moments and instances (such as a handshake), their pervasiveness and constancy in social

imaginaries make them permanent.

The first of these veiled pieces took place in Berlin, Germany, in 2020, commissioned and produced by Galerie Im Körnerpark, and it is titled "Monumento a las desaparecidas" or "Monument for the disappeared women." Along with photo documentation, Galindo also included texts describing the work's background. In the case of "Monumento", the accompanying text reads: "28 women disappear every week in Guatemala. 28 covered women disappear with the light of the sun." The writing reveals a central theme in the series of performance/installations; the veil as a way of representing the dichotomy of that which appears but is not present. The veiled, or "covered", women appear in a garden with a large building behind them; their bodies draped in a black cloth. The blackness of the veil mirrors the cloudy, grey sky. In the image replicated below, one can distinguish a black umbrella from a corner, insinuating a rainy day.



Image credited to Galerie Im Könerpark, Berlin. Courtesy of the artist.

The performer's position and role in the mise-en-scène makes them resemble statues[11]. Particularly in this specific performance, the performers resemble gravestones, as if a cemetery was the stage, demonstrating the fictionalization of the space. Like the appearance of the Witch's body in a river, the similarity of these statues to gravestones demonstrates the disposability of feminized bodies. As a way of understanding the disposability of systemically chosen populations, Achille Mbembe (2003) proposes the term "necropolitics" to understand how states and other establishments of power use extreme violence and murder to manage and control subaltern populations. For Mbembe, these subaltern populations are primarily indigenous and other racialized subjects, but can also be applied to queer and trans people who do not adhere to predominant relations of heteronormativity. "Necropolitics" draws from Michel Foucault's (1978) understanding of "biopolitics", which is described as a "calculated management of life" as well as the "power to expose a whole population to death" (137-140). Mbembe's intervention is in the specificity of how oftentimes, racialized populations are brutally eliminated in the name of protecting a predominantly white nation. While Foucault draws as a historical example the Nazi mass-murders of the Jewish population, Mbembe can be credited for making more apparent the intersectionality of state violence.

Going back to Galindo's piece, it is noteworthy that the body-installations are placed specifically in a controlled fashion, which resembles the state of the garden itself; the grass is cut, and the plants and flowers are only found in the borders, demonstrating that they are managed (or fictionalized) by a human hand. Aesthetics, in this sense, further demonstrate disposability, for it is an external force who must stage the statues, as if they were objects of decoration. The presence and importance of the garden, then, also demonstrates a possible reading of the human installations as dark flowers, the color insinuating their imminent death. This resonates with the common link that is enforced between femininity and nature. Just like the intersection of race, queerness, and gender has been made when discussing femicide and other instances of mass violence, so has the link to violence against nature been made. Danielle Celermajer (2021) has argued that "the more animalistic a person the less capable of agency or of exercising moral responsibility; indeed, the less a person they are" (1164). The controlled nature of the setting mirrors the lack of agency suffered by those deemed "less human." As Mbembe and Foucault posited that certain populations are rendered disposable due to the violence they are subjected to, so are nonhuman elements subjected to the modification and control of human hands. Epistemologically, the human control over nature and other non-human beings has been linked to the subjection to violence that women face from men. This sphere of thinking is referred to as "ecofeminism." An important contributor to this field has been Carol J. Adams (1993), who notes that

> "Ecofeminism stresses relationship, not solely because it has been women's domain, but because it is a more viable ethical framework than autonomy for transforming structures that are environmentally destructive… Ecofeminism identifies the twin dominations of woman and the rest of nature" (5-11).

More so than arguing for the essentialising of womanness as biological, ecofeminism provides a possible mode of disrupting systems of power by turning to non-human beings. Because nature cannot be chronicled through human paradigms, there have been multiple attempts to control it. A culture of caring for the environment that doesn't involve a violent imposition can also lead to non-violent relationalities amongst humans. In Galindo's piece, the femininity/nature link, however, is broken in the blackness of the possible flowers, insinuating the death of perceiving nature as feminine.

Another factor playing in the death of nature and femininity is the fact that the veil prevents the bodies from being read as feminine. Un-gendering the bodies of the performers links the natural world to bodies in a homogenous fashion. The death of nature as feminine opens space for viewing nature as connected to human beings beyond gendered or sexual difference. As for the importance of colors in this performance/installation, the accompanying text delineates the presence of natural light in the piece. In the image below, one can witness the adjusting light as the timing of the performance progresses:



Image credited to Galerie Im Könerpark, Berlin. Courtesy of the artist.

When the performance begins in the first image, the action is occurring in broad daylight. As the performance's temporal framework progresses, the light slowly fades. The natural lightning contrasts with the control of the garden and the natural surroundings, for the light is harder to control. As it can be observed in the image above, the blackness of the veil forces the body installations to merge with the surrounding area, further drawing a parallel between the human body and nature; the bodies become part of the environment itself. Sarah Ahmed (2014) notes that emotions (such as fear) draws people together (as is the case with white nationalism). I previously demonstrated how the affect of fear in Hurricane Season partakes in the formation of a unified body in the beginning of the novel. Similarly, emotions have the capacity to draw objects away from each other, as to other certain groups and communities. In Galindo's pieces, however, because the veils eradicate distinguishable features, this movement (or oscillation) between subjectivity and otherness as mediated by emotions is not apparent. As stated before, the natural elements, (such as the grass and flowers), viewed in the image, are clearly controlled. By becoming part of these elements, the performer's bodies are also controlled beings; their visibility or invisibility is subjected to the changing natural light. There is a ghost-like quality to the body installations, for they become further invisible by the changing natural light; they are ghosts fading and appearing depending on the time of day. This rendering invisible of the bodies highlights the oppression that occurs when ignoring femicide; the appearing and disappearing game occurring with the bodies resembles what occurs with a feminized body when it is subjected to violence: it disappears from the public eye and the world of humans, transcending to another one. The bodies of the performers are meant to represent those who are dead; a visual assertion of those whose bodies have disappeared and hence do not have the ability to denounce the violence they were subjected to. Even if the body of a victim of femicide is found and buried, a looming ghost remains when the event doesn't receive the closure it deserves, something that could be found, for example, by judicially punishing those guilty of the murder. The phantasmagorical quality of the veiled body, then, is also representative of the ghost left behind in the social archive, not simply in terms of the person who is dead and hence no longer present, but also in the legal sense.

Another one of the veil performances that clearly draws a connection between the body and nature is titled "Jardín de flores", or "Flower Garden", which took place in 2021 between Guatemala and Costa Rica. The accompanying text reads: "Jardín de Flores seeks to make visible and act against the violence and discrimination suffered by LGBTQI+ people, especially Central American

trans women, who are the protagonists of this artistic piece." This performance holds a further connection to *Hurricane Season* due to the element of queerness. While the Witch rejects normative notions of naming identity, the figures in the performance also defy identity discourses, for the veiling of the body prevents any visual markers of queer embodiment. This performance takes place in both Guatemala and Costa Rica, hence depending on two different performances, even though Galindo and critics refer to them as one single artistic piece. "Jardín de flores", along with the rest of the veil pieces, does specify intersectional identities regarding the participating performers. While the other pieces speak to the experience of women from certain nationalities, here transness is the distinguishing mark. However, as with the remaining performance/installations, these trademarks are indistinguishable due to the covering veil. I find that this invisibility of specific identity marks invites a questioning of how social difference is manifested. The veiling of the performers demonstrates that embodied readings of these differences are unstable. In this case, language is the mediator by which identity marks are recognized, delineating discourse as the foundational technology that differentiates subjects, opposing essentialist beliefs that view the material body as the sole space to find these marks.



Image credited to Galerie Im Könerpark, Berlin. Courtesy of the artist.

The photograph replicated above belongs to the performance/installation that took place in Guatemala. "Jardín de flores" stands in contrast with "Monumento a las desaparecidas". Even though in both cases the body installations are placed in a garden, the colors of the veils in "Jardín" are brighter, more closely resembling flowers. There is more of an accuracy between the language in the title and the artistic piece itself, for the installations are clearly representing the flowers mentioned in the title. As opposed to the likeness with death in the installations of "Monumento", the installations here evoke radiance; they more closely liken living flowers, as opposed to dead ones. Despite the allusion to natural life, the installations also appear to resemble ghosts, similarly to the previous piece analyzed. The installations in this photographic performance piece seem to confuse viewers; the line between ghosts and flowers is not clearly delineated. Even though the installations could most likely be labeled as ghostly flowers, hence reconciling those polarizing signifiers, the striking, bright colors of the veils prevent this conciliation from occurring. As in the space in the previous piece, the natural environment of "Jardín" is controlled by human beings; the grass and bushes are cleanly cut and well groomed. The natural space of the setting lies in contrast with the metropolitan scenery surrounding the garden. With this in mind, "Jardín de flores" is playing with polarities: urban space and suburbia, life, and death. "Monumento" also plays with binaries in similar ways, for the building in the background alludes to an urban space. More so than "Jardín", the previous piece creates a sense that the body installations are in a liminal space. Especially with the photographic medium, viewers rely solely with what they can perceive in the images. Without any background information on the location, the contrast between the garden and the urban space surrounding the installations in both performance installations seems to be laying in a limbo.

Concluding remarks

This essay began with the desire to demonstrate how literary and visual fiction is able to represent as well as make sense of femicide. By analyzing a novel and a series of photographic performances, the notion of fiction in art is destabilized, for it is made apparent that categories like gender, sexuality, and race are all socialized fictions that have become tenements of relationality, even if they are not biologically constituted. Through an appeal to the senses and to affect, fiction in literature and visual art is able to make apparent these nuances of relations that can otherwise not be explained through rationality. Intersections, then, were drawn in this essay. The specificities of various artistic expressions were taken into account. Furthermore, it was noted how femicide, a category largely associated with the binarism of gender (men killing women), is itself unstable and consists of intricate networks of power that have other factors at stake, such as race, geography, and socio economic status. The Witch is a trans

feminine person whose womanness is denied by others and their use of language. However, because she herself identifies as a woman, the ambiguity of her gender expression invites a reformulation of how we think of womanhood and also what constitutes femicide. In the case of Galindo's pieces, the veils erase gender marks. While the Witch seeks the recognition of her womanness, the veiled figures eradicate specific gender marks. This lack of specificity doesn't necessarily mean that the veiled figures lack a gender altogether. Rather, it means that this representation of gender stands outside of any stable or binary conceptions of it. It must be noted that, due to the context of Galindo's performances, evidenced in the texts from her website, the veiled figures are to be understood as gendered, even if the gaze is unable to discern what it is.

Endnotes

[1] Vivian Arimany is a Ph.D. student in Latin American and comparative literature at Columbia University in New York. Originally from Guatemala, Vivian is researching written, filmic, and performative practices by women and queer people in Latin America and the Caribbean, with a focus on cultural production that incorporates aesthetics of the monstrous and other supernatural embodiments to portray gender-based violence. Her research questions how gender-based violence is consumed by cultures outside of Latin America and how the experiences of feminine subjects are translated into unrecognizable dimensions. Vivian is also a published translator and poet.

[2] Translation is my own. Original reads as follows: "Nos enfrentamos, entonces, a un campo de estímulos y escenas que no podemos abrazar plenamente con el intelecto; la materia fluye a través del espacio y del tiempo y, en sus ejemplos más extremos, pone de manifiesto la experiencia física como la única certidumbre" (16).

[3] The fact that these are young boys brings us back to Ahmed's rendition of Fanon's experience with the white boy. Ahmed describes this becoming of a white nationalist as a primal scene. She compares it, then, to Sigmund Freud's studies, for he believed children to be highly prone to change and convincing and hence they are affectable. In his study of Little Hans, Freud concludes that fear moves between the objects that cause the emotion. In the case of the primal scene in Melchor's novel, fear doesn't move amongst objects of fear, but rather, amongst the objects who experience the fear, and they are in turn "velcroed together" (to use Ahmed's terminology).

[4] "Stuck" or "velcroed" together, to continue implementing Ahmed's terminology.

[5] Similarly to how fear connects and unites (or "sticks together") the boys from the opening scene, the hatred that is placed upon the Witch (and stems from homosocial anxiety) "sticks" the murderers together.

[6] The travesti category does not exist in English, and in fact, the word traditionally holds negative connotations, for its association to the belief that transgender people are deceitful. Perhaps the closest category that exists in the English language is non-binary, which conservatives have criticized as confusing for not being "specific" enough.

[7] Feminization further occurs in homosocialization. The Witch's murderers fear losing their masculinity if they are believed to engage in homosexuality.

[8] Galindo's veil pieces are multimedia, consisting of performance, photography, and body installation. Throughout the essay, I switch between all these idioms. As a critic, I do not have a preference for any of these terms, and the artist has not publicly defined one either.

[9] The artistic series being analyzed in the essay do not have a collective title, only individual ones. I will be naming the series the "veil pieces" when I am not referring to a specific piece.

[10] Veils have been theorized as a covering or hiding of misogyny. Predominantly, theories on the Muslim hijab highlight this tension. For an example, see Lila Abu-Lughod's Do Muslim Women Need Saving, Harvard University Press, 2015.

[11] All images used here are taken from Galindo's website.

Works cited

"Asesinan a mujer en Veracruz por 'bruja'." La silla rota. 2015.

Abu-Lughod, Lila. Do Muslim Women Need Saving. Harvard University Press, 2015.

Adams, Carol J. Ecofeminism and the Sacred. Continuum International Publishing Group, 1993.

Ahmed, Sara. The Cultural Politics of Emotion. Edinburgh University Press, 2014.

Butler, Judith. Gender Trouble. Routledge, 1990.

Celermajer, Danielle. "Adam in the Garden and Lear in the Storm: The Human amidst the Animals." Textual Practice, 2021.

Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa". Translated by Keith Cohen and Paula Cohen, Signs: Journal of Women in Culture and Society, Vol. 1, No. 4, 1976, pp. 875-893.

Collins, Patricia Hill. Intersectionality as Critical Social Theory. Duke University Press 2019.

Crenshaw, Kimberlé. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color." Stanford Law Review, Vol. 43, No. 6, 1991, pp. 1241-1299.

Fanon, Frantz. Black Skin, White Masks. Translated by Charles Lam Markmann. Grove Presss, 1967.

"Fiction." Oxford English Dictionary. Last entered January 11th, 2025.

Foucault, Michel. The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction. Translated by Robert Hurley, Pantheon Books, 1978.

Forchieri, Sofía. "Femi(ni)cide Through a Decolonial Lens: Literary Interventions and the Relational Turn." Signs: Journal of Women in Culture and Society, Vol. 50, No. 3, 2025, pp. 609-633.

Freud, Sigmund. "Inhibitions, Symptoms, and Anxiety." The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. 20. Translated by J. Stachery. The Hogarth Press, 1964.

Gago, Verónica. Feminist International: How to Change Everything. Verso, 2020.

Galindo, Regina José. Monumento a las desaparecidas. 2020. Berlin, Germany.

---. Jardín de flores. 2021. Guatemala City, Guatemala.

González, Andrés Emil. "Ghosts in a Machine: On Fernanda Melchor's 'Hurricane Season.'" Cleveland Review of Books, 2024.

Halberstam, J. In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives. New York University Press, 2005.

Králová, Jana. "What is Social Death?" Contemporary Social Science, 2015.

Lagarde y de los Ríos, Marcela. "Preface: Feminist Keys for Understanding Femicide. Theoretical, Political, and Legal Construction". Translated by Charlie Roberts. Terrorizing Women: Feminicide in the Americas. Duke University Press, 2010.

Long Chu, Andrea. Females. Verso, 2019.

Masiello, Francine. "Los sentidos del migrante." Visitas al patio, 2023.

Mbembe, Achille. "Necropolitics." Translated by Libby Meintjes, Public Cultures, 2003.

Melchor, Fernanda. Temporada de huracanes, Literatura Random House, 2017.

—. Hurricane Season. Translated by Sophie Hughes. New Directions, 2020.

Pierce, Joseph M. "I Monster: Embodying Trans and Travesti Resistance in Latin America." Latin American Research Review, 2020.

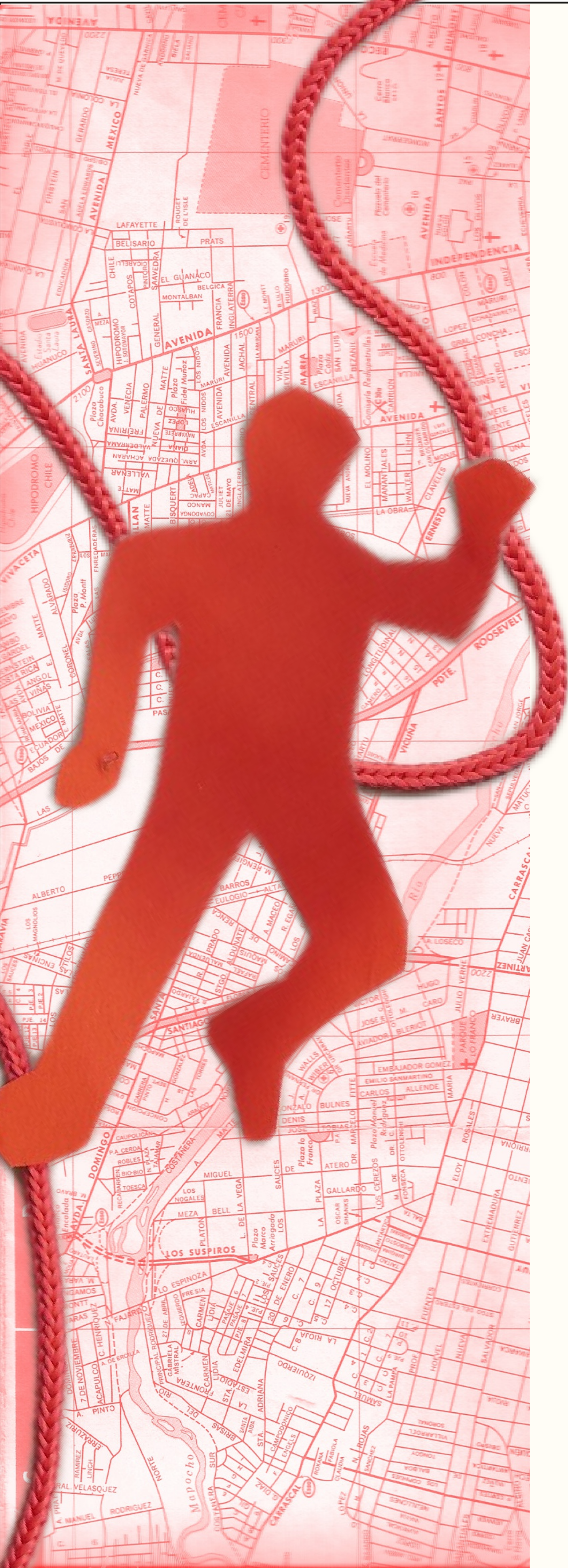
Rivera Garza, Cristina. El invencible verano de Liliana. Literatura Random House, 2021.

Sayak, Valencia. Capitalismo gore. Ediciones Culturales Paidós, 2013.

—. and Liliana Falcón. "Continuities and Discontinuities Between the Concepts of Femicide and Transfeminicide in Mexico." Translated by Alan Mendoza. The Routledge International Handbook on Femicide and Feminicide. Edited by Myrna Dawson and Saide Mobayed Vega. Routledge, 1st Edition, 2024.

Segato, Rita. "Patriarchy from Margin to Center: Discipline, Territoriality, and Cruelty in the Apocalyptic Phase of Capital." South Atlantic Quarterly, 2016.

Taylor, Diana. Performance. Translated by Abigail Levine. Duke University Press, 2016.



Interviews

Interview with Carmela Zanelli Editor-in-Chief of *Mester* XXII, vol. 1 (1993) Professor at PUC Peru

Ícaro Carvalho

***Mester*: Dear Professor Zanelli, thank you for accepting the interview! We would like to know what Mester was like before...**

Carmela Zanelli: I had been head of practice here at the university where I came from (Pontificia Universidad Católica de Perú), and I had also been in charge of helping with the department's literary magazine. So, I had experience, but also Dr. Verónica Cortinez told me that at Harvard, where she came from, they were very envious of Mester, because Mester was the best student magazine in a Spanish and Portuguese department. They had a good magazine, but they knew very well that they were not at Mester's level, so when I took over as editor-in-chief, I knew I couldn't disappoint.

I was studying the colonial field, so I was very identified with the topic, and it was my luck to write the volume dedicated to the colonial world. I think that volume came out great, although I had to fight a little, because the wave, the trends at that time, already began to change. Everyone wanted to do the post boom, postmodernism, everything was post. It was a very very enriching experience, but difficult, precisely because I had to overcome issues. I worked closely with my colleague Michael Schuessler, who is now in Mexico, with whom I maintain contact, and he was just like me, a researcher dedicated to Mexico. Of course I was also dedicated to the Andean world, to Peru, but I had to really fight with the opposition to move the magazine forward. There were students who did not agree, well, with a perspective, if you like, more traditional, which was the one I brought.

But it was an experience in which we learned. I mean, the five years I spent at UCLA have been extremely enriching.

I also worked with my thesis advisor Efrain Kristal, who is, for me, a man who knows everything, a wise man. Efrain is a brilliant man. At that time the Chair was Carroll Johnson, the Golden Age specialist. A charming man who told me "You think university is a paradise, but no."

***Mester:* Well, do you have an anecdote to tell us or something memorable, a memorable achievement?**

Carmela Zanelli: Yes and no because it wasn't so positive. There was a lot of opposition, and it has to do with that friend that I mentioned, because he left the year we were publishing the volume of colonial literature. He went with the Spanish Abroad program to Mexico, to Guadalajara. And so, during that quarter, you had to give up on the magazine because you weren't on campus. When he returned, I tried, well, to re-appoint him, but for that, as you know, you have to make an election, a vote. And of course, he was elected, but I was surprised that there were some votes against it, many votes against it.

It seemed strange. The rest of the editorial team accused me that I had doctored the votes to do it, so that he would come back. And I think that was a learning experience for me. It hurt, it cost me, but look, I had the support of the teachers, of Carroll Johnson, of Verónica, of Adriana Bergero, and of other professors. And one of the students who was on the editorial committee called me at my house, and told me, "what is happening? Because they want me to sign a proclamation against you, and I don't want to." It was very difficult, but, look, you face bad weather and you learn. Finally, that made me grow, made me mature, and it was a hurdle, but that's how things are. And that's why Carroll Johnson told me that not everything in academia is right.

In 1989 there was the San Francisco earthquake, which was felt here in Los Angeles, not very strong, but it was felt. In 1990 there were some rains that flooded the campus, but it wasn't such a serious situation. In 1992, I remember the hottest day, which I think was 112 degrees—we all almost fainted in the heat—, but we also saw the assault on Rodney King, which was very scary, because half the city actually burned down. And I also came from Peru, from a country used to coups d'état, but finding myself in Los Angeles with a curfew—I couldn't believe it. I remember so much that when the second trial took place and

the ruling was going to be given at 6 AM, I turned on the TV with my eyes closed to hear the verdict. If they fail again and say that the police are not responsible, you are going to have Troy here, but, happily, they did change the verdict and obviously because they had to. If they fail again and say that the police are not responsible, you are going to have Troy here, but, happily, they did change the verdict and obviously because they had to.

And the other anecdote that I remember from that time is about the O.J. Simpson trial. If you went to any office, all the secretaries were watching it like a soap opera. I remember being at home watching TV, then they stopped the program to show the famous scene where the glove is put on. In other words, it also says that even in the most powerful country in the world, well, dramatic things happen.

Especially with the 1992 riots, you could see the racial tension in the city. It seemed that there was no mayor, no governor, no nothing. It was very impressive, because on the first day things broke out in Flores and Normandie, I even remember the streets, where they attacked this first white motorist who paid the price. There was no authority, there was no one who could stop the issue. Neither the governor, nor the mayor, no one came out that afternoon. At sunset there was going to be a curfew, but I stayed on campus because I wanted to teach my lecture. How can I leave if I haven't taught it? But everyone should go home. We lived in Sepulveda, at the university apartments, which usually took us 15 minutes to get home, but that day it took us two and a half hours. In Latin American countries we are used to having crises every day, but here everyone lost their minds and wanted to leave. That was a Thursday, and we were locked at home until Monday, because the riots broke out.

***Mester:* Our last question is: what advice would you give to the current editorial team?**

Carmela Zanelli: Well, first of all to start you have to be flexible. For example, the same volume of Colonial, which I am so proud of, had a contribution from James Lockhart. James Lockhart, a history teacher, was a very remarkable person.

Also, in another volume, there was Jaime Alazraki talking about fantastic literature. But look, editorial work is very, very rich and teaches you a lot, because you have to learn to evaluate, and you realize your own mistakes. It is no longer the case that when you read your work five times, you do not find the errors. But doing it in someone else's work, as an editor, teaches you, and teaches you how to correct spelling and content errors.

So, I think it's a magnificent learning experience. Becoming editor of a magazine, of an academic magazine, teaches you that academic language is different from everyday language. Now we are in a very fluid conversation like this, but it would be different if I were one of your editors.

But I trusted in the team's skills. And that teaches you. Learning to edit is learning to correct, because one is going to be a teacher too. And practice is also learning to teach.

Interview with Damian Bacich
Editor-in-Chief of *Mester* XXXII (2003), Professor at San José State University

Ícaro Carvalho



***Mester*: Dear Professor Bacich, thank you for talking to us. We would like to know how the department was. Or Mester? If you could tell us a little bit about it.**

Damian Bacich: In terms of the department, I think one of the big differences – a physical difference and a social difference – is that most of us were TAs in either Spanish or Portuguese. We had two big offices in Rolfe Hall right next to each other. And each of those offices had about 20, 25 desks in them. So, as graduate students, we didn't have an office with one or two people. Instead, there were 20 of us in each office. On the one hand, it made for a great social atmosphere. We were all around each other, we saw each other all the time, we partied together, we traveled together, and we shared ideas. And we forged some really good friendships. On the other hand, it was also a very distracting place. So if you wanted to get any serious research-type work done, you needed to go to the library or someplace else (my personal favorite was the CMRS library in Royce). There was a lot of camaraderie. We all fed into that, which was great because you'd spend a lot of time there. I studied mainly early modern Spain and Latin America, but I had colleagues who studied modern Spain or contemporary Brazilian film, etc. So, we got to share a lot of ideas.

And then, in terms of *Mester*, I think that the editorial board was smaller. I think there were probably fewer than ten of us. And once again, it was sort of representative of the different strands in the department, the different disciplinary areas, and that was good! We were able to share ideas, solicit articles, or find articles that would broadly represent the different disciplinary areas.

So, what was it like to be the editor at that time? It was solitary. When I went from being a TA, working with a whole bunch of people, to being an editor, a lot of it was just communications with authors, editors, or readers. Then, we would have editorial board meetings in person occasionally because there was no Zoom or anything like that. So, I remember that, for me, it was a really good experience because, later, when I became department chair at San Jose State, I had that experience of working with a team of people who all came from different backgrounds and different disciplinary areas. Putting something together and producing something together was a very good experience because it is generally not the type of thing one learns to do as part of graduate studies.

***Mester*: Why did you decide to become the editor-in-chief of *Mester*?**

Damian Bacich: I wanted to be involved in scholarship, and so I thought it would be a good way to see behind the scenes of how scholarly publishing works. Being the editor of Mester allowed me to see what it was like to produce a journal. It was also very helpful because it can be intimidating when you submit an article to a journal or submit a book to a press. You're wondering, "Well, is this good enough?" "What will they think?" The cool thing about being editor is that you get to see all of the submissions. You see that some of the submissions are really good, some are not. Then you realize that, at least, I can produce a scholarship that is of a level to be published in a blind peer-reviewed journal. So that was really helpful.

And, of course, the fellowship that comes with it was important, because, as graduate students, you don't make very much money. It was a way to have some funding, that didn't involve being a TA in a classroom. My time was more flexible, and that was important, especially during the dissertation phase.

***Mester*: Do you have any memorable challenges, or any fun stories? We would love to hear.**

Damian Bacich: At the time, we would ask for both a hard copy and a version in Microsoft Word, but it was all on floppy disks. Usually, we would use the hard copy and make marks on that. And then there was a form that each reviewer had to fill out, which was anonymous, of course, but we had to rank it whether it was: accept as it is, or accept with revisions, or reject and resubmit.

If I remember correctly, we had some conflicts at the beginning when we first met for our editorial board—and that was a good learning experience for me in ensuring that there is a broad consensus on what you want to do. It was one of the things that helped me when I later became a department chair: sometimes conflict is unavoidable, but it is important to create a climate of collaboration and avoid breaking into factions.

I remember one of the things we did was to update the design. At the time, the logo and the cover art had been the same for over a decade. So we tried to make the format more appealing—more attractive. Changing the colors, putting a larger logo, using a different typeface, and doing things like that. We also tried to make it look a bit more professional and less like a graduate student journal from 20 years prior. I'm proud that we did that, and I'm sure it's also evolved since then.

***Mester*: And looking back, would you have done anything differently?**

Damian Bacich: I don't think so. I was learning, and even learning through mistakes is important.

***Mester*: One last question: any advice for the current editorial board of *Mester*?**

Damian Bacich: That, more than anything, to look at it as an experience that will prepare you for the academic world, for being a professional. In my own professional life, I have continued to participate as a reader for other journals in my discipline.

The only other thing I would say is to take good notes. To be aware of what you're learning and that you'll be able to apply that when you get into the professional world. When you're in the dissertation phase, your focus is very narrow, on your topic, your dissertation adviser, your committee. And then, when you get your first job or whatever it might be, you're going be with a group of people from different backgrounds and disciplines, and you will have students who don't know anything about your dissertation topic. You will be back to having a broader focus.

Stay in touch with the people you work with, share as you go through the academic job market, share your stories and experiences, and help one another. Continue to do that throughout your career. I've been fortunate to stay in touch with some of my colleagues, and we share ideas and share experiences, etc. Try to stay active, to use it as an experience to work on other journals or prepare your own articles.

***Mester*: Who was your adviser at that time?**

Damian Bacich: My dissertation advisor was Efraín Kristal, to whom I am very grateful for his mentorship. I was also fortunate to have Enrique Rodríguez Cepeda and (the late) Claudia Parodi, who were excellent advisors and mentors.

.

Interview with Isabel Gómez
Editor-in-Chief of *Mester* XLV (2017)
Associate Professor at UMass, Boston

Ícaro Carvalho



***Mester*: Dear Professor Gómez, thank you for taking the time to talk to us. How were *Mester* and the department back then?**

Isabel Gómez: I had a very positive experience in the Spanish and Portuguese department during my graduate training 2009-2016. Faculty were so committed to the graduate program, and it felt like a place where students were all having a shared experience, because we are taking course requirements in every field from every professor and also studying together for the master's exams. We all had the chance to take these classes together, some I look back on so fondly, seminars where we read everything by single authors: Cervantes, Sor Juana, Rubén Darío, and Clarice Lispector—what a luxury that was. At the same time, the master's exams that we had, with reading a long list of works from Spain and Latin America, I remember feeling there was something a little bit old fashioned and canonical about it—but looking back I appreciate the way the program was centered and grounded in literary tradition. It was excellent training; it's served me well. I didn't do my dissertation project in Caribbean literature, but because of the kind of coursework and reading required, I was able to design a class in Caribbean literature and culture for my department here at UMass Boston, which has been a great way to serve our students, many of whom have connections with Puerto Rico, the Dominican Republic, and Haiti.

I also remember how the department felt like there was always something happening—the public spaces in the department were constantly being used. It was a hardworking place, there was a lot to do, a lot to teach, and graduate students collaborated on everything.

One thing I remember about Mester is that it used to be very difficult, if not impossible, to complete an issue in the year in which you were the editor-in-chief—there was always a backlog. This made it difficult to try to do new things—for example, the covers of Mester were all the same. I really congratulate whoever it was who decided to put in the effort to start a new tradition—I notice that covers are now designed for different issues, and I think that's marvelous.

Also, I had completely forgotten about this, it's not a nice memory, but I was actually in the Mester office when there was an active shooter on campus. That happened in 2016—it was a scary day for a lot of people, we all were told to shelter in place because there was an active shooter. Some grad students were teaching classes at the time, and needed to manage their students and all the fears that came up. I remember feeling grateful that I wasn't in charge of a classroom at that moment. We all got emergency text messages instructing us to close the door and not respond, so I was alone there in that office, looking at all the books and past issues.

***Mester*: Do you have any memorable challenges or stories to share with us?**

Isabel Gómez: Honestly, the biggest challenge happened once I had graduated and moved to Boston, trying to complete the issue at a distance and getting reviewers and authors to finalize the articles. And, of course, getting myself to do the final work to finish the Mester issue while also starting my job as an assistant professor, that was the biggest challenge.

One thing that I was proud of in the issue I worked on was an interview featuring the Chicana Motherwork Collective, along with

Carolina Beltrán, who was in my cohort and a member of the board. We had both been participating in a writing group with other women of color who were doing PhD projects in the humanities, some of us from the Spanish and Portuguese department, but also from Performance Studies, Chicano Studies, English. I had been really supported by this group in my writing and research process, and some of them were involved in activism for parenting academics and incorporating their experiences into intersectional scholarship, so it made me happy to be able to give them a platform. Since that time, they've published an edited volume, The Chicana Motherwork Anthology (University of Arizona Press, 2019), with essays about feminized labor and the transformative work of mother-scholars. One of the collective members Yvette Martínez-Vu has gone on to start her own mentoring business, Grad School Femtoring, and co-author a guide for students of color who are interested in entering grad school, Is Grad School for Me? Demystifying the Application Process for First-Gen BIPOC Students. These members of the Motherwork Collective were asking intentional questions of themselves and of our institutions, about how to thrive while also producing new knowledge from our unique perspectives. This is something that I was experiencing, but not yet theorizing the way they were; I really admired these classmates of mine, and I was happy to be able to interview them and write about their approach to combining scholarship with activism. It was my first experience in how curating other people's work can be so rewarding, in a way that is different from producing your own writing.

***Mester:* Do you think that being editor in chief or part of the editorial board has helped your career in any way?**

Isabel Gómez: Oh, definitely, yes! Training as a graduate student has so many pieces to it. There's the practice of your own scholarship, but around that core purpose we have the larger practice of being a scholar as a part of a broader community. Doing editorial work with Mester helped me learn so much about the larger picture, from the very practical side like learning how to use the journal's online platform, to more nuanced skills, like how to give feedback and how to organize collaborative projects.

Being editor in chief gave me the confidence to say yes to opportunities that I might not have taken on otherwise. For example, I coordinated another special issue on "Translation Networks" for Transfer, a journal with the University of Barcelona. Then, I did an edited volume with a colleague of mine, Translating Home in the Global South (Routledge 2024), which began as a seminar for the 2020 ACLA conference. That conference was cancelled due to the COVID pandemic, but we set up a Zoom mini conference for our seminar because we wanted to keep our work going even though it felt like the world was falling apart. A lot of the papers were really good, so from having experience as an editor, I told my co-editor: I know we can do it; I know how we can pitch it to editors, this group of papers can make a good book. We talked to Routledge and Bloomsbury, which both have series on translation studies, and I felt like I knew how to communicate: what does this collection offer to publishers? How can we find the right match who would be interested in this work?

I think *Mester* gave me useful administrative and institutional experience, to be able to pursue projects and know that I had the time for them. Mester was my first leadership role as editor in chief, and maybe I let the process take too long, but it was good training. If I had made that same mistake in a different venue, that might have been a bigger problem. I think it helped me to have practice reviewing other people's manuscripts. I can feel confident saying yes because I've already practiced how to do it efficiently and usefully. That's one piece of advice I'd give, to remember that when you're doing reviews, you are contributing to the author improving their work. When we spend too long reviewing articles, it's usually because we are trying to edit it as though it's our own. For anybody who's doing editing work: be very strategic and limited in the amount of time you spend on somebody else's scholarship, because there are diminishing returns after a certain point. You're already helping them a lot by giving them your feedback.

***Mester:* And as the last question, do you have any advice for the editorial board of *Mester*?**

Isabel Gómez: I guess this is advice from the field that I've worked within, translation and translation studies. I've now taken on the role as editor of the translation section of the Latin American Literary Review, and we're getting a lot of submissions. It makes me realize that journals like ours, including Mester, can provide a valuable space for publishing work

in translation. Both journals have a good online presence and publish in English, Spanish, and Portuguese. This makes us a unique place for translations, especially of lesser-known texts with scholarly value, or work that needs paratextual framing or poses some challenge to the translator.

It's difficult to find publishers for translations, not all journals have that kind of specialized section, so I'd encourage Mester to consider creating a standing section for translations. It wouldn't necessarily be for translations of new or unpublished work, as that kind of creative editing has another home in the other department journal Párrafo—my suggestion would be to solicit translations of genres specific to our field like the crónica, or archival finds related to ongoing research, or interesting literary criticism from earlier eras. Having a standing translation section can be beneficial for graduate students who are often working on objects of study that are not in English or are not circulating. We sometimes end up doing translations as a part of the research process, but then cite only small fragments of a piece that could be appropriately edited and framed with a short intro as something of wider scholarly interest. We did this for example in another issue when I was on the board, Volume 42 from 2013, with "Dispatch from Brazil," a translation of a polemical speech by Brazilian writer Luiz Ruffato at the Frankfurt Bookfair, along with an excerpt from one of his novels. Thank you for the invitation to reflect on my time with Mester – keep up the great work!

Interview with José Ramón Núñez Editor-in-Chief of *Mester* XXII, vol. 2 (1993) Vice President of Instruction at Fullerton College

Ícaro Carvalho

***Mester*: Dear Professor Núñez, thank you for talking to us!**

José Ramón Núñez: Thank you for reaching out to me. I'm going to tell you something that you probably haven't noticed that is funny related to this, but I will tell you at the end.

***Mester*: How was *Mester* and the Department back then? We would love to know more about it.**

José Ramón Núñez: It was a strong department, strong according to the standards from UCLA. I can say that it wasn't easy to get in. But they provided a lot of support to the graduate students when we were there. I believe all of us received TA ships when we were there, and I enjoyed it. I was really grateful to be accepted because I was an older person, and I was a foreign student. UCLA accepted me, paid my international student fees, and, in addition to that, they gave me a job.

In my case, becoming the Editor-in-Chief was different than usual. Completely different. I'm going to tell you a story and I don't know if you want to publish this or not. What happened is that I was in my first year at UCLA—just got accepted at UCLA, getting a PhD and at the same time teaching Spanish 1. During my first quarter, the fall quarter, I volunteered to enter into the editorial board because I had a great training in picaresca, in literature of the 16th, 17th century in Spain, and also Medieval literature. So, I thought: "I'm going to offer my work if they want to, I can read articles and I can edit articles and make suggestions on everything." After a couple of months in the Editorial Board, the chair of the department, Professor Carroll Johnson, an expert in Don Quixote, called me to his office and told me "José Ramón, we need you to be the editor-in-chief next year." And I replied, "no, there is another student who has been here forever and, as a culmination of his time and work in the department, he has been already appointed, he has been selected by the editorial board and this student is going to be the editor." And he said, "No. Let me explain it to you: Mester is in bankruptcy."

"Every year, we have to put a lot of money into Mester because the subscriptions do not cover the cost of the printing of the journal. Because of that, we need to have someone who is going to be able to save, economically, the journal." He knew about me because I had another career before I came to the US to study for my PhD. I had experience in administration and education. And Professor Johnson continued: "If you are not the editor-in-chief, we are not going to put any money into the Mester fellowship."

I went to the editorial board, and specifically to the person who was going to be the editor in chief and explained that they could not force us to change the elected person, but they were going to cut the funding. I started asking questions and I found out that the major problem that the journal had was that the articles were sent, after edited, in paper to the printing company to be formatted, typed, and everything needed for publishing. And that was the major cost. Since I had some little experience with publishing, I went to Dr. Johnson and said that I needed a computer and a software capable of doing this. Just one computer and then a printer, a good printer. The cost would be the same as every year, but now it would be only once. From there, every year after that, the journal would be camera ready. We would send it to the print company, check costs, and find the cheapest way. So, he replied: "it's yours. Just do it." And that's how I became Mester Editor-in-Chief.

***Mester*: Thank you for doing that. We probably wouldn't have the journal right now if you haven't done that.**

José Ramón Núñez: And everybody, everybody, in the editorial board was in agreement. Nobody complained. Nobody got upset.

***Mester*: Do you believe that becoming Editor-in-Chief and also part of the editorial board helped your career after UCLA?**

José Ramón Núñez: This is another kind of funny story. Before going to UCLA, I had ten years of experience teaching Spanish in high school in Spain. Even though I had a lot of

experience teaching, there was a class intended for the new TAs who did not have experience teaching. It was a seminar taught by Professor Susan Schaeffer called "How to teach Spanish." I thought: "even though I have a lot of experience, it's always good to learn more things." This is one of the classes that helped me the most to get, three years later, a full-time job in a community college.

All the other work that I did, classes that I took, and the classes I taught, were also important. Nothing is unique.

First of all, after I finished the coursework at UCLA, I got some adjunct faculty positions in teaching Spanish in community colleges and Cal State also. Two years later, I got a full-time job teaching Spanish in a community college, where I also became the department chair in that college, Long Beach City College. After those 13 years, the position of Dean of Language Arts opened, where the Foreign Language department is; I applied, and I got it. It's due to my experience in administration. So, I will say, Mester helped—but also being department chair for many years in the same college helped me. Then, when the position in which I'm right now, the Vice President of Instruction at Fullerton College, opened, I applied, and I got it.

It is interesting to think that I got my PhD in Spanish Medieval literature and I have never taught it. I have never taught Spanish Medieval literature!

***Mester*: And looking back, would you have done anything differently when you were Editor-in-Chief?**

José Ramón Núñez: I would have done one thing differently.

Maybe don't put this in the interview because it's embarrassing. When we started getting the journal camera ready, we started trying different things. We had one editor who was an expert in publishing, so he was the editor in charge of designing the format. He started by the table of contents by adding funny names, like fake names. One of these names, one of them I will never forget, is Tito Puente. However, when the journal was ready, it was sent with the real table of contents, but the fake page with the fake editors ended up being sent to the printing company as well. So, in the physical journal, the fake page is printed, I believe it is on the back cover. It is funny that the printing company didn't know. They didn't check. They just printed as it was sent to them.

These things happen. That's probably the only thing I should have done differently. I should have checked it, even though I was not working in the Editorial Board any more.

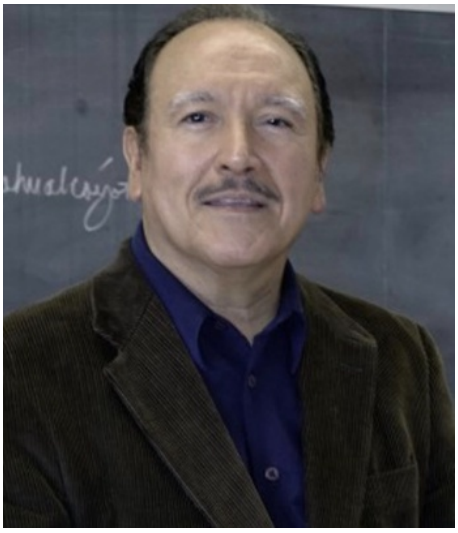
***Mester*: Do you have any advice for the current Editorial Board?**

José Ramón Núñez: Advice is to enjoy it. Enjoy it. It's a great, great way to get to know people and to have access to serious research. Not everything that gets to the journal should be published, and even the best text can always be improved. So, my advice is to not be afraid of telling people "this is not good enough" or "it will be much better if . . ." So don't be afraid. The editorial board shouldn't be afraid. That's my recommendation.

Also, another event that happened during my time, when I started, that was the year of the earthquake—the big earthquake. We had to move to Royce, to a basement in Royce Hall.

Interview with Roberto Cantú
UCLA Alumnus, 1970-1973
Editor-in-Chief of *Mester's* volumes III, IV, and V (1973-1974),
Emeritus Professor of English and Emeritus Professor of Chicano Studies, CalState LA

Ícaro Carvalho



In memory of Aníbal Sánchez-Reulet, and José Rubia Barcia

Mester: **Dear Professor Cantú, we would like to thank you for participating in this interview. How was Mester and the department back then? Can you tell us a little bit about it?**

Roberto Cantú: A little bit won't do, Ícaro; I am carrying fifty years of memories, so allow me to expand on your probing questions that teleport me, so to speak, back to when I first drove into the UCLA campus, awestruck by the architecture, the campus gardens, and a group of chanting Hare Krishna devotees in saffron robes, offering flowers, and calling for Love and Peace from passersby. It was the Fall of 1970, a time when the war in Vietnam was a big distraction in the daily news, contemporaneous with Francisco Franco's fascist dictatorship in Spain and, on a better note, a period in literary history when a generation of writers—from Carlos Fuentes and Alejo Carpentier, to Octavio Paz and Julio Cortázar, among others—had changed the destiny of many of us who had chosen to major in Spanish and Latin American literature. As I headed toward Rolfe Hall for the first meeting of a seminar on the Latin American Essay, taught by Professor Aníbal Sánchez-Reulet, I was determined to write my first seminar assignment on Alfonso Reyes, whose poetry and essays were to be the subject of my dissertation. It was in that fateful seminar that I met a group of of graduate students--the founding editors of a literary journal they titled Mester--who were a few quarters away from taking their comprehensive examinations. The editorial team was composed of an international quartet: René Acuña (Guatemala), Germán Charrón (Puerto Rico), Luis Comabella (Spain), and Luis Costa (Chile). On our first meeting, these promising professors and writers said they were eagerly anticipating the first issue of Mester, with their own poetry as its contents, to be released from the press in late 1970. René was a couple of decades my senior, a reader and translator in younger days of Arthur Rimbaud, and with a good mastery of Latin. He was also a former Jesuit priest who had fallen in love with a nun and—according to rumor--married her, was defrocked, and now found himself at UCLA, determined to succeed as a scholar. After completing his dissertation and graduating in 1973, René joined the faculty at UNAM's Centro de Estudios Mayas, where he enjoyed a long productive life as an author of books on Mesoamerican topics, and as distinguished teacher until his death on January 20, 2018.

Fortune was on my side when I chose UCLA's Department of Spanish and Portuguese for my graduate work. The faculty was diverse—from Latin America, Spain, Portugal, and the United States—with a stellar scholarly background. Others, just as strong in their scholarship, had extraordinary talents as teachers, among them Aníbal Sánchez-Reulet and José Rubia Barcia; the former, my dissertation adviser, whose political dissidence against Juan Domingo Perón's government had resulted in his imprisonment; the latter, in younger days fought against Francisco Franco's fascism during the Spanish Civil War, on the side of the Republicans. Two of his seminars were immensely important to my academic formation: first, on José Ortega y Gasset; the other, on Spanish novelist Gabriel Miró. Sánchez-Reulet and Rubia Barcia had exceptional powers of recall and textual penetration, able to bring to life books and events read or lived long ago. My classmates

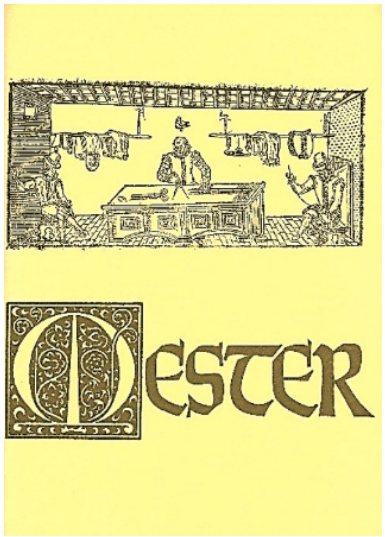
from all points of the compass, some from Spain, others from Latin America (Argentina, Brazil, Chile, Cuba, Mexico, and Puerto Rico, among others), with a few from the nearby Republic of East LA. It was a time with no video games, no social media, no cell phones, no computers, and thus no email. My classmates were well-read, solitary book worms by night, and gregarious by day while on campus. We would meet daily at the "Gypsy Wagon," a crimson-colored canteen with wheels resting on bricks, hence placidly immobile, with umbrellas, tables, and chairs for students and faculty to enjoy a sandwich, coffee, or a glass of juice before heading to class. It was at this gathering place where I organized Mester's editorial board with founding editors René Acuña, Luis Comabella, Luis Costa, Germán Charrón; fellow classmates Cristóbal González (Spain), Estela Herrera (Argentina); and two professors: José Rubia Barcia, and Alberto Machado da Rosa.



UCLA, Fall 1971. To my left, René Acuña, Editor of *Mester* (1971-1972).

Mester*: Could you share a memorable moment, achievement, or funny story from your time as editor of *Mester?

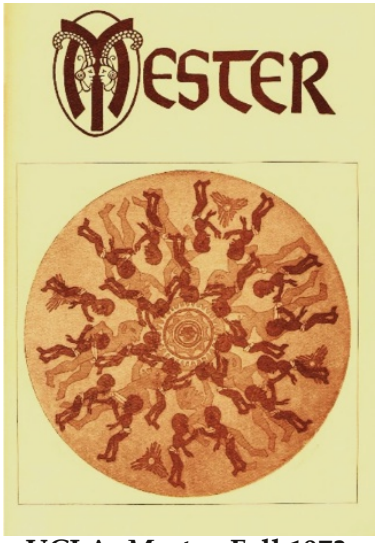
Roberto Cantú: In Fall 1971, René and I found ourselves in another seminar and jogging three times a week on the UCLA gym track. On one occasion he confided that he meant to convince Mester's editorial board—his close friends and fellow poets—to transform and uplift Mester to the category of a literary journal that would include criticism, essays, poetry, and book reviews written by contributors from Latin America, Spain, and beyond. Before leaving the campus gym, René invited me to attend a meeting scheduled for that same evening to discuss the future of Mester with Charrón, Comabella, and Costa. "Don't you want to join us," René asked; "by the way, bring your seminar paper on Alfonso Reyes' poetry." That same evening, he disclosed that Sánchez-Reulet had handed him a copy of my essay, recommending that it be published in Mester. It was a brief but consequential meeting: I was made aware that Comabella, Charrón, and Costa were facing the deadline of their comprehensive examinations, with no time for the journal. I had been anticipating a contentious discussion on the future of Mester, followed by a revolt from the young editors; my perplexity, to my surprise, was followed by immediate laughter: it was René's plan, they clarified, to bring me into the editorial board as Co-editor, and for me to take the reins as sole editor because, as René confirmed, he was scheduled to take his comprehensive exams in late 1972, to be followed by the dissertation. René added that several graduate students had been offered the editorship of Mester, but no one had accepted the responsibility. Thus, the plan was to snare me into a meeting where I would be declared Co-editor, the next phase to be under my responsibility. With his arm around my neck, René assured me that there was sufficient funding for future issues of Mester, therefore, not to worry about money. Released in April 1972, Mester emerged in a larger format, with a cover illustration of tailors at work in a Spanish medieval guild. The issue included poems by Pablo Neruda, a brief and masterful essay as an introduction to Neruda by René and, amid other contributions, my essay on Alfonso Reyes. My first essay publication.



UCLA, *Mester*, April 1972.

Months later, as I was planning the November 1972 issue, the office staff informed me that Mester owed $1,800 for past issues; as the new editor, I was responsible for securing enough funds to cover what was owed. I immediately called René whose inborn diplomacy and sense of humor resulted in shared laughs, mostly at my expense. He indicated that the Del Amo Foundation was a promising source of funding, and he was right. I telephoned the foundation, met with the board of directors, and received full funding; in time I also received financial support for Mester from the Chicano Studies Center at UCLA, and from UCLA's Graduate Students Association. In the Winter 1973 I was facing two deadlines: first, my own comprehensive examinations had been scheduled to take place in the Spring 1973; second, the prospectus for my dissertation was due before the end of spring. I was also organizing the Fall 1973 issue of Mester, scheduled to be published in November of that year. As a first step, I met with Sánchez-Reulet to inform him that my dissertation would be on Mexican historian Edmundo O'Gorman, not on Alfonso Reyes, as I had planned; my aspirations had turned from poetry and the essay, to the eras of exploration, discovery, and colonization of the Americas as embodied in O'Gorman's publications. It seemed to me that the world of literature had turned to theory, mainly French (Foucault, Lévi-Strauss, Barthes), and to modernism as posed earlier in works by Octavio Paz (El arco y la lira, 1957); Carlos Fuentes (La muerte de Artemio Cruz, 1962); Alejo Carpentier (El siglo de las lues, 1962); and Julio Cortázar (Rayuela, 1963), to name a few. As my dissertation adviser, Sánchez-Reulet counseled that I remain focused on my first choice, and to let go of Mester; after all, small journals were meant to have a brief existence. His advice was prudent; however, I thought of an alternative: to contact classmates, among them members of the editorial board, asking that, at least one or two of them, consider being editors of Mester. I was asked what salary came with such duties; when I replied that the editorial work would be voluntary, therefore with no monetary compensation, they politely declined, claiming that their studies swallowed all their available time. Of course, they were right, so I moved ahead trusting that all would work for the best, in the best of all possible worlds.

It did. I passed the comprehensive examinations, and submitted on time my dissertation theme, to be on Edmundo O'Gorman's philosophy of history. Two weeks later I received a letter from the department chair inviting me to be a Teaching Fellow during the academic year 1973-1974, thus continuing as editor of Mester. In the Fall 1973 the new issue of Mester was in distribution. Department faculty, alumni, and members of the editorial board attended the presentation of this issue, including staff from the Chicano Studies Center, one of Mester's benefactors. In this issue, I was turning away from Medieval Spanish themes in the journal's cover art, opening Mester's doors to what was at the time inconceivable: namely, the synchronous gathering of Portuguese (Alberto Machado da Rosa), Spanish (José Rubia Barcia), and Latin American poets and essayists (Ernesto Mejía Sánchez, José Antonio Gabriel y Galán), and two members of the editorial board: René Acuña, and Estela Herrera. The spotlight, however, turned to the work of emerging Chicano writers, such as Miguel Méndez, Aristeo Brito, Juan Felipe Herrera, Alurista, Salvador Rodríguez del Pino, and Juan Rodríguez. When released, the Fall 1973 issue was arrayed with artwork by Chicana artist Gloria Flores (Art Department, UCLA). At the end of the book review section, I included my review of Rudolfo Anaya's novel Bless Me, Ultima (1972), the recipient of the 1971 Quinto Sol Award (UC Berkeley). It marked my initiatory entry into Chicano literary criticism.



UCLA, *Mester*, Fall 1973.

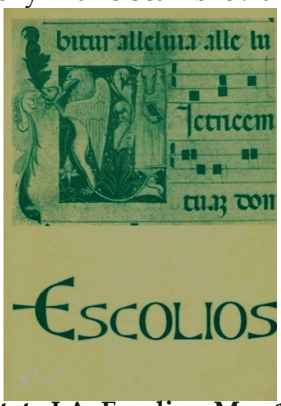
***Mester*: Has being an editor of *Mester* contributed to your academic career?**

Roberto Cantú: Shortly after the department's presentation of Mester's 1973 issue, the chair distributed among faculty and Teaching Assistants a memorandum with the news that Pablo Neruda had died on 23 September of that year. It seemed like a befitting occasion to dedicate an issue of Mester to Neruda's work. As a Teaching Fellow, I was no longer pressed by seminar assignments, focused only on the

courses I was teaching, and the research for my dissertation on Edmundo O'Gorman. I began contacting poets and literary critics who would be contributors to such homage. During my years of study for the bachelor's and master's degrees, I had read Neruda's Veinte poemas de amor y una canción desesperada (1924), and Residencia en la tierra (1933), with fervor and admiration. Since then, Neruda had succumbed to a cult, dedicating poems to Stalin. In memory of his early work, I began plans for the next issue of Mester, released in April 1974 with contributions from Clayton Eshleman (on the poetry of César Vallejo); Eliana Rivero (an essay on Neruda's Las manos del día); an essay by Jaime Alazraki on Neruda's odes; and, among other contributors, Juan Villegas with an essay on Canto General, and René Acuña on Vallejo's Los heraldos negros. This issue drew the attention of a Neruda specialist who was department chair at Louisiana State University. In an exchange of letters, he raised the possibility of my joining the faculty in the Department of Spanish at his campus, suggesting the project of a co-authored book on Neruda's poetry. In late May 1974, I received a formal contract to begin a tenure-track position at the Baton Rouge campus in Fall 1974. A few days later, and, with no other prospect of employment, I found a letter in my mailbox from the Department of Chicano Studies at Cal State LA, offering me a part-time position to teach courses on Mexican Literature in Translation and on the Chicano Novel. In the letter, the department chair referred to the November 1973 issue of Mester, and its inclusion of Chicano writers and work of Chicana artist Gloria Flores. The die had been cast. Never a practical person, I declined the tenure-track appointment. In the Fall 1974, I began my teaching duties: two courses, one on the modern Mexican novel, the other on the Chicano novel. I have never regretted my decision and know to this day that I owe that timely and promising academic option to Mester.

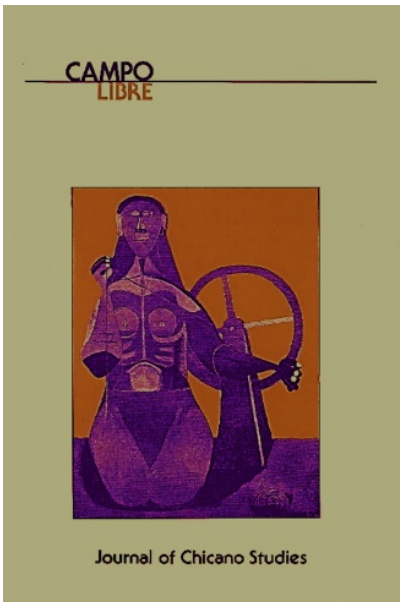
Around this time, I received notification that Alberto Machado da Rosa (1924-1974), an esteemed member of Mester'seditorial board, and Professor of Portuguese at UCLA, had died. When informed by the department's office that Del Amo Foundation funds were available for one more issue of Mester. I immediately began the planning of a special issue in his memory. It was published in April 1975, with international contributors and a lengthy article by René Acuña on the Popol Vuh. It would be one of the best issues I had edited, with the founding editors—René Acuña, Germán Charrón, Luis Comabella, and Luis Costa--in Mester's "Consejo de Redacción." After the release of the 1975 issue, it came to my attention that unidentified students were claiming that I planned to take over Mester as my own journal, to profit from it. I had earned the trust of the department faculty, sponsors, and fellow editors, therefore disregarded what seemed to be hearsay. I turned Mester over to the Department of Spanish and Portuguese, with all invoices and debts paid in full. When leaving UCLA, I knew I was not venturing far away from familiar grounds; I was only a few miles away and would return to UCLA soon. In fact, I would not go back until fifty years later.

A week or two after I began my teaching duties at Cal State LA in the Fall of 1974, I received a letter from Donald O. Dewey, the Dean of the School of Arts and Letters, asking that I submit a personnel file with documentation of my academic work to date. Days later the dean's office received my updated resumé and the issues of Mester I had edited. Dean Dewey (as I would call him later), had his secretary set up an appointment to discuss Mester, fully aware that its funding stemmed from the Del Amo Foundation, UCLA's Graduate Students Association, and UCLA's Chicano Studies Center. When we met, I indicated my intention to launch two journals, one titled Escolios: Revista de Literatura; the other, Campo Libre: Journal of Chicano Studies. Dean Dewey placed his trust in me, and agreed to fund Escolios, promising to allocate money for Campo Libre after evident results of my endeavors. The first issue of Escolios was published in May 1976, with poetry and essays by prominent Latin American writers, such as Guillermo Cabrera Infante, José Emilio Pacheco, Manuel Durán, Octavio Armand, Marco Antonio Montes de Oca and, among others, Saúl Yurkievich. The inaugural issue of Escolios made known its genealogical cord extending back to Mester in a medieval art illustration taken from a fourteenth century Franciscan breviary.



Cal State LA, Escolios, May 1976

In the Fall of 1976, I began a full-time tenure-track position after my election as acting department chair, thus no longer living on a tight belt. What kept me afloat with enthusiasm during my bureaucratic duties was the bringing forth of four additional issues of Escolios published between November 1976 and May/November 1979. In that same year, I edited the bilingual edition (Spanish/English) of José Vasconcelos' La raza cósmica/The Cosmic Race (1925/1979), translated by Didier Jaén, as the first volume of a series of translations I had proposed under the title Pensamiento Mexicano. Due to budget restrictions, it would be the first and last volume in said series. When I reminded Dean Dewey of his promise to fund Campo Libre, he honored the promise with funding for two issues: the first was published in the Winter 1981; the second, in the Summer 1981; the third, a double-issue dated Winter-Summer 1984, was funded by the Rockefeller Foundation. This volume corresponded to the proceedings of an international conference I had organized titled "Technology and Culture in the U.S.-Mexico Border," funded by the Rockefeller Foundation, and held at La Jolla, California on October 9-12, 1983. For these proceedings, I selected essays presented by U.S. and Mexican scholars from major universities on both sides of the international border, such as David Halliburton (Stanford), Abelardo Villegas (UNAM), Leopoldo Zea (UNAM), Lawrence Hamilton (University of Texas at El Paso), Richard L. Drobnick (University of Southern California) and, among others, David Barkin (Centro de Ecodesarrollo, México). As the issue's cover illustration, pride of place was given to Rufino Tamayo's "Mujer Hilandera" (1943).



Cal State LA, Campo Libre, Summer 1984

By the end of Spring 1984, to be followed by a summer vacation, I looked back to the Fall 1971 at UCLA when my apprenticeship as editor of Mester had begun. I felt thankful for the degree it had changed my life in the intervening twelve years. I survived three years (1976, 1978, 1980) as an acting department chair and, more important, I had completed my dissertation on Edmundo O'Gorman's philosophy of history (1982), after many distractions and the editing of three journals. It was time to take a break. Instead of collecting and publishing the work of others, I began to publish my own work, mostly critical essays on Mexican and Chicano literature. The courses I had taken at UCLA provided me with a broad background, virtually interdisciplinary for tasks ahead in what I understood to be World Literature. Sensing that I was ready for other challenges, in the Spring 1994 I was invited to join the faculty in the English Department to teach Latin American Literature in Translation, and World Literature courses with an emphasis on the European novel from the seventeenth to the nineteenth centuries. I began my joint appointment in Chicano Studies/English in the Fall 1994. In 2011, thus after a hiatus of twenty-seven years, I returned to editing, this time with attention solely on books, one on Mesoamerica (2011); others on Mexican poets and novelists (Octavio Paz, Carlos Fuentes, Mariano Azuela, Alfonso Reyes [2014, 2015, 2016, 2019, respectively]); on Chicano novelists and Southwest balladry (Rudolfo Anaya, Américo Paredes, José Antonio Villarreal, And Alfredo Véa [2016, 2018, 2022, 2023]); on Mexican Mural Art, and Mexican American Cultural History [2019, 2021]). After forty-five years of teaching at Cal State LA, I retired in 2019, grateful to my UCLA professors who prepared me so well as if to make sure I would live most of my life as a prodigal son, away from a home in a Department of Spanish and Portuguese. I remembered reading in one of Octavio Paz's books that life is never a straight line: it swirls upward on a spiral, never to return to its point of departure. Paz was rarely wrong, but this time it proved otherwise: in the Fall 2023, I received a letter from Professor Maarten van Delden, Chair of the Department of Spanish and Portuguese, with unexpected news: I had been selected to deliver the 2024 UCLA's Department of Spanish and Portuguese Distinguished Alumni Lecture. The theme: Gods Go Begging, a Vietnam War novel

by Chicano writer Alfredo Véa. With half a century of a wayward academic life, I had come home again.

***Mester:* What advice would you offer to the current editor?**

Roberto Cantú: After two or three years, let it go; with the learned skills, pursue higher aims: pick up the quill and an ink bottle. By then, you will not need advice from anyone.



Dossier. Grupo Ecomaterialista –Chile

Dossier. Grupo Ecomaterialista–Chile

Este monográfico es el resultado de un proceso de investigación desarrollado en torno a lecturas, conversaciones, presentaciones en congresos, seminarios a lo largo de dos años del Grupo de Estudios Ecomaterialistas, conformado por Mauricio Fernández Santibáñez, Miguel González Rodríguez, Carolina Hernández Parraguez, Marta Hernández Parraguez, Mario Molina Olivares y Diego Pérez Pezoa.

El Grupo de Estudios Ecomaterialistas es un colectivo intelectual independiente agrupado con la finalidad de desarrollar investigaciones, reflexiones y análisis de las prácticas humanísticas contemporáneas. Desde la literatura y el arte, pasando por la historia, la filosofía y las ciencias sociales, el Grupo de Estudios realiza exploraciones en las diversas prácticas culturales, políticas, estéticas y sociales de las formas de vida de los siglos XX y XXI.

Estos estudios asumen la complejidad de las formas de vida y existencia actuales, ampliando las categorías y las reflexiones tradicionales hacia aspectos novedosos de cada una de las prácticas de las humanidades, así como en la búsqueda de la singularidad expresiva de cada forma de vida y existencia. Por lo mismo, este Grupo busca establecer diálogos con otras perspectivas del pensamiento complejo, tales como: estudios sobre el antropoceno, los nuevos materialismos, el realismo especulativo, entre otros.

El Grupo ha establecido los siguientes puntos comunes que manifiestan coordenadas de reflexión, investigación y escritura: lo no-humano, otras materialidades y exploraciones postproductivas. En primer lugar, respecto de lo no-humano, se cuestiona o incluso prescinde de la figura humana como gramática inicial de la existencia de las cosas, los objetos y los seres no-humanos. Al respecto, resulta necesario problematizar otras formas de existencia y relaciones que se configuran más allá de las diagramaciones y programaciones culturales, sociales y económicas modernas y actuales.

En segundo lugar, se explora la corriente filosófica contemporánea del realismo especulativo. Esta posición epistemológica y política implica pensar otra materialidad, es decir, pensar una materialidad especulativa más allá de la cosificación científica del mundo como simple naturaleza pasiva. Estas reflexiones van más allá de la materialidad histórica de las cosas y los seres que predetermina sus existencias según la historia humana y sus circunstancias estructurantes, policiales y sociales.

En tercer lugar, debido a la resignificación tanto de lo humano como de lo no-humano, el concepto de producción, y sus derivas asociadas a la creación, la autoría, la productividad y la innovación, ha transmutado en un elemento conceptual dificultoso de identificar y estabilizar, desde la perspectiva de un 'sujeto productor originario' respecto de sus medios. Por lo cual, las exploraciones postproductivas consideran re-pensar la producción como un ejercicio que hace referencia más bien a las traslaciones espaciales, las transformaciones de la temporalidad, las conversiones subjetivas, corporales e identitarias, los cambios de contextos y marcos de referencias posthistóricos, las sustituciones e intercalaciones de los medios y su vínculo con los paisajes, en vez de insistir en la idea de que sólo el "Sujeto" produce el mundo que habita.

Biodatas

Mauricio Andrés Fernández Santibáñez, Profesor de Castellano (Universidad Católica Silva Henríquez), Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso) y Doctor en Literatura (Pontificia Universidad Católica de Chile). Lleva años dedicado al estudio interdisciplinario entre poesía chilena, geografía y geología.
Actualmente se desempeña como académico en la Universidad Católica Silva Henríquez.

Miguel González Rodríguez, Licenciado en Historia, con mención en estudios culturales, de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile, y Doctor © en Geografía de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En este dossier investigo sobre cine documental chileno,

Antropoceno y Paisaje. Profesor en tiempo parcial de Geografía Humana y Teoría de la Geografía en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Carolina Hernández Parraguez es profesora de Castellano, Magíster en Literatura chilena y latinoamericana y Doctora de Estudios Americanos (USACH). En los últimos años se ha dedicado a la investigación sobre estéticas del teatro sudamericano reciente. Actualmente se desempeña como académica de la Escuela de Artes y Humanidades de la Universidad Católica Silva Henríquez.

Marta Hernández Parraguez es Artista Visual, Profesora de Artes Visuales y Doctora en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile. Su línea de investigación se inscribe dentro de los estudios del pensamiento estético contemporáneo y sus principales ejes de interés son: las relaciones y tensiones entre arte, técnica y mundo; y los neomaterialismos en la teoría del arte y la teoría feminista. Actualmente ejerce como académica en la Escuela de Artes y Humanidades de la Universidad Católica Silva Henríquez.

Mario Molina Olivares es profesor, Magíster en Literatura (Universidad de Chile), Doctor en Literatura (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso), postdoctorado en letras (Universidad de Barcelona). Se ha desempeñado como profesor en los niveles de educación secundaria y superior. En los últimos años, se ha dedicado a la enseñanza de literatura y a la gestión académica en el contexto universitario. Sus investigaciones giran en torno a la poesía y la novela hispanoamericana reciente. Actualmente se desempeña como académico en la Universidad Católica Silva Henríquez.

Diego Pérez Pezoa es Doctor en Filosofía, Estética y Teoría del Arte (Universidad de Chile); Magíster en Estudios Culturales (U-ARCIS); Licenciado en Historia (UAHC). Actualmente se desempeña como académico en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y en la Facultad de Comunicación e Imagen, de la misma universidad. Fue investigador postdoctoral en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Ha sido investigador invitado en la Facultat de Filosofia de la Universitat de Barcelona, y en la LSA de la University of Michigan.

El paisaje transmedial como una forma de resignificar el espacio teatral

Carolina Alejandra Hernández Parraguez
Universidad Católica Silva Henríquez

Introducción

A lo largo del siglo XXI, los lenguajes escénicos del teatro sudamericano han transitado una transformación radical, experimentando con formas que desestabilizan la relación de significante y significado, y cuestionando las lógicas miméticas tradicionales (Hernández 59). Este es un proceso de redistribución de los recursos teatrales. El cuerpo actoral comienza a funcionar como uno de los múltiples dispositivos escénicos —lumínicos, sonoros, visuales, materiales— que conforman el campo heterogéneo de afectos y percepciones. En otras palabras, el cuerpo actoral deja de operar como el único centro de sentido.

La transformación del teatro contemporáneo a nivel global ha sido explorada desde lo posdramático, lo posmoderno y lo posespectacular. Estas categorías son importantes porque amplían el campo de estudio para pensar otras formas de relación entre el dispositivo teatral y el mundo. Describen los desplazamientos del cuerpo actoral, la fragmentación del texto dramático y la irrupción de nuevos medios en escena. Desmantelan las narrativas tradicionales, las fronteras disciplinares y la jerarquización de los recursos escénicos (Lehmann 151). Estos enfoques permiten comprender cómo ciertas prácticas teatrales recientes desarticulan los regímenes de representación y los binarismos actor/objeto y sujeto/espectador. La afectación material, y no la mímesis, es fundamental para encontrar el sentido en las formas escénicas habilitadas por las nuevas categorías. Se trata de producir una "irrupción de lo real" para que los cuerpos (humanos y no humanos) actúen como vectores sensibles que exceden su representación, y no para imitar lo real (Sánchez 24).

El teatro posdramático da cuenta de una escena que organiza lo sensible desde la coexistencia de múltiples medios, no se estructura según la linealidad del texto dramático y tiene como principio la "imposibilidad de categorizar" (Lehmann 151). Los elementos escénicos posdramático se relacionan sin una subordinación jerárquica, produciendo una experiencia perceptiva abierta (Lehmann 151). El teatro posmoderno es un espacio de reapropiación, simulacro e intertextualidad, y desdibuja las identidades estéticas en favor de la deconstrucción (De Toro 27-28). Lo postespectacular evoca una distancia crítica respecto del "cara a cara" propio del teatro tradicional a través de formas escénicas que interrumpen la presencia directa de actores y espectadores. (Eiermann 3). Por lo tanto, el término "posespectacular" "designa un teatro que ya no debe responder a la demanda de inmediatez planteada por Debord" (Eiermann, 7), e incorpora una práctica de goce entre los actantes involucrados en el acontecimiento teatral. Quienes participan del hecho teatral se desenvuelven en una relación tripartita: la percepción de la alteridad se configura en tres estamentos: el yo, el otro y un tercer agente que se funde con el/la actor/actriz.

Si bien estas transformaciones del teatro forman parte de un proceso mayor de crisis de la representación, el humano continúa siendo su eje. Es decir, están ancladas al horizonte antropocéntrico. Sin embargo, otras prácticas escénicas latinoamericanas de los últimos 25 años experimentan con formas de agencia no humana. Estas reorganizan las condiciones sensibles del teatro desde un descentramiento ontológico radical. Ensayan en modos de coexistencia de cuerpos, objetos y fuerzas materiales que desestabilizan las nociones clásicas de presencia, sentido y percepción. Interrogan la función representacional de la escena.

Este artículo explora el fenómeno del desplazamiento como una experiencia sensible que interpela al espectador/a en su relación con la escena, desde una perspectiva situada, afectiva y especulativa, comprendida no solo como una categoría analítica. Se propone que las producciones *Vampyr* (2024), de Manuela Infante, y *Petróleo* (2018), de la Compañía Piel de Lava, funcionan como territorios de experimentación estética donde lo sensible se articula con lo político. Ambas obras configuran el espacio teatral como campo de relaciones

Este artículo explora el fenómeno del desplazamiento como una experiencia sensible que interpela al espectador/a en su relación con la escena, desde una perspectiva situada, afectiva y especulativa, comprendida no solo como una categoría analítica. Se propone que las producciones *Vampyr* (2024), de Manuela Infante, y *Petróleo* (2018), de la Compañía Piel de Lava, funcionan como territorios de experimentación estética donde lo sensible se articula con lo político. Ambas obras configuran el espacio teatral como campo de relaciones materiales, afectivas y técnicas, y no más un contenedor escénico. En el nuevo espacio teatral, lo humano está en tensión con otras formas de existencia. Cambian las fronteras entre naturaleza, tecnología, animalidad y escenificación. Estos límites se vuelven porosos, opacos e inestables.

En este marco, proponen la noción de racionalidad poético-afectiva como una clave metodológica para acercarnos al teatro desde una perspectiva no logocéntrica (Verzero y Proaño 3) . Cada experiencia estética puede entenderse como una "política emocional" (Verzero, "Cartografía" 2). Esta política emocional se configura a partir de la interacción de múltiples elementos: la palabra, los cuerpos y su gestualidad, las miradas, la luz, el espacio, los objetos, el ritmo y la vibración. Es decir, la escena supera la centralidad del texto verbal.

La supuesta racionalidad a la que se alude —que no separa lo estético y lo político ni lo formal de lo afectivo— permite pensar la escena teatral como un entramado sensible en el que ninguna de sus dimensiones ocupa un lugar jerárquico predefinido. En este sentido, tanto *Vampyr* (2024) como *Petróleo* (2018) logran exhibir su carácter político mediante una relación democrática de todos sus recursos teatrales. En este marco, se propone la categoría de paisaje transmedial. Es una figura que permite pensar una organización solidaria de las materialidades y comprende la escena como territorio de coexistencia de medios, cuerpos y materialidades.

Vampyr y *Petróleo* no organiza sus recursos en términos no jerárquicos ni antropocéntricos. Critican las formas de violencia y poder que han estructurado históricamente el dispositivo teatral: un poder masculino, racional, tecnocrático. Por una parte, *Vampyr* utiliza los cuerpos animales, video y proyecciones lumínicas de aerogeneradores para develar otros modelos de organización que se alejan de la racionalidad occidental. Por otra parte, *Petróleo* utiliza el trabajo colaborativo para criticar las formas patriarcales de acciones masculinas extractivistas del sur del continente. La ecología desde una perspectiva no antropocéntrica implica asumir una relación "solidaria" y no jerárquica entre los elementos, cuerpos y fuerzas que cohabitan un ecosistema (Morton, *Ecología Oscura* 14). En este sentido, estas propuestas escénicas desplazan la centralidad del sujeto humano y funcionan como dispositivos de crítica a las lógicas patriarcales que han naturalizado las dicotomías fundacionales de la modernidad —cultura/naturaleza, sujeto/objeto, razón/sensibilidad—.

Nuevas configuraciones emergen para repensar las relaciones entre lo humano y lo no humano. La redefinición del sujeto y del objeto de conocimiento desestabiliza las narrativas biológicas, tecnológicas y evolucionistas de la tradición occidental (Haraway 65). Y el *neo-materialismo* reconoce la agencia de la materia (Palacios 11).

Vampyr y *Petróleo* son obras creadas y dirigidas por mujeres que ensayan formas de descentramiento humano. Ambas problematizan la agencia del cuerpo actoral y el modo de los dispositivos escénicos tecnológicos, sonoros y materiales. Se relacionan de manera sensible con el espectador. Buscan una aproximación no jerárquica entre las materialidades y para la relación del espectador con los dispositivos escénicos.

Lógicas sensibles y afectivas en la escena contemporánea

En las últimas décadas, diversas teóricas latinoamericanas han propuesto pensar el teatro desde formas de racionalidad que desbordan los marcos disciplinarios y la lógica representacional dominante. Una de las vías más fértiles para esta tarea es la apuesta por una *racionalidad poético-afectiva* que permita atender a lo sensible como un campo donde se organizan las políticas del sentir, las tensiones materiales y los modos de vida, y no como ornamento del pensamiento. Lejos de la abstracción teórica o del puro comentario filosófico, esta perspectiva encuentra en la escena contemporánea un terreno concreto para imaginar y ensayar formas de conocimiento no centradas en la razón instrumental (Verzero y Proaño 3).

Desde esta perspectiva, Lorena Verzero y Lola Proaño proponen abordar las prácticas teatrales contemporáneas como campos atravesados por políticas emocionales. En su formulación, "cada experiencia estética expondría una política emocional integrada por la multiplicidad de elementos de la escena: los modos de actuación, los cuerpos y su gestualidad, las miradas, la luz, el espacio, la manipulación de objetos y el movimiento escénico" (2). Lo que aquí subyace es que la escena organiza un régimen afectivo específico, que actúa sobre los/las espectadores/as como una gramática sensible. El teatro no es solo forma o solo contenido. Es más que representar solo una emoción. Es atmósfera, contacto, vibración, resonancia. Florencia Garramuño plantea que las prácticas artísticas contemporáneas operan desde una *inespecificidad* que desborda cualquier intento de clasificación disciplinaria o genérica: "parece compartir el mismo malestar frente a cualquier definición específica o cualquier categoría de pertenencia en la cual cómodamente instalarse" (19). En el contexto escénico, esta *inespecificidad* no se traduce simplemente en la hibridación de lenguajes, sino en la imposibilidad de identificar un núcleo único de producción de sentido. Lo que se manifiesta una resistencia a la transparencia comunicativa y la multiplicidad de registros que no pueden reducirse a una estructura dramática tradicional. En las obras de Infante y Piel de Lava, estos desbordes se expresan en la relación no jerárquica entre cuerpo, objeto y sonido; en la coexistencia de elementos escénicos que no están subordinados a una narración lineal: música, iluminación, video, gestos, voz, etc.; y en la emergencia de una sensibilidad escénica donde lo humano aparece desplazado o contaminado por otras formas de existencia.

En el caso de *Vampyr*, la *inespecificidad* artística se manifiesta en los cruces entre diversas materialidades escénicas: el cuerpo actoral, la voz, las proyecciones lumínicas y la estructura del dispositivo escénico. El régimen afectivo, por su parte, emerge en la relación que estos recursos teatrales establecen con el/la espectador/a. Esta experiencia estética revela el carácter no antropométrico de un discurso que podría denominarse eco-materialista, en tanto dialoga directamente con lo no humano, con otras materialidades y con exploraciones postproductivas. En este sentido, la obra invita al público a reflexionar sobre una materialidad especulativa que trasciende la cosificación científica del mundo entendido como naturaleza pasiva. Las proyecciones audiovisuales de aerogeneradores de viento ponen en evidencia las contradicciones inherentes al modelo de energías renovable. Por un lado, estos parques eólicos generan energías limpias, por otra parte, producen la muerte de los murciélagos que habitan la zona por colisiones directas con las aspas y por cambios bruscos de presión atmosférica.

En *Petróleo* la inespecificidad artística también se expresa en los cruces entre distintas materialidades escénicas: el cuerpo actoral, la escenografía, la música y el texto. El régimen afectivo se configura a partir de las conexiones que el público establece con los cuerpos travestidos de las actrices, los cuales simbolizan el mundo patriarcal propio del extractivismo petrolero. Un ejemplo significativo es el personaje Palladino, quien tensiona la masculinidad de los obreros que trabajan en el yacimiento situado en la Patagonia argentina. Esta figura desestabiliza la virilidad de los demás protagonistas, la obra articula un cruce crítico entre extractivismo y prácticas patriarcales asociadas al universo del trabajador petrolero.

Materialidades insurgentes y agencia no humana

Pensar lo escénico desde una lógica no antropocéntrica implica desplazar el foco desde la representación del sujeto humano hacia la red de relaciones materiales que lo rodean, lo afectan y lo desbordan. Esta operación no se limita a introducir objetos en escena o tematizar el ambiente, sino que implica una reorganización profunda de la agencia teatral. Los objetos, las materias, los residuos y los elementos no humanos dejan de ser soportes funcionales para convertirse en fuerzas activas que configuran lo sensible. Se trata, como propone Marta Palacio, de abrirse a una comprensión *neo-materialista* del teatro, en la que los fenómenos exceden la capacidad de representación y de imaginación del ser humano para comprender la realidad: su lugar no está en el centro del cosmos (Palacios 17).

Desde esta perspectiva, el escenario se vuelve un espacio de insurgencia material, donde los objetos ya no son decorado ni herramienta, sino entidades que intervienen, interrumpen, afectan. Este desplazamiento responde a una crítica más amplia a la racionalidad tecnocientífica y al proyecto moderno de dominación de la naturaleza, que ha llevado a una devastación ecológica sin precedentes. Frente a esta lógica extractivista, el

teatro que trabaja con materialidades insurgentes no se plantea como denuncia, sino como puesta en crisis del aparato de representación tradicional, proponiendo formas de convivencia escénica que no reproducen la jerarquía sujeta/objeto. El paisaje como territorio de imbricación material, donde "los modos de sociabilidad exceden lo humano" (Andermann 323). Esto supera la noción del paisaje como imagen de lo natural. Podemos pensar el teatro actual como un espacio donde los materiales naturales, artificiales y técnicos interactúan sin estar subordinados a una lógica ilustrativa. No hay en este paisaje una separación entre lo escénico y lo ambiental: el teatro deviene como un ecosistema sensible, y sus fuerzas actúan, resisten y resuenan.

En *Vampyr* y *Petróleo*, los cuerpos humanos coexisten con dispositivos escénicos, materiales residuales, texturas sonoras y objetos híbridos que no representan lo real, sino que lo performan desde su propia inestabilidad. La escena produce sentido a partir una red de afectaciones materiales que invitan a pensar otras formas de agencia. Esta redistribución del poder escénico desafía tanto el antropocentrismo como las formas patriarcales de organización teatral, donde el cuerpo masculino y la lógica instrumental han dominado históricamente el dispositivo. La escena *neomaterialista*, por el contrario, propone formas cooperativas, fragmentarias y afectivas de relación, donde el gesto, el residuo, el sonido o la luz pueden tener el mismo peso ontológico que un cuerpo actoral. En esta escena contaminada, la agencia no humana no es un tema, es una condición.

Ontologías especulativas: hiperobjetos, cuasiobjetos y estética de lo no humano

Una vez desplazado el sujeto humano del centro de la escena, y redistribuida la agencia hacia objetos, fuerzas y materialidades no subordinadas, se vuelve necesario ampliar el marco teórico hacia aquellas corrientes que han buscado pensar lo real más allá de su captación por la conciencia. Los aportes del realismo especulativo y la ontología orientada a objetos (OOO) nos invitan a preguntar por la representación de lo no humano en la experiencia estética.

El acceso a la realidad está mediado por las relaciones de sujeto-objeto y las que los objetos establecen entre sí. Desde esta perspectiva, el conocimiento humano es siempre parcial, especulativo, y los objetos poseen una existencia autónoma más allá de su uso o representación. Esta idea desplaza la epistemología clásica. Habilita la lectura del fenómeno escénico en términos de interobjetividad que sitúa lo humano como una instancia más en una red más amplia de interacciones (Harman , 2019:99).

La categoría de cuasi-objeto refiere a las entidades híbridas que no pertenecen de manera exclusiva a la naturaleza y el lenguaje. Estos cuasi-objetos habitan la escena y componen una red de circulación de cuerpos, instituciones, técnicas y afectos: "trazan redes, son reales, bien reales, y nosotros los humanos no los hicimos. Pero son colectivos porque nos relacionan unos con otros, circulan entre nuestras manos y nos definen por su misma circulación" (Latour 132).

En *Vampyr* de Manuela Infante y *Petróleo* de la Compañía Piel de Lava, la escenografía, la iluminación, el sonido, los residuos plásticos o el petróleo performado son cuasiobjetos que median y reorganizan el vínculo entre espectador, cuerpo y entorno. Por ejemplo, en Vampyr la proyección visual de los aerogeneradores de viento producen una simulación de lo real mediante el ejercicio que debe realizar el espectador/a al vincular la imagen con la sensación de un cuasiobjeto: el viento. En el caso de la obra teatral *Petróleo*, este recurso no renovable se convierte en una metáfora sobre el poder patriarcal mediante la relación que debe producir el espectador con el gesto masculino que realizan las actrices al representar la cotidianeidad de los obreros de una petrolera.

A esta constelación conceptual se suma la noción de hiperobjeto. El hiperobjeto designa entidades omnipresentes como el cambio climático, el plástico, el petróleo o la radioactividad. Excede el intento de representación puntual por su escala no humana y su presencia desbordante. Son objetos que reorganizan el pensamiento estético, ético y ontológico: "el fenómeno que llamamos intersubjetividad es simplemente una instancia antropocéntrica y local de un fenómeno mucho más extendido: la interobjetividad" (Morton, *Hiperobjetos* 141-142).

Es decir, la interobjetividad se manifiesta como la forma en que los objetos interactúan entre sí y con los seres humanos en redes dinámicas e inestables, en las que Naturaleza, Tecnología e Historia se presentan como esferas imbricadas. Según Morton, esta interconexión se revela con particular intensidad en el marco del capitalismo tardío, donde el despliegue masivo de objetos —desde residuos plásticos hasta infraestructuras fósiles— transforma nuestra relación con el mundo:

> Paradójicamente el capitalismo ha desatado sobre nosotros una inmensidad de objetos, con su multifacético horror y su brillante esplendor. Doscientos años de idealismo, doscientos años de ver a los humanos como centro de la existencia y ahora los objetos despliegan su venganza, terriblemente enormes, antiguos, de larga duración, amenazantemente diminutos, invadiendo cada célula de nuestro cuerpo. (*Hiperobjetos* 197).

A partir de la relación del ser humano con los objetos, el realismo especulativo, nos invita a reconsiderar nuestra posición dentro de esta red de relaciones, y a dejar de concebir la realidad como un conjunto de entidades subordinadas por el humano. En consecuencia, esta corriente del pensamiento contemporáneo propone la idea de conocer el mundo desde una mirada no antropocéntrica, que problematiza la perspectiva del giro lingüístico. Desde el ámbito artístico, Harman sugiere que tanto los objetos como la naturaleza poseen una estructura estética y existen independientemente del ser humano. Harman (2019) explora la noción de una filosofía orientada a los objetos (p. 99) en donde las redes de significación se invierten y adquieren una realidad enigmática, lo que supone un enfoque radicalmente distinto a las perspectivas filosóficas tradicionales. Una tradición que ha tendido a priorizar la razón o el pensamiento como el fundamento último de la realidad, subestimando el papel de los objetos y la naturaleza en sí misma.

En el contexto escénico, estas categorías permiten pensar cómo ciertas constituyen hiperobjetos escénicos en sí mismos. Es decir, entidades heterogéneas, materiales, afectivas y filosóficas que envuelven al espectador en una experiencia de cohabitación más que de contemplación. Al concebir los hiperobjetos, no se está representando particularmente cada materialidad (el murciélago, el petróleo). Así, se busca ampliar los horizontes del campo del teatro para que la escena hable con ellos.

Vampyr y *Petróleo* se configuran como paisajes especulativos, donde la estética deviene como campo de experimentación Por consiguiente, se propone la noción de paisaje transmedial como una figura crítica que nombra este tipo de configuración compuesta por flujos, contaminaciones y afectos interobjetuales.

Paisaje transmedial: formas democráticas entre los recursos del espacio teatral

En *Vampyr*, Manuela Infante despliega una teoría escénica no antropocéntrica: el cuerpo escénico excede al del intérprete y puede devenir murciélago. Es decir, la obra no se centra en el lenguaje o gestualidad humana de los actores y actrices sino en dispositivos escénicos y en la expresión corporal de los murciélagos. La obra interroga las formas de explotación que han afectado tanto a cuerpos humanos como no humanos. En coherencia con ello, el proceso creativo ensaya modos de organización que incorporan lo no humano. ¿Cómo imaginar un teatro no antropocéntrico, decolonial y no humanista? La obra responde a esta pregunta a través del mito del vampiro que funciona como un dispositivo de exploración.

El cuerpo del actor o actriz deviene de la animalidad y establece una relación no jerárquica con los recursos naturales. Desestabiliza los límites entre cuerpo animal y cuerpo humano a través de la imitación de los sonidos que producen los murciélagos hasta su posición corporal. Esta ambigüedad material genera una escena que interpela al espectador como parte de un mismo sistema de relaciones sensibles. No hay distancia crítica garantizada ni relato que ordene la mirada. Es una experiencia liminal que provoca que el sonido, la luz, el cuerpo y el residuo actúen como portadores de sensibilidad para el público. Se trata de producir una "irrupción de lo real" para que los cuerpos (humanos y no humanos) actúen como vectores sensibles que exceden su representación (Sánchez 24). Es una relación no jerárquica que contribuye al *paisaje transmedial* en la obra teatral mediante los elementos materiales y simbólicos que la obra dispone. Vampyr construye el sentido creando un campo de afectación inestable, pero no de forma mimética o como representación narrativa. Este fenómeno se observa en las gestualidades que realizan el actor y la actriz cuando emulan el cuerpo animal del murciélago para transformarse luego en trabajadores de una empresa de energías renovables. La mutación súbita provoca desconcierto en la audiencia ya que los personajes pasan de emitir chillidos a establecer una dialogo sobre la explotación laboral.

La relación entre animales y seres humanos se concibe como democrática. Asimismo, los dispositivos escénicos configuran su gramática sensible. Estos son

La relación entre animales y seres humanos se concibe como democrática. Asimismo, los dispositivos escénicos configuran su gramática sensible. Estos son aerogeneradores eólicos proyectados, bolsas plásticas de basura, una estructura de trapecio que permite a los cuerpos adoptar la postura de murciélagos hematófagos, música, proyecciones audiovisuales en pendones plásticos que representan aerogeneradores eólicos, e iluminación. La noción de racionalidad poético-afectiva resulta clave para leer cómo la obra *Vampyr* organiza sus afectos como una vibración que tensiona la percepción misma, alejándose de la significación abierta. La escena se muestra y se propaga. La audiencia queda sumida en una atmósfera opaca y fragmentaria. Los cuerpos suspendidos, los sonidos ubicuos y las estructuras móviles producen una experiencia de inmersión más que de lectura. La animalidad no funciona como metáfora. Es una técnica de percepción. El cuerpo del intérprete incorpora los ritmos y gestualidades y gestualidades del murciélago, desestabilizando los límites entre lo humano, lo técnico y lo animal. Todos estos recursos teatrales conforman un *paisaje transmedial*, ya que invitan al público a reflexionar sobre nuestra posición dentro de la red de relaciones, en lugar de fortalecer la concepción de realidad como algo dado y estático.

La obra de Manuela Infante nos invita a desmarcar la noción de intersubjetividad antropocéntrica que excluye a los no humanos. *Vampyr* ofrece una "imbricación de materialidades" (Andermann 323). Observamos lo inespecífico de los medios y soportes artísticos (Garramuño 157). Estos son el cuerpo actoral, la voz, el gesto, las proyecciones audiovisuales, la música, y el plástico de las bolsas de basura se traduce también a una hibridación entre cuerpo humano y cuerpo animal. En otras palabras, "es una mirada crítica al neocolonialismo verde. Una investigación sobre agotamiento y energía, trabajo y descanso" (Infante). La premisa temática de la obra subyace la idea deprimente y oscura de una conciencia ecológica que es trágica y apocalíptica. En este sentido, los territorios del sur son terreno fértil para la degradación medioambiental y la explotación laboral del neocolonialismo verde del norte del continente. En consecuencia, la concepción planteada por Morton sobre una ecología oscura que deviene en la angustia por reconocerse como ser humano, "como una entidad más" (Ecología Oscura 104).

Petróleo (2018) de la Compañía teatral Piel de Lava se diferencia de la densidad especulativa y atmosférica de *Vampyr* (2024). *Petróleo* instala la lógica del exceso. El recurso mineral funciona como un hiperobjeto que proyecta el carácter violento de la explotación de los recursos naturales y los seres vivos. Critica la razón instrumental. La obra es fruto del trabajo colectivo de cuatro artistas escénicas. La compañía emplea un método de creación en el que confluyen, de manera simultánea, la actuación, la dramaturgia grupal y la dirección teatral. La obra problematiza la construcción del género y los estereotipos utilizando un pequeño contenedor como espacialidad escénica que alberga a cuatro operarios de un pozo petrolero en la Patagonia argentina. Se ridiculizan los estereotipos masculinos, dando a entender que son un efecto la razón instrumental. El texto prolifera y los cuerpos se travisten con gestos exagerados. La escena se vuelve por momentos farsesca, pero sin alivio. Emerge una crítica frontal al modo en que la masculinidad opera como una máquina cultural agotada. Las actrices desmontan las coreografías masculinas rígidas hasta exponerlas como residuos de una energía patriarcal en decadencia. La exageración es incomoda y no conduce a la liberación.

Mediante el cuerpo travestido de cada actriz, el texto que alude a la explotación de recursos naturales ejercida por el hombre (la piedra se explota para extraer la última gota) y un dispositivo escénico minimalista, esta obra cuestiona las lógicas de poder masculinas y exhibe el proceso de creación que evidencia las formas de trabajo colectivo para habitar personajes masculinos.

En *Petróleo* se utiliza el cuerpo de la actriz como algo que deviene de la torpeza y violencia patriarcal. El combustible fósil simboliza a través de los gestos, sonidos y palabras la masculinidad y la estructura antropocéntrica. A través de la imitación de las lógicas patriarcales de operarios de un pozo petrolero, se desestabiliza los límites entre los cuerpos femeninos y masculino. La relación entre espacio doméstico masculino y seres humanos es inespecífica, ya que pareciera que la crítica a las masculinidades tradicionales representa una relación con los objetos domésticos más bien instrumental. En consecuencia, las relaciones que establece el público con los recursos teatrales opera desde una: "racionalidad poético-afectiva" (Verzero y Proaño 2).

En esta manifestación escénica lo patriarcal se contrapone a una dimensión democrática con los objetos y el recurso fósil.

Los dispositivos escénicos utilizados en esta obra, como: tráiler, objetos domésticos, vestuario, iluminación y palabra se exhiben como recursos que separan el adentro y afuera con la naturaleza, es decir, como espectadores/as no conocemos lo que aísla a los personajes de ese espacio geográfico patagónico. Los recursos teatrales conforman el paisaje transmedial ya que invitan a preguntarnos sobre la posición de los sujetos dentro de la red de relaciones, en lugar de concebir la realidad como algo dado y estático, mediante el uso del humor y el sarcasmo sobre las masculinidades y sus espacios íntimos. En este sentido, el dispositivo escénico diseñado en esta obra teatral alude al espacio íntimo doméstico, que separa el afuera natural y que se transforma en una crítica de los estereotipos masculinos.

La manifestación escénica interpela el agotamiento, el trabajo y el descanso. Pareciera que desde la concepción masculina y patriarcal no existe la angustia por el reconocimiento como ser humano, "como una entidad más" (Morton 104); sino más bien se concebiría la explotación del recurso fósil y el ejercicio corporal para alcanzar la condición sine qua non del sujeto masculino. La premisa temática de la obra subyace la idea deprimente y oscura de una conciencia ecológica que es trágica y apocalíptica. Los territorios del sur son fértiles para la degradación medioambiental y la explotación laboral. La explotación del recurso fósil de un pozo casi vacío es la antesala para que los cuatro personajes tengan más tiempo libre y así logren convivir en ese espacio que los separa del espacio del trabajo.

Lo más potente del dispositivo escénico no es su estética minimalista, sino esa condición de espacio clausurado: un contenedor sin afuera, donde trabajo y descanso se confunden. El petróleo no aparece como objeto escénico visible, sino como ritmo afectivo que marca los cuerpos. La repetición, la espera y el desgaste no se representan, se respiran. La escena está atravesada por una presión latente que no se resuelve, sino que se intensifica con cada gesto. Desde esta lógica cerrada, las nociones como hiperobjeto (Morton) o cuasi-objeto (Latour) permiten pensar la materia, el cuerpo y la energía operando como síntomas más que símbolos, revelan un sistema de explotación que no necesita ser mostrado para sentirse.

Conclusión

Pensar la escena contemporánea desde la agencia no humana, las materialidades insurgentes y las ontologías especulativas nos permite abandonar el paradigma representacional que ha dominado buena parte de la tradición teatral. Las obras *Vampyr* y *Petróleo*, más que ilustrar teorías, proponen experiencias sensibles donde el teatro deviene un ecosistema estético: un campo de tensiones afectivas, materiales y temporales que desestabilizan las categorías disciplinares, jerárquicas y miméticas del arte escénico.

En este recorrido, la categoría de *paisaje transmedial* no surge como punto de partida, sino como efecto crítico de una serie de desplazamientos: del cuerpo actoral como centro del acontecimiento, del texto como eje de sentido, y de lo humano como sujeto privilegiado del teatro. El *paisaje transmedial* no remite a una técnica ni a una estética particular, sino a una condición relacional en la que múltiples medios, materialidades y formas de agencia coexisten sin subordinación, organizando una experiencia escénica no lineal, no jerárquica y no antropocéntrica.

En lugar de proponer una nueva norma o tipología teatral, esta figura permite leer ciertas prácticas desde una sensibilidad expandida. Lo político y lo estético se entrelazan en formas de convivir y sentir con lo otro, lo no humano, lo excluido. Se trata, en última instancia, de una invitación a repensar el teatro como una máquina de percepción ecológica, no en el sentido de una pedagogía verde, sino como experiencia ontológica de descentramiento, donde las jerarquías entre naturaleza, técnica, cuerpo y objeto se disuelven en favor de una escena porosa, vibrátil e inestable.

Obras citadas

Andermann, Jens. Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje. Ediciones Metales Pesados, 2018.

Arévalo, Sofía. "Magnetismo marionético. Un acercamiento al enigma en objetos animados." Apuntes de Teatro, no. 147, 2022, págs. 9-25. https://ojs.uc.cl/index.php/RAT/article/view/52313

Barría, Mauricio. Intermitencias: Ensayos sobre performance, teatro y visualidad. Editorial Universitaria, 2014.

Cattaneo, Claudia. "Nuevas formas de expresión escénico-espacial en el teatro y la performance tecnológica (Cuerpo, espacio y neo-ritualidad)." Revista Actos, no. 5, 2021. https://doi.org/10.25074/actos.v3i5.2018

Deleuze, Gilles. Francis Bacon. Lógica de la sensación. Trad. Isidro Herrera. Arena Libros, 2016.

De Toro, Fernando. Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena. Galerna, 2008.

De Toro, Alfonso. Estrategias Posmodernas y Poscoloniales en el teatro latinoamericano actual: hibridez-medialidad-cuerpo. Iberoamericana Vervuert Verlag, 2004.

Eiermann, Andre. "Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes." Revista Telón de Fondo, no. 16, 2012. http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/8944/7745

Garramuño, Florencia. "Mundos en común ensayos sobre inespecificidad en el arte." Fondo de cultura económica, 2015.

Harman, Graham. Hacia el realismo especulativo. Caja Negra, 2019.

Haraway, Donna. Ciencia, cyborgs y mujeres. Ediciones Cátedra, 1995.

Hernández, Carolina. "Transmedialidad y crisis de la representación: La reinterpretación de personajes históricos mitificados en Xuárez de Luis Barrales y Manuela Infante." Apuntes de Teatro, N° 143, 2018, págs. 57-67. https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/25841/20751

Infante, Manuela. Vampyr. Matucana 100, 24 julio 2024, https://www.m100.cl/archivo/2024/teatro-2024/vampyr-2/. Accessed 05 marzo 2025.

Latour, Bruno. Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica. Siglo Veintiuno Editores, 2012.

Lehmann, Hans-Thies. Teatro Posdramático. Trad. Diana González. Verlag, Cendeac, 2017.

Mérida, Matías. "Paisaje visual." Revista Baetica: Estudios de Arte, Filosofía e Historia, vol. 18, 1996, págs. 205-222. https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/9334

Morton, Timothy. Hiperobjetos. Adriana Hidalgo, 2013.

Morton, Timothy. Ecología oscura. 2019.

Palacios, Marta, ed. Neo-materialismo. Prometeo Libros, 2018.

Piel de Lava, Compañía. Petróleo. 2023, https://www.compañíapieldelava.cl/petroleo.

Rancière, Jacques. El espectador emancipado. Bordes Manantial, 2010.

Remshardt, Ralf. "Beyond Performance Studies: Mediated Performance and the Posthuman." Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I, vol. 6, 2008, págs. 47-65. https://raco.cat/index.php/CLR/article/view/226336.

Rojas, Sergio. El arte agotado. Sangría, 2012.

Rojas, Sergio. "El contenido es la astucia de la forma." Revista Escáner Cultural, 2006.

Sánchez, José. Prácticas de lo real en la escena contemporánea. Paso de Gato, 2013.

Verzero, Lorena. "Cartografía afectiva de la patria: Relatos situados, la ciudad palimpsesto." Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea, editado por Cecilia Sosa, Jordana Blejmar y Phil Page. Libraria, 2020, págs. 150-171.

Verzero, Lorena, y Lola Proaño. "Racionalidad poético-afectiva. Una aproximación política a la escena teatral contemporánea." Revista Religación, vol. 8, no. 35, 2023. https://doi.org/10.46652/rgn.v8i35.1029

No-estética: imaterialidades, oscuridades y anonimia en el arte contemporáneo

Diego Pérez Pezoa
Universidad de Chile

En el año 1985, Jean-François Lyotard –el mismo autor de *La condición postmoderna*–, ofrece una exposición de arte titulada *Les Immatériaux* (*Los inmateriales*). La exposición se llevó a cabo en el quinto piso del Centro de arte contemporáneo Pompidou, en París. La idea de Lyotard era ofrecer una experiencia estética que desorganizara el oculocentrismo de las artes. Es decir, alterar el orden hegemónico de las artes visuales, mediante la instalación de un circuito atmosférico basado en la intensificación de la totalidad de los sentidos del espectador. Esta inmersión fue una experiencia estética novedosa para su época. Incentivó la imaginación de los espectadores más allá de la programación estética de la mirada. En el sistema del arte de fines de la década de 1980, esta instalación fue ampliamente aprobada por su exploración de lo sonoro y lo lumínico.

Sin embargo, la carga especulativa de la obra –es decir, la donación de pensamiento que la obra ofrece– no tuvo la misma recepción en el mundo de la filosofía porque *Los inmateriales* también criticaba la base epistemológica dominante de los fundamentos estéticos kantianos y las discusiones fenomenológicas. El principio de esta epistemología dominante era considerar los objetos y los materiales como susceptibles de conocimiento por parte de un sujeto trascendental. Lyotard desafió el principio dominante. A través de su experimentación de la forma y la materia, la subjetividad no podía recurrir al conocimiento como modo de acercamiento a los objetos. Por consiguiente, la instalación creó una percepción de caos y exasperación en el público visitante, porque faltaba a la trama epistemológica del arte. No tenía una estética singular para la representación y generación de sentido. *Los inmateriales* distorsionaron, de esta manera, los modos de percibir el arte y de imaginar del sujeto[1].

¿Cuál fue la herencia estética menos pensada de la instalación? En primer lugar, la deconstrucción de la estética tradicional reformuló lo sensible al modo de un encuentro azaroso con los materiales. Reconfiguró las coordenadas tradicionales del pensamiento estético como la singularidad de la obra, la genialidad del artista, etc. En segundo lugar, en términos filosóficos, *Los inmateriales* reflexionó sobre un nuevo materialismo. Se imaginó las transformaciones de la materia, y a la vez la desorganización de los sentidos por sobre el pensamiento materialista. Se desplazó la estética y el pensamiento a una zona oscura de pulsiones. Estas pulsiones buscaban des-identificar los modos de existencia de la realidad que conocemos por las capacidades cognoscitivas humanas. En otras palabras, la instalación de Lyotard invitó a la reflexión del caótico porvenir capitalista e hiperproductivo. Revalorizó los cimientos de la imaginación, la especulación, la fábula, y de la acción de filosofar. Ligó pensamiento, experimentación y economía libidinal. Fue más allá de la trama deseante y perversa del capital.

Graham Harman es el filósofo que más ha pensado la herencia 'inmaterialista'. Harman instala la incertidumbre especulativa en el arte y la filosofía al remover el centro estético que dio origen al pensamiento sobre las cosas y los objetos. Su pensamiento permite disociar realidades fijadas a maquinarias funcionales y productivistas.

Se pregunta por los objetos y las cosas a través de una estética cosmológica, más allá de la evidencia de los "objetos sensuales" *[Sensual Objects] (El objeto cuádruple* 17). Indaga en las estructuras estéticas internas de los objetos. Harman concibe que la alteración de los objetos funcionales implica el surgimiento de una realidad completamente autónoma e inexplicable (*oscura*, en palabras de Harman). Un *a priori estético* de inutilidad posibilita la contemplación del objeto más allá de la observación fenoménica, epistemológica y operativa. Este a priori estético es extrañamente no-humano. Por consiguiente, esta *rareza* nos exige re-pensar el pensamiento estético contemporáneo.

Es probable que exista una infraestructura cósmica de atracción que sostiene la filosofía occidental. Primero, lo hace en términos de un naturalismo que permite la investigación científica y la percepción y observación filosófica. En segundo lugar, lo hace

"más allá incluso de las cualidades esenciales, invocando un estilo fantasmal que habita en el mundo de una forma que no puede ser definida del todo" (Harman 143). De esta manera, las cosas mismas estarían atadas a fuerzas imperceptibles. Aunque, a la vez, los materiales firmes y detectables que percibimos cotidianamente encuentran en las serenidades de nuestros cuerpos su reencuentro ontológico con la existencia (aún) humana. Estos inmateriales sostienen lo Real y de forma sistemática u orgánica afectan las relaciones sociales, políticas y culturales. Es decir, funcionan como sostén de las relaciones sociales y políticas, en el modo de *relaciones de afectación* que sostienen la materialidad inmanente de lo Real.

Para Harman, las cosas mismas poseen una vitalidad que las enlaza cósmicamente, similar a la de los seres humanos. Harman declara lo siguiente al respecto: "mi hipótesis es que la vida misma de las cosas, esas cosas que han venido siendo aplazadas del interés filosófico en los últimos tiempos, tiene una estructura estética" (106). Esta estructura estética de las cosas responde a un universo oscuro de potencias cosmológicas, "como el elemento que yace en silencio en la base de todo proceso de causación física, como el ingrediente responsable de la colisión de los granos de arena, de la emisión de vapor por parte de las plantas nucleares defectuosas, de nuestro luctuoso encuentro con una pintura de los zapatos de un labriego" (106). Harman modifica la base naturalista de causación física del discurso científico. En cambio, Harman desplaza la base a un *universo oscuro y cosmológico de afectación entre las cosas*. Asimismo, suspende el discurso estético de la teoría del arte moderno que sólo concebía su despliegue crítico sobre las obras y las cosas a partir de la percepción sensible puramente humana e idealista sistematizada en el mundo del arte, casi idénticamente a la percepción del observador científico.

De la no-filosofía a la No-estética.

El acercamiento más transparente con las estructuras internas de las cosas y los objetos es el reconocimiento de los trazos y dinámicas propias que se inscriben en nuevos circuitos autopoiéticos y no-humanos. Son irrepresentables para el conocimiento. Incitan la imaginación y la especulación. Esto supone –como una hipótesis a desarrollar– una *no-estética*. A partir del pensamiento de François Laruelle sobre no-filosofía, es posible concebir que la experiencia estética humana yace sobre una no-estética oculta. Esta no-estética sería aquella envoltura pulsional, un medioambiente de incitación, que opera autónomamente. Arroba al humano para que *decida estéticamente*. Es decir, para que haga arte, política, o una obra. Entonces, las exo-relaciones no-estéticas, no-visibles a lo humano preceden las decisiones estéticas y que, por ende, constituyen la serie de acontecimientos que comprendemos como la historia del arte.

¿Cuáles serían los parámetros explorar el pensamiento estético fuera de los límites de la excepción humana? ¿Cómo el predominio humano es desplazado por la inteligencia artificial, la digitalización y la razón algorítmica? ¿Sería posible identificar una noción estética que supere los límites humanos?, ¿cuál sería la piel de las cosas que nos permite pensar una 'afección sensible entre las cosas y los objetos'? ¿Existe alguna chance –por otra parte– para el arte militante, el arte político, cuyo núcleo de intervención es la noción de conciencia humana, la cual ha sido extensamente deconstruida? ¿Cómo se enfrenta el arte contemporáneo y el pensamiento filosófico actual ante las aceleraciones del capital, que buscan, precisamente, controlar las formas de experimentación vital de los individuos? Estas inquietudes emanan de los fondos oscuros donde el arte y la política tejen sus plataformas de enunciación y creación.

En *Principios de no-filosofía*, Laruelle sostiene que la autosuficiencia de la filosofía es una ilusión. Esta ilusión obvia las dimensiones oscura y pre-especulativas, que es el área donde *la filosofía aún no es*. Primero, Laruelle desmantela una fantasía. Esto es, la relación que la filosofía establece sobre lo Real. En otras palabras, esta fantasía es que la filosofía es el dispositivo fiel y transparente de un pensamiento que controla lo Real. La filosofía es una empresa especulativa que no difiere de la ciencia, en la medida que ambas prácticas desean abordar lo Real. Lo que Laruelle denomina *decisiones* (80). Una "decisión" responde a una exigencia histórica de la práctica filosófica occidental, relativa a la suficiencia de cualquier propuesta filosófica de superar ambigüedades lógicas y oscuridades conceptuales en sus propuestas de pensamiento. Entonces, una no-filosofía no tiene que ver precisamente con la revitalización del pensamiento que se agota en la pura coherencia argumental. No es lo mismo una no-filosofía y una anti-filosofía. Sí es la expansión no ilustrada del filosofar. Filosofar es entregarse a lo Real, arriesgando la *fuerza (de) pensamiento* en aquello

que no es claro. Es entregarse al pensamiento sabiendo que lo Real es una inmanencia irreductible al gobierno epistemológico de la filosofía y la ciencia. Una no-filosofía no es una nueva corriente filosófica. Expone los materiales sensibles desprendidos de lo Real. Esto es importante porque los restos de lo Real emanan del trabajo artesanal y oscuro del pensamiento. Este método de pensamiento global es ejercido particularmente por cualquiera como 'ciencia primera' (Laruelle 103). La no-filosofía es una zona oscura del pensamiento que ha acompañado toda la historia de la filosofía occidental, ya sea, como alteridad, como residuo del pensamiento *aún* no-filosófico, como Diferencia, etc.

> 'No-filosofía' designa entonces el estado pre-especulativo o la ausencia de filosofía, la ignorancia en la que se sitúa la consciencia natural y popular; ignorancia momentánea, destinada a ser revelada o reemplazada, 'superada' en la filosofía misma que no la suprime sin no obstante dar cuenta de su propia virtud; pero también sana inocencia, no especulativa y no solamente pre-especulativa. De ahí que a veces se dé una reconciliación dialéctica de estos dos estados, la igualdad de la consciencia común y de la consciencia filosófica. En este sentido, 'no-filosofía' designa una inocencia post-filosófica o un estado sobre-filosófico, una sobrevaloración de lo no-filosófico que va de la mano con su posible desvaloración bajo otras condiciones o en otros sistemas. En todos los casos, se trata de una alteridad, de un residuo periférico o de una condición externa-interna de la actividad filosófica. (Laruelle 60)

La sabiduría de la no-filosofía es la de acompañar el objeto de su contemplación, como quien acompaña los seres u objetos queridos para cuidarlos o venerarlos. Toda composición filosófica produce su propio residuo, ejecutando una ecología que ordena y re-ordena los vasos comunicantes de sus 'decisiones' filosóficas, estéticas. La superación es la fase fantástica de todo proyecto filosófico, instalando los territorios flotantes que se deslizan sobre lo Real irreductible. Una no-filosofía no asimila, por lo mismo, una filosofía deconstructiva:

> de hecho, todo el pensamiento contemporáneo, al reemplazar el Ser por el Otro y la Identidad por la Diferencia como eje del pensamiento, acoge este concepto restringido *y esta* experiencia secundaria de lo no-filosófico que continúa girando alrededor de lo filosófico. Lo generaliza sin duda más allá de la inocencia pre-filosófica por medio del Otro y de sus efectos; lo incluye, como excluido, en lo filosófico, que así hace pasar de su estado moderno a su estado post-moderno. Sin embargo, deja lo no-filosófico en su marginalidad, de minoría, de fenómeno adyacente, confortando así el poder superior o la suficiencia de lo filosófico. Reafirma su capacidad para dominarlo y regularlo de manera definitiva. El momento de su triunfo en la escena filosófica es el momento de su enterramiento. Esto es todo lo que la filosofía puede hacer para ello: en el mejor de los casos, a veces, con la Deconstrucción, un cierto equilibro entre lo filosófico y lo no-filosófico que resiste el dominio filosófico y hace síntoma. (Laruelle 61)

Finalmente, podemos apreciar que una no-filosofía no pretende ser una nueva filosofía, pero tampoco se afirma en la pura debilidad espectral de la diferencia. En cambio, una no-filosofía se demora en lo Real. La fuerza (de) pensamiento se agota en su capacidad de generar identidad con lo Real, creando una fijación en lo Uno –o, como lo denomina Laruelle 'visión-de-lo-uno' (de lo Real). No es una realidad universal, sino lo Real como aquello que acompaña el pensamiento singular, sin ningún dejo positivista.

Si la no-filosofía es aquello que acompaña toda filosofía, que acompaña cualquier sistema filosófico, lo no-filosófico como aquella oscuridad del pensamiento, e, incluso, como aquello que acompaña el impropio movimiento de la Diferencia, que tiende a iluminar la diferencia en su *affirmativividad* –para utilizar un concepto de Werner Hamacher–, apostando por un tipo de indecisión del pensamiento, ¿qué sería aquella zona oscura donde habita todo lo pre-especulativo, todo lo pre-filosófico? Hemos nombrado lo Real, no como referencia al psicoanálisis, sino como referencia empírica, como lugar constituido por una díada entre lo trascendental y lo inmanente. Toda no-filosofía tendría como vía del pensamiento mantener la tensión de esta díada, sin la fuerza egológica y autoritaria de superación de lo Real, así entendido –ansiedades de superación que esta díada provoca. Lo Real como erótica de la tensión que afecta un pensamiento fantástico ansioso por superar la potencia empírica de las relaciones incalculables de lo tangible. Así, al parecer, lo

Real estaría constituido por lo contrario de una estética –de una claridad, de una sensibilidad exclusiva– que advierte las dinámicas relacionales de lo Real. Lo Real, en tanto, estaría constituido por una no-estética, es decir, por una oscuridad que provoca al pensamiento a iluminar eso que permanece latente en lo Real –en absoluta tensión. Tensión absoluta como no-estética, como potencia de un pensamiento cuya fuerza no está en las manos de alguna ejecución individual o creadora, sino en las relaciones que se dan más allá de la sensibilidad humana. De este modo, una no-estética es la tensión que surge de las relaciones que se dan entre las cosas y los objetos no-humanos, y que son mucho más potentes para el pensamiento de lo humano, que la propia capacidad humana de crear una suficiencia en el pensamiento. Una *no-estética* es la dosis suficiente de viralización de lo Real que logra alterar el cinturón inmunológico que la suficiencia filosófica, diseñado para transportar históricamente la especie humana hacia atmósferas de confort.

Objetos e imaginación

Bajo estas premisas, podemos decir que una *no-estética* es todo aquello que opera como reverso de una "decisión" sobre lo sensible que compone lo humano. Por lo que, este sería un absoluto de la especie humana que por medio de su imaginación logra crear desde lo político hasta sus fantasías. Siguiendo las reflexiones de Graham Harman podríamos intuir que, a pesar de la fluidez entre pensamiento y cosas, el asunto es comprender que el propio ejercicio de pensar es un modo de convivencia afectiva con los objetos, donde el gesto que solicita un *acceso* hacia ellos no tiene significado ni importancia, a menos que instale una *forma rara*, una materia vicaria –"a deep form"– para acceder imaginariamente a los objetos. Los objetos reales y autónomos son objetos que se someten a cierto grado de alteridad infinita, exigiendo una "ontografía" (119), o bien, una "onto-cartografía" (6) –conceptos que hacen referencia a la visibilización de los modos de existencias más allá de lo humano.

De esta manera, la mejor base especulativa para comprender lo irreductible de la cosa en sí y sus relaciones oscuras constitutivas es la "*no-estética*" que posibilita infinitas experiencias imaginarias sobre los objetos. Por ejemplo, cuando visitamos un museo, o una galería de arte, apreciamos diversos objetos. Como consecuencia, los espectadores ofrecerán sus interpretaciones de los objetos apreciados. Cada espectador puede ofrecer infinitas miradas al mismo objeto. Si es que establece una conversación con alguien más, es muy probable que surjan nuevas interpretaciones, o no. Otras veces, los sujetos no prestamos atención a los objetos. Pasamos de largo. En suma, se configura una red de interpretaciones de los objetos. Esto demuestra el sometimiento de lo humano a los objetos. Por tanto, lo que hacemos cuando vemos arte intentamos desafectarnos de la afectación real de las cosas sobre nosotros mismos. Usamos discursos inmunológicos que se vuelven ellos mismos nuevos objetos (estéticos). Cuando apreciamos arte, nuestra experiencia no es más que el intento por *ser humano* y así salir de la oscuridad no-estética que nos mantiene sometidos a *otras* inteligencias no-humanas.

Harman ofrece una forma de organizar la imaginación, la realidad y los objetos, de manera que no necesitemos volver a preguntarnos sobre la interdicción de lo humano como eje articulador entre dichos elementos. Lo que caracterizaría el fin de la excepcionalidad humana en el arte es su incapacidad de generar nuevas experiencias estéticas utilitarias ante el avance del tardocapitalismo como el único productor de cosas y objetos deseantes. La indiferencia, cada vez más acentuada, entre procesos productivos arraigados a las viejas fuerzas productivas del trabajo y el cuerpo-máquina, y procesos creativos sujetos a estándares cada vez más sometidos a iniciativas de financiamiento privado o estatal –es decir, prácticas de artes cada vez más dependientes de los circuitos y lógicas del dinero–, no permite asegurar un futuro del arte que no esté contaminado con agentes no deseados para el reencuentro con las objetualidades del arte venidero. En ese punto, no es el arte el que estaría organizando su propio futuro, sino que es, en cambio, el propio capitalismo a través de su ambiente predilecto: la dimensión financiera y distópica que re-territorializan los mecanismos estéticos de la creación. Para todo esto, tanto Laruelle como Harman buscan indagar futuros ocultos mediante un pensamiento que se deslice, que *se retire* –podríamos decir–, sobre aquellos objetos en sí mismos, sobre lo Real como tensión para el pensamiento, con el fin de abrir nuevos contactos, nuevas intimidades, irreductibles a la percepción (estética) humana.

Con todo esto queremos señalar que, tanto en el arte como en la política, lo que hay es, más bien, una no-estética; una estética rara, no-idealista, que permite la dinámica identitaria entre elementos humanos y no-humanos. Esto supone que una no-estética es una manera de

comprender lo anónimo de los materiales en el arte y la política, sin la intención de crear una esfera de identificación que agote la imaginación en la materia conjunta. Una no-estética es siempre una manera de abordar lo real a partir de las inmaterialidades con las que se sostiene. Ningún llanto, ninguna afección, ninguna alegría, se puede representar mediante la exclusiva perduración de la materia. Así como ninguna lucha de clases ni alguna fase del capitalismo se puede reducir en la abstracción de lo no-material. Lo que sostiene a las cosas y el mundo es un objeto que se retira cada vez que lo deseamos aprehender, y la imaginación es lo único que tenemos para aceptar nuestra resignación ante la potencia de aquellos universos incontrolables por lo humano.

Democracia y ecología de los objetos: Samuel Ibarra y Adrián Balseca.

Para el ensayista Timothy Morton, "todas las cosas están abiertas" (*Todo el arte* 25). Esto quiere decir que la realidad misma de las cosas no es la que se encuentra ante el gobierno de los humanos, sino que existiría una realidad tan abierta de las cosas y los objetos, tan en retirada de la mano, que todo estaría conectado con todo en algún punto misterioso. Existiría una especie de red sensible de elementos imperceptibles que opera en un nivel cosmológico y que es susceptible de ser re-imaginada: "podremos echar alguna luz sobre el arte solo si nos animamos a considerarlo como el elemento que subyace en silencio en la base de todo proceso de causación física" (Harman 106). Subyace una estética irreductible a la política. De ahí que todos los desafíos políticos contemporáneos busquen reactivar imaginarios de mundos posibles. En términos de una OOO (Ontología Orientada a Objetos), una política debe desconcentrarse de la 'acción humana' como único elemento de trasformación social y cultural, y ampliar las posibilidades de estos deseos hacia una sobreestimulación de la imaginación, o de lo inmaterial, como base estética de cualquier transformación política. Para esto tiene que desarrollarse una política basada en objetos, en elementos no-estéticos; es decir, al igual que cuando apreciamos un objeto de arte, y reconocemos su materialidad, cuando observamos un fenómeno político, o cómo emerge un acontecimiento político, habría que suspender la actuación de los sujetos políticos, y reconocer esos fenómenos políticos a partir de objetos (106). La política no la hacen sólo los sujetos, sino, también, los objetos, las fuerzas no-estéticas. La política comprendida sobre la base de una no-estética, es aquella que se basa en la búsqueda de elementos que permitan visualizar un modo de ser que había permanecido oculto entre las cosas y los objetos, pero que, en su proceso de visualización o percepción, al mismo tiempo, se vuelve irreductible a la idea de sujeto, para así continuar imaginando las maneras extrañas de ser o estar. Así, la política ya no podría neutralizar el campo de reconocimiento identitario, el mercado de sujetos variados, sino que sólo accedería a un conjunto de apariencias transmediales cuyo mercado del signo visual se vuelve un banco de afectos acaudalado para la trama policial que domestica la carne.

Un claro ejemplo de estas intersecciones entre no-estética, arte y política, quedan desentrañadas en la obra de los artistas latinoamericanos Samuel Ibarra y Adrián Balseca. A continuación, me gustaría detenerme en algunas de sus obras, por separado, y así visualizar todo el argumento sobre no-estética.

La característica multimedial de la obra performática de Samuel Ibarra –una obra que utiliza la performance, la poesía, los desechos, el cuerpo escindido, animales, objetos digitales, residuos– nos permite acoplar las reflexiones sobre la (in)materialidad especulativa de los objetos con aquellos elementos que ejercita y compone su obra simbiótica. A partir de la poesía, la performance, los objetos residuales y la videoinstalación, las pulsiones de muerte y creación, en la obra de Samuel, se encuentran esquematizadas por aquello que Morton denomina "comunidades simbióticas" (*Humanidad* 186) de seres vivientes y no-vivientes. Así mismo, esa *convivencia democrática entre los objetos* –tal como lo señala Bryant (19)– supone una cierta afectividad intensiva entre elementos que coexisten sin la intervención creadora y estética del artista tradicional, donde éste último se convierte simbióticamente –como en el caso de Samuel Ibarra– en el chamán de un paisaje que lo acoge en su memoria milenaria. Sin embargo, la obra de Samuel Ibarra ofrece, mejor dicho, una experiencia posdemocrática de los objetos en el arte.

¿Qué es lo que debemos comprender inicialmente por democracia de los objetos? Para el filósofo Levi Bryant la convivencia entre objetos es mucho más democrática que la propia convivencia entre humanos. La coexistencia entre especies no-humanas y objetos no-humanos es prácticamente armónica, logrando configurar una comunidad afectiva. Habría desniveles respecto a sus relaciones con la naturaleza, pero precisamente esa diferencia es un asunto ontológico, y no un asunto estético.

La tradición artística que busca la genialidad y la alimentación del sistema de egos ha intervenido recurrentemente esta armonía democrática de los objetos, violentando la convivencia del paisaje democrático entre seres no-humanos y cosas. De ahí que la experiencia estética del arte egológico sea posdemocrática respecto de la convivencia simétrica que existe entre los objetos. Pero ¿qué es la posdemocracia? Para el filósofo Jacques Rancière la posdemocracia no es la época del fin de la democracia, sino que es el modelo programado y consensual de los gobiernos que eliminan el disenso para, así, fortalecer la fase negociante entre oligarquías económicas y oligarquías políticas (129). Si forzamos esta definición, podemos constatar que conlleva irremediablemente, en la palabra *consensus,* la programación de lo político a un nivel sensible, definiendo formas sensibles (perceptivas) iniciales entre los cuerpos y las cosas (Rancière 10). Una posdemocracia de los objetos supondría que existe una forma de programación que define los valores y las relaciones de lo afectivo de los objetos. Esto es lo que hace el artista. Arremete contra la disposición anónima de los materiales. Altera el afecto que los une. En resumen, se da una interacción bastante particular entre comunidades sensibles humanas y comunidades de objetos afectados entre sí. La primera está organizada policialmente, y la segunda, de manera simétrica. La democracia aparece cuando el orden policial se altera en la primera comunidad humana. Sin embargo, en la segunda comunidad cuando el artista interviene se suprime la convivencia democrática de plena disposición anárquica de los objetos.

La obra de Samuel Ibarra se encuentra atravesada por esta convivencia y estas formas de comunidad sensible de los objetos. Sin embargo, la obra de Samuel posee la particularidad de no alterar, ni desorganizar, la plena convivencia democrática entre los objetos. ¿Cómo se hace arte sin alterar los objetos? La obra de Samuel Ibarra es una evidente expresión por tratar de convivir con la organización afectiva de los objetos creando un "régimen de atracción" (*The democracy* 193) entre la 'libertad soberana del artista' (Groys 55) y la democracia de los objetos. Su obra nos incita a pensar la intervención del artista, ya sea, en lo social, lo político y lo cultural, pero, en nuestra percepción, creo que su artisticidad encuentra los límites de su soberanía precisamente ante la soberanía de los objetos. ¿Qué ocurre con el artista cuando encuentra los límites estéticos con los que puede hacer arte? Sabido es que el artista es el ser humano experimental por antonomasia; trasciende toda la afectividad que existe entre seres no-humanos y objetos, confirmando que es la especie reinante en el planeta. A pesar de esta violencia estética invertida, la obra de Samuel confronta este límite sin transgredirlo. Busca, más bien, una forma chamánica de convivencia con los objetos; con materiales, palabras, desechos, imágenes, sonidos, coloca en un nuevo cosmos medial las singularidades de una experiencia anti-soberana de lo humano. Así queda registrado en obras como *Geografía y lengua muerta*, donde el paisaje se nutre de palabras olvidadas, balbuceos, retóricas retorcidas y materiales milenarios. Samuel adquiere la figura del chamán, para dilatar el continuum entre el artista y los objetos materiales e inmateriales que conviven en un régimen de atracción inédito.

De este modo, el chamanismo de Samuel Ibarra es una insolencia a cualquier cristianismo, aunque es su propia intervención espiritual para convocar la memoria de una tierra, de un pueblo y de un paisaje. Tal como nos recuerda Raúl Ruiz, en sus *poéticas del cine I:*

> Una película chamánica (…) se presenta más bien como un campo minado que, al explotar, provoca reacciones en cadena en el seno de esas secuencias fílmicas y permite producir ciertos acontecimientos. Del mismo modo, esas secuencias nos hacen creer que recordamos acontecimientos que nunca experimentamos, uniendo esos recuerdos fabricados con los nuestros, los recuerdos propios, que creíamos que jamás volveríamos a recordar y que ahora se levantan y avanzan hacia nosotros como los muertos vivos de una película de terror. Este mecanismo es la primera etapa de un proceso que nos permitiría pasar de nuestro propio mundo a los reinos animal, vegetal, mineral y hasta el reino de las estrellas, antes de volver al nuestro, el de los seres humanos (98-99).

El acontecimiento performático de Samuel Ibarra explosiona en imágenes e inmaterialidades, donde el chamán trae a nosotros ese "más allá" de una comunidad simbiótica, mediante la dimensión mágica que todo objeto posee, una dimensión oscura.

La memoria es una dimensión recurrente en la obra de Samuel Ibarra. No existe ninguna obra de Samuel que no nos incite a recordar en la memoria colectiva, familiar o existencial de cada uno o cada una. Habría una memoria de las cosas (que nos trasladan a lugares fantásticos de nuestra niñez, navegando en sus

intensidades y texturas, en objetos del recuerdo, y de terror), y habría una memoria del alma (que nos reinstala en el espacio interior de nuestras intimidades; o, mejor dicho, en palabras de Jean-Luc Nancy, en nuestras extimidades). Ambas memorias se reúnen indisolublemente para generar un canal, una vía, de acceso al recuerdo no programado. El duelo ya no se vive únicamente entre humanos. Se vive con las cosas, con el paisaje que no cesa de mirarnos, con el paisaje de objetos lleno de recuerdos. El amor hacia los muertos es imagen y cosa. Esta experiencia estética del duelo posee un registro en la obra de Samuel Ibarra titulado *Patiño*. En *Los amarres*, donde la adoración, la animita portátil, es reconstruida como peso del alma, como *via crucis* periférico, donde las estaciones se esfuman en la inmensidad de un peladero, en los espacios baldíos de la vida actual, se trasluce esta experiencia del duelo y la objetualidad a la cual se encuentra subordinada.

La memoria política, en tanto, se estremece como marco regulador de las almas melancólicas. Hace un par de meses, en el año 2024, Samuel Ibarra intervino, nada más y nada menos, que en el homenaje al historiador chileno Luis Vitale. Una sala del archivo nacional, en Santiago de Chile, lleno de historiadores, se vacía apaciguada a la espera de una puesta en escena sin precedentes; espejos rotos, "!Interpretación marxista de la historia de Chile!" –como grito de consigna–, sangre, colores rojos (el color del futuro, por lo demás), fotografías de detenidos desaparecidos, trabajadores y trabajadoras, una poética que encorva al historiador hasta volverlo una pequeña larva de la memoria política marxista de Chile. La intervención se tituló, justamente, *¡la interpretación marxista de la historia de Chile!*

Nada de la obra simbiótica de Samuel Ibarra se puede concebir sin su poética oscura. ¿Cómo podríamos definir una poética oscura? Si la poética ha sido la fórmula predilecta del arte contemporáneo para interactuar con las formas resultantes de los procesos creativos, en la obra de Samuel, esta poética encuentra más bien sombras que iluminaciones. La poética no resuena como maravilla para el oído humano. Opera como un martillo. Funciona oral, visual y performáticamente. Avasalla la mirada de cualquiera. La poética oscura sería la única manera de desprogramar la mirada pedagogizada de la audiencia neoliberal, acostumbrada a los bellos versos de un romanticismo irrecuperable.

En su obra *Una poética del reflejo* la vanidad neoliberal se hace frente a la fragmentación del alma, el cuerpo y la cultura. El YO –mientras suena anónimo– se enfrasca en una lucha con el dispositivo narcisista del espejo, despedazando la carne y haciendo aflorar el color del futuro, el color de la plenitud humana y no-humana. El espejo roto es el gran dispositivo estético que representa la fragmentación de la post-identidad ejercida por el mercado identitario neoliberal.

La obra de Samuel Ibarra se puede comprender de la siguiente manera: la performance del artista es un tipo de intervención que conjuga poéticamente mundos humanos y mundos no-humanos. Su poética consiste, precisamente, es desprogramar las almas, pero a la vez, des-utilizar los objetos cotidianos que nos rodean, llevándolos, no hacia el sistema del arte, sino, trasladándolos hacia un abismo estético tanto caótico como anárquico. El compromiso del arte, aquí, se transforma en salvaguardar, justamente, la forma de vida que experimenta hasta más no poder, cansándose en el subterfugio de los paisajes de intensidad inacabable y objetos irreductibles.

Aunque con acentos en los vínculos que el arte establece críticamente con los discursos sobre ecocrítica y antropoceno, la obra del artista Adrián Balseca se ha posicionado como una reflexión estética imprescindible de considerar sobre estos temas. La serie de instalaciones fílmicas, documentales, objetuales y archivísticas ofrecidas por Adrián Balseca nos permiten conjeturar el aparataje conceptual y filosófico que tiene como trasfondo el dispositivo crítico que el artista despliega contra el extractivismo económico y cultural en Latinoamérica.

Lo que el propio artista denomina "redes de solidaridad" –es decir, la coordinación de elementos naturales que no permiten reproducir la lógica extractivista en el uso de combustibles fósiles– en su obra *medio camino*, se acopla de manera fructífera con la noción de "solidaridad" ofrecida por el filósofo Timothy Morton, donde la solidaridad es "la manifestación de lo real simbiótico" (14) de elementos no-humanos. Una solidaridad con lo no-humano, en tanto, supone que todo tipo de ecología acoge dimensiones que se retiran del campo epistemológico humano y, por tanto, del discurso tradicional que defiende el medioambiente. De este modo, no sería sencillo adjuntar la obra de Adrián Balseca con el discurso ecocrítico, que insiste en abordar los problemas medioambientales exclusivamente a partir de una crítica al capital como devastación humana mediada por la

naturaleza, instalando el decrecimiento económico de las naciones como solución al problema. Toda catástrofe medioambiental supone, a la vez, una catástrofe simbólica, que impide que las comunidades de los pueblos originarios latinoamericanos vuelvan a narrar sus vínculos arcaicos con la 'naturaleza' y su pasado pre-colonial. Es por esta razón que la obra de Adrián Balseca propone una crítica situada, que implica no sólo una solidaridad entre humanos, sino que, a la vez, desarrolla un tipo de solidaridad con los 'hiperobjetos' no-humanos que han convivido milenariamente con las comunidades ultrajadas por la lógica extractivista y colonial.

Las obras ofrecidas por el artista permiten que las localidades y situaciones con las que interactúa recuperen un modo de experiencia temporal que se pliega al ritmo profundo de la naturaleza, tal como ocurre en su obra *The skin of Labour*, expuesta en el año 2016, donde cuenta la historia del 'caucho' y su impacto en la cultura y vida amazónica. Los debates sobre antropoceno suponen el colapso entre el tiempo humano y el tiempo profundo de la geología. Adrián Balseca, mediante su obra situada, rearticula "lo real simbiótico" (Morton 14) ofreciendo lo que denomino 'tiempo simbiótico': es decir, la simbiosis de tiempos humanos con tiempos no-humanos, como discurso post-crítico (Pérez Pezoa 16) orientado a salvaguardar comunidades que conviven con seres vivientes y objetos ancestrales, y así desacelerar la maquinaria moderna extractivista y brutalista global.

Estos presupuestos teóricos se encuentran presente en toda la obra de Adrián Balseca. No obstante, cada obra refleja estas reflexiones post-críticas de manera singular y situada, develando e indagando mediante estas posturas teóricas los rastros, acercamientos y diferencias que el propio artista desarrolla con los objetos, documentos y etnografías situadas. La singularidad de cada obra abrirá un espectro de elementos estéticos que escapan tanto a las tradicionales corrientes de pensamiento crítico como a los paradigmas estéticos tradicionales. Existen tres momentos conceptuales en su obra –aunque estos tres momentos no necesariamente se corresponden cronológicamente con sus tiempos y modos de producción: primero, un momento etnográfico de registro *site specific*, donde el artista desarrolla su obra filmando y registrando una red de elementos antropológicos que permiten producir una intervención simbólica entre los habitantes de las comunidades ancestrales amazónicas y de la sierra ecuatoriana. Esta práctica situacionista podemos apreciarla en obras, tales como: *Medio camino*, *The skin of labour* y *suspensión I.* Un segundo momento, se enfoca en reflexionar en torno al tratamiento objetual que el artista desarrollo sobre cosas y objetos tradicionales en la historia colonial y ancestral de las comunidades que acompaña, desarrollando una transfiguración simbólica entre objetos, narraciones y memoria. Estas intervenciones llevan por título: *Grabador fantasma y Estela blanca*, ambas realizadas entre los años 2018 y 2019. Podemos apreciarlo en *The skin of labour*, cuando el artista interviene el paisaje amazónico colgando un guante de caucho en los sitios de extracción petroleros. Este tratamiento objetual y simbólico, que lo podemos advertir en el resto de las obras por igual, altera el orden simbólico que naturaliza la lógica extractivista que ha violentado por siglos a las comunidades ancestrales del ecuador y las amazonas –primero, con la extracción del caucho natural, y posteriormente con la extracción del petróleo. Finalmente, un tercer momento nos permite reconocer en la obra de Adrián Balseca, donde el mismo artista lo denomina como "*exploración íntima de la materia*". Este aspecto se podría comprender como una extensión de la transfiguración simbólica de los objetos, ahora comprendido directamente como un tratamiento objetual que abandona la dimensión etnográfica y situada de sus intervenciones, para dar paso a una exploración del objeto como testimonio del fenómeno del antropoceno. En sus obras *Badyear*, aparecidas en 2021, podemos evidenciar estas características ulteriores en la mutación del tratamiento sobre la materia, por parte del artista.

Conclusiones

El presente artículo tuvo como finalidad ofrecer un dispositivo teórico denominado no-estética, con la intención, a su vez, de interceptar en los cruces tanto de una Ontología Orientada a Objetos como de una no-filosofía un modo de comprensión general para la singularidad de las prácticas artísticas contemporáneas. No-estética no designaría una forma negativa de la estética ni una manera posthistórica del pensamiento estético, sino, en cambio, considera el pensamiento estético tradicional como un efecto filosófico que surge de la relación que lo humano mantiene ontológicamente con lo no-humano (es decir, con las cosas, los objetos, los seres no-vivientes, objetos digitales, etc.) De esta manera, el estatuto de la imaginación, las fantasías, los deseos, el pensamiento, tradicionalmente descartados de la materialidad humana, son los inmateriales con los que se

forja una manera de hacer arte que rema a contracorriente de las prácticas artísticas indexadas en la lógica mercantilizada de los objetos de arte y las imágenes creadoras de los y las artistas. Mediante las obras de los artistas Samuel Ibarra y Adrián Balseca pretendí exponer ejemplificaciones de una no-estética, especialmente por sus singularidades en el tratamiento de los materiales y los objetos, y cómo, finalmente, ambos traducen el ejercicio de hacer arte como un modo específico de tratar los materiales y sus restos inmateriales, dando paso a experimentaciones que responderían al orden de un realismo especulativo ejecutándose en el espacio del arte.

Notas Finales

[1] Leer entrevista de Blistene a Lyotard a propósito de Les Immatériaux: https://www.e-flux.com/criticism/235949/les-immateriaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistene

Obras citadas

Bryant, Levi R. Onto-Cartography. An ontology of machines and media. Edinburgh University Press, 2014.

—.The Democracy of Objects. Open Humanities Press, Ann Arbor, University of Michigan, 2011.

Groys, Boris. Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Caja Negra, 2014.

Harman, Graman. Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything. A pelican book, 2018.

—. El objeto cuádruple. Una metafísica de las cosas después de Heidegger. Anthropos Editorial, 2016.

—. Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias. Caja Negra, 2015.

Laruelle, François. Principios de la No-filosofía. Materia Oscura editorial, 2020.

Morton, Timothy. Humanidad. Solidaridad con los no-humanos. Adriana Hidalgo editora, 2019.

—. Todo el arte es ecológico. Editorial GG, 2023.

—. Hiperobjetos. Filosofía y ecología después del fin del mundo. Adriana Hidalgo editora, 2018.

Pérez Pezoa, Diego. El cansancio de la crítica. Ensayos sobre poscrítica I. Qual Quelle ediciones, 2022.

Rancière, Jacques. El desacuerdo. Política y filosofía. Nueva Visión, 2010.

—. El reparto de lo sensible. Estética y política. LOM ediciones, 2009.

Ruiz, Raúl. Poéticas del cine. Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2013.

El paisaje como memoria crítica en *Técnicas para cegar a los peces* de Rosabetty Muñoz

Mario Molina Olivares
Universidad Católica Silva Henríquez

Introducción

Este artículo estudia el paisaje de la isla en el libro Técnicas para cegar a los peces de Rosabetty Muñoz publicado el año 2019. El objetivo consiste en analizar la interconexión entre seres humanos y no-humanos. Para ello aprovecha los estudios de los nuevos materialismos feministas. La hipótesis de lectura sostiene que la articulación de distintos entes que aparecen en el paisaje expresa un ciclo de degradación y lucha. La interpretación de los poemas gira en torno a cómo el paisaje configura una memoria crítica.

La noción de paisaje propuesta desborda lo visual y considera el espacio como una entidad condiciona al individuo y este a aquel. Los territorios están conformados por la superficie física de la tierra, su vinculación con lo climatológico, con el mar, con las distintas geografías, la flora y fauna y la ocupación humana en distintos grados y funciones (rural o urbana). Al mismo tiempo, distintas entidades y seres interactúan y marcan diversos desplazamientos y recorridos. Pero estos espacios y los seres que los habitan afectan el arte. Este, además de las entidades externas a los individuos, debe lidiar con las manifestaciones colectivas, normativas, sociales u otras expresiones artísticas. En particular, la escritura ha considerado el paisaje desde que comenzaron las expresiones artísticas. La escritura literaria en sí misma está constituida por la información aportada por la percepción, las potencialidades humanas para configurar imágenes mentales que se nutren de lo visual, lo táctil, lo sonoro, entre otros sentidos. Así la capacidad humana de comunicación toma la materialidad fonológica, fonética, pragmática e imaginaria del lenguaje para crear expresiones verbales determinadas por las convenciones históricas, esto es, por los géneros discursivos, que construyen y se nutren de memorias individuales y colectivas. El paisaje en la literatura recurre a los espacios y a los imaginarios sociales instalados, los que circulan a nivel individual y colectivo, y el arte puede incluso modificar estos imaginarios.

Si bien más adelante se desarrollan las siguientes ideas, conviene explicar brevemente que la memoria crítica configura imágenes mentales fruto de la influencia humana y de entes no-humanos, como los diversos territorios con los que toma contacto. Ello incluye los saberes de relatos heredados, de experiencias y conocimientos individuales y colectivos que desbordan el tiempo pasado. Esta memoria puede captarse y transmitirse en la poesía, en el ensayo, en las narraciones literarias, en el teatro y otras expresiones artísticas. Esta memoria capta y comunica porciones de la realidad, sin el afán totalizador de la historia. Más bien pone énfasis en la creación de una conciencia analítica que no se agota en lo humano. Esta conciencia apela a los seres humanos para transformar los ciclos destructivos. Recupera prácticas sociales de antaño, revisa las del presente y proyecta las del futuro sin caer en el ideologema del progreso lineal.

La elección de este libro de Rosabetty Muñoz hunde sus raíces en el sostenido compromiso de la poeta en lo estético, lo social, lo político e incluso como educadora en Chiloé. Su trabajo poético tiene una traducción al inglés (Muñoz et al. 98-107), ha recibido premios nacionales, uno a nivel iberoamericano y tiene una antología de su poesía con distribución internacional. Sus libros toman en cuenta, desde los años ochenta, los acelerados cambios en las formas de experimentar el territorio y la vida.

Los poemas presentan marcas textuales que permiten identificar las transformaciones de las últimas décadas: los espacios periféricos de Chile, afectados por la guerra fría, el enjambre dictatorial en Latinoamérica, la reconfiguración y administración del capitalismo en un nuevo orden de libre mercado y las modulaciones de la presencia de la mujer en diversos espacios. Este contexto dialoga con los textos poéticos publicados por la autora mencionada.

Los especialistas que reseñan y analizan la poesía de la escritora chilota confirman la importancia del paisaje (Mansilla "Paraíso" 12; Ariz 66; Soriano 2), la religiosidad (Carrasco 49), la comunidad y la provincia como resistencia (Muñoz *Discurso* 311).[1] En específico, *Técnicas*

para cegar a los peces aborda las transformaciones de este espacio, sobre todo por los efectos del libre mercado. La isla funge como un escenario compuesto por espacios urbanos precarios y rurales que influyen directamente sobre sus habitantes[2]. Chiloé posee una valoración histórica especial desde los pueblos originarios, la invasión europea, como uno de los últimos reductos del imperio español o como paraje obligado en las rutas turísticas del neocolonialismo.

En las próximas páginas la interpretación del libro considera las tres secciones que lo conforman. La sección inicial que sigue al título del libro está compuesta por cuatro poemas. Luego, en la primera sección del texto titulada "Marea roja I", la voz lírica utiliza para su proceso de enunciación el tiempo presente. En este tiempo los poemas describen frágiles destellos de belleza y plenitud. Sin embargo, prima un imaginario petrificado del daño a lo humano y lo natural. A diferencia del presente precario, en las menciones de lo que ocurría en el pasado (la generación de los abuelos principalmente) se valoraba la medicina vegetal, un sentido de comunidad colaborativa, la calma cotidiana de la isla-pueblo y una infancia que asociaba lo natural a la protección.

La segunda sección del texto, "II Los restauradores", y la tercera, "III Lengua de santas", enfatizan el tono de denuncia. La degradación se expresa a través de la destrucción de las costumbres pueblerinas y el ecosistema. El orden social de libre mercado causa esta degradación. Los poemas permiten identificar ensamblajes entre lo humano y lo no-humano afectados por diferentes factores. Primero, las voces, los seres vegetales, la tierra, sus frutos, las figuras religiosas y sus materialidades (madera, fibras, colores y olores) deben lidiar con el extractivismo. Segundo, los restauradores de estas figuras participan en un proceso de degradación y resistencia. Los seres humanos y los no-humanos forman parte de un ciclo de transformación. Los poemas manifiestan las dificultades para vislumbrar un nuevo proceso de cambio. En los siguientes apartados el análisis incorpora las tensiones entre el uso del mar, de la tierra, la potencia de lo natural y como estos marcan los ciclos humanos, especialmente la degradación de las prácticas sociales de cuidado humano y natural.

Los movimientos del mar y de los humanos

En el título y el epígrafe del libro el foco recae en entes y seres no-humanos. En el epígrafe la voz poética dialoga con una imagen bíblica reconfigurada: "Golpea golpea / las aguas / las dulces, bellas aguas / en lo posible / golpea / con una rama de arrayán" (Muñoz *Técnicas* 9). En la Biblia, Elías dobla su túnica y golpea las aguas para que Eliseo pueda avanzar. En la cita de Muñoz, se encuentra el arrayán (arbusto perenne y símbolo protector de larga data), sin embargo, se omiten las figuras masculinas de la Biblia. El libro de poemas resalta las bondades estéticas del mar. La voz poética no explora las subjetividades humanas, sino que describe lo que le rodea. La mayoría de las voces en los poemas no tiene género o una identificación más precisa.

Antes de la primera sección "Marea Roja I" hay una serie de poemas introductorios, "Restos marítimos", "Viejos hermanos ciegos", "La flor de la dicha" y "Pez". En el primer poema, la voz de una niña se diluye en el mar: se une al agua, la que va borrando su cuerpo individual y la acerca en un bote a la Isla de los Muertos (Muñoz *Técnicas* 11). Así, se posiciona un paisaje entendido como territorio e individuo que son parte de un mismo proceso:

> Restos marítimos
>
> Frente a la Piedra de Achao
> quedamos al garete.
> Soy niña y recuerdo
> cómo aparecían
> desaparecían a lo lejos
> las
> luces del poblado.
>
> Yo estaba extrañamente más
> allá del bote,
> unida al oleaje.
> De algún modo, también
> furiosa y húmeda (...)
> (Muñoz *Técnicas* 11).

La materialidad del mar, de la piedra y de los seres humanos aparecen como tres entidades que no tienen una jerarquía sobre las otras, más bien comparten la creación de un escenario marcado por la muerte. El libro se aleja de una perspectiva antropocéntrica. Si bien la poesía tiene un origen humano, explora de forma persistente cómo otras entidades se afectan entre ellas y a los seres humanos. *Técnicas para cegar a los peces* explora la profundidad y los sentidos latentes de las "cosas": cómo distintos seres se afectan, cómo la materialidad del cuerpo humano desde su interior y las otras materialidades coexisten lejos de la dicotomía de sujeto y objeto.

Las distintas entidades o "cosas" no son meros objetos subordinados a la transformación humana. De este modo existe un cambio de las características que constituyen su "ser" (estatuto ontológico) y las formas de construir y comunicar lo que se sabe de distintos entes (consecuencias epistemológicas). La teoría de los nuevos materialismos modifica las formas de estudiar las relaciones entre sujeto y objeto. Respecto de la diferencia entre los objetos y las cosas, Brown explora lo que él denomina "thingness" (Brown 2). Las "cosas" son diferentes porque su valor radica en las relaciones que se establecen entre distintos entes. Las "cosas" poseen diversos sentidos culturales, históricos o sociales. Sus relaciones van más allá de un objeto y todo esto permite elucidar la "cosa" no como un mero instrumento o algo silencioso o sin agencia (2). De esta manera, los nuevos materialismos permiten acceder a nuevos sentidos y alcances, como la capacidad de afectar lo humano: "una materialidad vibrante que corre en paralelo y al interior de los humanos" (Bennett 10).

Estas reflexiones sobre los distintos entes configuran un ir y venir, como el oleaje. Este proceso deja huellas de un tiempo-espacio que accede a la muerte y a los destellos de belleza y plenitud. Además de la belleza del mar, en "La flor de la dicha", el dramatismo barroco del título del libro de Muñoz va más allá de las imágenes religiosas. Si bien este imaginario pervive en el título, en muchos poemas también existe un diálogo entre la poeta chilota y Gabriela Mistral. En "Flores" de *Poema de Chile* la voz poética, la mama-fantasma, desea escapar de las casas y recorrer los espacios naturales. Por el contrario, la poesía de Muñoz sí disfruta de la rutina hogareña: la tetera silbando, el rostro sobre el brazo "(…) ahí / en ese sitio / estaba concentrada la plenitud.", donde la flor de la dicha "estalla unos segundos" (Muñoz Técnicas 13). En este escenario poético las cosas de la casa están cargadas de afectos, específicamente de belleza, de emociones reconfortantes: "(...) El fuego, la luz, los objetos amados / reunidos en capullo / se abren sin aspavientos. (...)" (*Técnicas* 13). Las distintas materialidades se nutren de emociones y vitalidad.

Si las cosas de la casa son relevantes, por extensión, también lo son las que están en el pueblo, en la isla, o las actividades como la pesca, la recolección de madera y de plantas medicinales. En esta sección introductoria del libro cabe destacar la relación entre los humanos, el mar y sus habitantes, los peces, porque se intercambian. En "Viejos hermanos ciegos" los seres humanos y los peces están heridos. En "Pez", los cuerpos se encuentran cegados "(...) en este mar / oscuro / irresistible." (*Técnicas* 14). Las materialidades nutren múltiples significaciones: el mar es un lugar de encuentro de muchas formas de vida y de muerte. El movimiento del mar funciona como un proceso o un ciclo vital que puede ser dañado. Lo humano y no-humano lidian con los influjos depredadores del extractivismo. Esto reproduce una lógica vertical de poder, marcada por la muerte.

Degradaciones: entre el envenenamiento y la resistencia

En esta obra poética, el mar es un símbolo y una experiencia dentro de una ecología política. Las emociones de apego se mezclan con las presiones económicas de las salmoneras y la devastación en el sur de Chile. La sección "Marea roja I" se abre exponiendo el veneno de la ciudad: un cielo sucio por "las micros desechadas por la capital… tragando turnos de obreros…" (Muñoz *Técnicas* 21). La contaminación proveniente de la capital y su lógica laboral a las floraciones de algas nocivas (FAN) que envenenan el mar (Ugarte et al. 5), incluso obscurecen su color (en varios poemas se menciona la oscuridad del mar), afectan la pesca, es decir, a las personas y a otros seres que se ven perjudicados.

Hasta ahora los poemas dan cuenta del paisaje del sur de Chile bajo múltiples presiones. Según han establecido los estudios del paisaje no se puede separar quien ve, de lo visto. El paisaje es una noción que hunde sus raíces en la cultura grecolatina, desde *La Odisea,* pero la modernidad y sus estéticas entregan diversas imágenes, es decir, el tiempo del paisaje desborda lo visual: "(...) Es la experiencia de una forma de unidad de la diversidad sensible capaz de modificar la configuración existente entre los modos de percepción y los objetos de pensamiento" (Rancière 7). El paisaje no puede seguir encapsulado en el binomio sujeto y espacio: "(...) en ese punto importa ya el paisaje con su observador añadido." (Martínez de Pisón 401). Al respecto, Jens Anderman lo caracteriza como un umbral, que incluso permite analizar un orden (neo)colonial, más allá de lo humano y no-humano (21). Este cuestionamiento no deja de lado las dimensiones éticas, políticas y sociales que le atraviesan: el espacio-tiempo específico, con coordenadas geográficas, históricas y sociales bien definidas, como el caso

del sur de Chile, es decir, las "cosas" con sus diversas materialidades, donde se incluye el cuerpo humano que interactúa con todas ellas.
Un paisaje en el que el observador y lo observado existen de forma separada mantiene un binomio que resulta difícil de sostener. El cuerpo humano y su agencia dan paso a la potencialidad de otras "cosas", de otros seres vivos, de entidades que sufren la acción destructiva humana. Tal destrucción afecta al cuerpo humano. La agencia, antes exclusivamente humana, se transforma en agenciamientos: conglomerados o agrupamientos heterogéneos que crean ensamblajes impuros, y en consecuencia "se abandonan modelos mecanicistas de la naturaleza" (Bennett 25). La mirada tradicional del paisaje natural se abre a paisajes urbanos (las transformaciones de Chiloé fruto del turismo y las empresas), a la vida de provincia, la vida de pueblo, donde la naturaleza y lo urbano desdibujan sus límites. De ahí resultan muy útiles en las reflexiones sobre "naturcultura", concepto desarrollado por Haraway, Barad y Parikka (Parikka 12), el que implica un continuo de microinteracciones, con "(...) un énfasis en la conectividad de los elementos semiótico-material (Haraway) y material discursivo (Barad) y que también ayuda a pensar las naturalezas mediales en esos términos (...)" (12). Estas reflexiones ocurren en el "antropobsceno": el contexto donde los apetitos y efectos de la especie humana han generado "(...) prácticas insostenibles, políticamente engañosas y éticamente sospechosas (...) (22).

En un contexto actual descrito como antropobsceno, la voz poética observa a su alrededor. El que mira —¿el pez o el humano?— en los poemas funciona como un ojo completamente circular, casi ubicuo, sin expresión: el pez-humano observa los nights clubs donde "las vecinas bailan, / sin ningún tipo de miramientos" (Muñoz Técnicas 21). La significación de las miradas constituye un juego de espejos, que involucra a los entes que lo habitan. Cuando la mirada deja lo humano y observa el mar encuentra "medusas muertas y envases plásticos" (Muñoz *Técnicas* 22). Esto lleva a la masiva producción de basura, significativo y recurrente motivo en la poesía de Rosabetty Muñoz, que resulta imposible desarrollar adecuadamente en artículo.

Las degradaciones humanas no-humanas tienen historicidad. Los poemas refieren al rol humano de la invasión europea y actualiza este hito en el precario sistema económico y social del presente. La herida colonial sigue infectada: "se ha producido el temido desembarco … rendidos a la humillación del salario mínimo" (Muñoz *Técnicas* 23). El territorio sudamericano, Chile y la isla dan cuenta del imaginario de aislamiento lo que refuerza el extractivismo neocolonial. Los supuestos de los nuevos materialismos feministas sirven para examinar la intensidad de las exclusiones, las condiciones específicas y diferenciadoras de los territorios que han servido al aprovechamiento desenfrenado de los recursos naturales y los problemas de las personas que se encuentran en roles no hegemónicos debido a su edad, su origen social su género como los niños, los ancianos o personas excluidas.

El proceso de degradación no es extraño o absoluto. Los poemas presentan "cosas" que apuntan a la suciedad en el paisaje como los colchones manchados de orines, la basura en el mar. Pero también aparecen "(..) las flores silvestres / mantienen sus colores y / se aferran a las laderas" (Muñoz Técnicas 24). La resistencia de la belleza y las experiencias positivas asociadas a las flores visibilizan marcan diferencias. La resistencia y la visión crítica de la voz poética posiciona a las flores como un ente activo. La potencia estética de la poesía no reduce la flor a un mero símbolo. La perspectiva teórica de los nuevos materialismos instala cuestionamientos más allá de la relación pasiva mujer-naturaleza. Las plantas tienen inteligencia, se pueden mover, se comunican a través de rasgos superficiales y bajo tierra, donde el olor es un rasgo diferenciador. Varios poemas y "cosas" referidas apelan a los sentidos y, por consecuencia, a las memorias del cuerpo humano. Proyectan un futuro distinto, donde existen espacios de plenitud y varios seres son arrastrados en un devenir transformador. La flor "(...) se ha adaptado para favorecer la polinización, permite la acción de intermediarios como el viento, los insectos, las aves e incluso los humanos" (Nascimento 109). De este modo la poesía también se encuentra en las flores silvestres y ambos se convierten en seres que resisten la destrucción y participan en los procesos de creación que les rodea.

Las voces y "cosas" del libro no se limitan a expresar el desastre y revivir el pasado de forma nostálgica como un paraíso perdido. Viven el aquí y ahora. Cabe mencionar que Verónica Ariaza Díaz, al comentar las ideas de Donna Haraway, señala que esta intelectual nos plantea la idea ya no de una utopía sino de una eutopía, vale decir, la actuación en un aquí y ahora (155-156). Y este presente necesita atención plena. Sobre esto varios poemas dan cuenta que el mar está enfermo: "(Ahí están

todas esas medusas agonizando. / Enlazados sus tentáculos ambarinos / cubren playas y campos.)" (Muñoz *Técnicas* 27). Los materialismos feministas han rescatado la figura de la Medusa. La fortaleza del pensamiento tentacular de Donna Haraway descansa en la capacidad de vivir el presente, de distintas materialidades, de diversos seres. Los poemas presentan seres no humanos que, como las serpientes de la Medusa, resquebrajan con la fuerza del látigo al ojo, excesiva y forzadamente abierto (el control del orden social instalado), contra la masculinidad hegemónica, violenta, extractivista y siempre vigilante.

El pensamiento tentacular puede articularse con otras categorías: la copresencia, el devenir-con o la simpoiesis descritas por Donna Haraway, que ayudan a esta intelectual a desbordar el antropocentrismo. El modelo hegemónico y su expresión capitalista en el individualismo contemporáneo no permiten encontrar vías de solución a los problemas actuales y de futuro (Haraway 71-75). Por tal razón, la necesidad de una perspectiva cooperativa resulta ineludible. Esta fuerza de respons-habilidad consiste en una capacidad afincada en lo comunitario, en el trabajo colaborativo, en cultivar estos valores y que ello no se agote en el cuerpo individual (humano). El respeto a lo humano, en esta argumentación, podría extenderse a otras entidades minerales y acuáticas. En este caso conviene citar un poema del libro analizado donde aparece la importancia de la dignidad: "No fuimos dignos de dormir cerca del altar. / Nuestros mayores sí." (29). Los valores de los "mayores" demostraban un respeto a la naturaleza, a sus recursos y a la comunidad humana. Las aseveraciones de la voz poética llevan al cuestionamiento durante la lectura si el respeto al valor específico de lo humano en sí podría extrapolarse a otros seres, a otras materialidades. Claramente los poemas expresan una postura a favor, por lo tanto, sería mejor utilizar el concepto de reconocimiento, que desborde lo humano: el respeto de otras materialidades, su potencia y efecto en lo humano y no-humano. Todo lo recién dicho cambia el sistema de valoraciones antropocéntrico y, en consecuencia, las normas y las prácticas sociales.

El respeto, como valor que resulta cada vez más difícil de compartir entre los seres humanos, también circula en los afectos a ciertas "cosas". En el verso citado anteriormente el altar posee una carga afectiva del espacio de reunión comunitaria de la iglesia, pero no de la institución sacerdotal. Los poemas frecuentemente comunican el distanciamiento de la dicotomía de poder vertical. Por el contrario, las relaciones horizontales entre lo humano y lo no-humano ponen foco en los vínculos que sostienen la frágil trama de protección en un orden social agresivo.

Una perspectiva que integre las "cosas" y lo no-humano permite una reflexión más allá del materialismo vital expuesto por Bennett. Al respecto, Lemke establece el concepto de materialismo relacional: "distinctive modes of existence ... invite us to envision a different–experimental–style of analysis and critique that gives credit to the heterogeneous, dynamic, and mobile character of dispositives" (17). Los dispositivos se entienden como una red que permite articular diversas materialidades, semióticas o discursivas con elementos no-humanos, en los que el poder (la capacidad de los entes de afectarse con distintas intensidades, con o sin legitimidad) fluye de forma flexible, itinerante, contrario a una mirada dicotómica, estática y vertical.

Esta perspectiva relacional permite reflexionar sobre el escenario del devenir-humano y del devenir-cosa. Resulta necesario explorar el territorio y los elementos que lo pueblan considerando el tiempo. La obra poética de Rosabetty Muñoz muestra que la memoria de los antepasados no agota las posibilidades del presente y el futuro. En cambio, a través de la memoria crítica del "ahora", su poesía constituye un espacio-tiempo que permite acercarnos a posibilidades desconocidas del devenir presente-futuro. Su poesía va más allá de los horizontes de lo conocido.

El presente está marcado por el debilitamiento de los lazos comunitarios en el orden social postdictatorial. A pesar de la compulsión colectiva por la inagotable pero efímera novedad, la poesía no solo mira hacia atrás (Muñoz *Discurso* 219). Nos piensa hacia adelante. Nos hace. Mira lo que puede ser. El contexto del siglo XXI tiene pocos gestos, acciones de colaboración, de plenitud que sí ocurrían en el tiempo de los abuelos, según expresan los poemas. Por el contrario, en el presente la precariedad económica también llega a la isla. Sin embargo, en los poemas todavía se citan los saberes de los antiguos (el uso de medicina natural o el sacrificio para construir iglesias), es decir, existe una reivindicación de las generaciones mayores y algunas acciones esperanzadoras (Muñoz *Técnicas* 29). La valoración de los saberes de los "antiguos" permite destacar también otras

fuentes de conocimientos. La libertad en los recursos de la poesía para comunicar y construir conocimientos la caracteriza, en otras palabras, permite pensar en lo que es la poesía (su estatuto ontológico). Además, las reflexiones sobre los saberes de las generaciones anteriores, los conocimientos construidos y comunicados en torno a sus referentes modifica su impacto en la realidad en el presente y en el futuro (sus derivaciones epistemológicas). Los poemas permiten recuperar las costumbres nutritivas, de cuidado del individuo y la comunidad encarnadas por los abuelos. Esto se relaciona con el presente donde prima una relación extractivista con la naturaleza.

Las ideas arriba expuestas amplían el impacto de la literatura, más allá de la función representacional o imitativa. Esto dialoga con lo expuesto por Jonathan Culler, en *Theory of the lyric*, texto en el que apunta a la dimensión performativa del poema, cada vez que las personas cantan, repiten o memorizan un poema. Las ideas de Culler en este artículo permiten postular como la poesía crea un espacio-tiempo, no solo como representación o un mero instrumento que tiene contenido, forma, referentes. Al tomar en cuenta los aportes de Culler y Brown, la poesía adquiere la densidad de una "cosa" en sí (una entidad más compleja que un objeto cualquiera o una forma instrumental de escribir).

Estas reflexiones sobre el sentido e impacto de la poesía aplican a los libros de Rosabetty Muñoz. Estos promueven la reflexión sobre el cambio de funcionamiento de las estructuras políticas, sociales y económicas, aspectos comentados desde los feminismos u ecofeminismos respecto de otros libros de la poeta (Hasse 122). Concretamente, la posición de las mujeres, de los ancianos, de los niños, de las personas excluidas de los centros de poder son las figuras centrales en sus distintos libros. En el caso de *Técnicas para cegar a los peces* cabe destacar la importancia de la tierra, del mar y los beneficios para las personas, del aprovechamiento de la madera en procesos de organización comunitaria del pasado. Pero estos poemas describen que resulta cada vez más difícil sostener esta herencia.

Los poemas recogen este pasado más allá de la nostalgia del paraíso perdido. Jussi Parikka señala la importancia de considerar una ecología de tiempo profundo, una en la que los tiempos de la tierra y las duraciones geológicas "se convierten en una estrategia teórica de resistencia contra el mito del progreso lineal…" (32). Existen diversas temporalidades de un tiempo profundo, tiempos terrestres no humanos "de la descomposición y la renovación, pero también al antropoceno actual con las obscenidades de la ecocrisis" (40). La crisis tiene que ver con el aprovechamiento desmedido de los recursos naturales, que ignora el efecto de la naturaleza en las prácticas humanas. En el orden de libre mercado actual el individualismo y la competencia rompen el equilibro de regeneración de los ciclos naturales y humanos.

Frente a esta crisis, la primera sección del libro evoca la voz de un yo poético testigo que describe la contaminación de las aguas, los trastornos a la tranquilidad de la vida pueblerina debido al ruido y al turismo. En menor medida, muestra la belleza en "las calles amables", en cruzar una calle de forma segura y cuando se contempla a las fuerzas naturales (Muñoz *Técnicas* 30). La "gracia", esto es, potencia, plenitud en Mistral, que ella veía en los ojos de los niños, en las mujeres y trabajadores en *Poema de Chile*, en los versos de *Técnicas para cegar a los peces* también aparece, pero está en riesgo: "Nuestros ángeles son niños con ala de celofán / (…) Las ataviadas ánimas que se perderán para siempre / porque este territorio ha sido ocupado. / no reconocerán sus mapas / no encontrarán un claro donde bajar su gracia" (Muñoz, *Técnicas* 32)

Entre la destrucción y los espacios de plenitud de la isla-pueblo, conviene citar la noción de "medio": "The middle as a means of highlighting the constitutive significance of processuality and relations in the formation, and reconfiguration, of intersecting and their modes of coexistence" (Mehrabi et al. 19). Esta reflexión, proveniente de los nuevos materialismos feministas y de la perspectiva interseccional, privilegia la conceptualización de "middle" entendida como entremedio o in between. Tal reflexión destaca los procesos, las interacciones y las creaciones fruto del contacto entre distintas materialidades y entes.

La reflexión anterior toma forma en la noción de isla-pueblo. Para más detalle, este concepto funciona como un intersticio, según de Foucault y Deleuze. Este último, en sus reflexiones sobre el poder y el pensamiento de Foucault, comenta la relación entre el adentro y el afuera, y la génesis del pensar: en el ejercicio del pensamiento aflora una disyunción, en una zona límite de lo pensable y lo impensable. En palabras de Deleuze, "Si ver y hablar son formas de exterioridad, pensar se dirige a un afuera que no tiene forma. Pensar es llegar a lo no

estratificado. Ver es pensar, hablar es pensar, pero pensar se hace en el intersticio, en la disyunción entre ver y hablar" (Foucault 116). Deleuze destaca que estas discusiones tienen que ver con la noción de poder, y esto se ve reforzado en las aplicaciones de lo denominado "entre-medio": "The interstice is a 'small space': far from being a merely extensive notion, such smallness inherently signifies a power issue. (...) 'inbetween-ness' refers to the fact of being surrounded by other spaces that are either more institutionalized, and therefore economically and legally powerful" (Mubi 16).

Para el desarrollo de este artículo la conceptualización de la isla-pueblo como intersticio ayuda a reflexionar sobre las lógicas de poder, de la forma en que ocurre la interconexión entre distintos entes, cómo se afectan. En los poemas el poder, como ejercicio de fuerza o capacidad de afectarse por parte de distintos entes emerge de varias maneras: la plenitud en lo cotidiano, los dolores, la degradación de la relación con la naturaleza, de las culturas de tranquilidad y cooperación en la vida de provincia. En la sección de "Marea Roja I" los fantasmas (entes que están y al mismo tiempo no están) demuestra un futuro en peligro: "Nuestros ángeles son niños con alas de papel celofán / y ululan a toda hora penando por sus madres" (Muñoz *Técnicas* 32). La fragilidad de la vida de los niños —ángeles petrificados en figuras de madera, descritos en las próximas secciones del libro— evoca la muerte de lo humano y de los ecosistemas en el sur de Chile.
Lejos de contacto humano con la naturaleza en un espacio donde lo urbano convive con lo agreste, los poemas describen a los niños encerrados viendo televisión, a personas indiferentes a la pérdida de la sabiduría de los antiguos (las generaciones de los abuelos) o a los problemas más apremiantes e inmediatos, como la falta de agua, el exceso de calor en una zona que antes era lluviosa y fría, al espectáculo de la fe, el turismo, a la degradación material, por ejemplo, "Al óxido de los edificios públicos" (Muñoz *Técnicas* 33).

El proceso de degradación contiene en sí mismo otro inicio: las figuras religiosas descuidadas necesitan otra vez su materia original (madera), mientras esperan y hablan en los poemas: "Boquita le habla golpeado al cura. Le dice que la imagen reparada en la misión anterior tiene un dedo desprendido. Que la encontró sin orejas y sin cuello. El torso tenía perforaciones hechas por insectos, también la cabeza … Está con sus deditos ahora, los hicimos de ciprés." (Muñoz *Técnicas* 74). El proceso de degradación afecta al territorio, a sujetos animalizados, cegando no sólo a la vida marina como recurso natural: "Desprovistos ya de de todo apego a la minucia, / nos miramos las cuencas vacías / y sumamos la oscuridad que nos ocupa" (Muñoz *Técnicas* 42). Frente a esto, las descripciones tienen un propósito interpelador, según Bennett, "cualquier cuerpo no-humano tiene en común con cualquier cuerpo humano una naturaleza conativa" (34).

Las voces y los entes que interactúan esperan a un lector con la capacidad de hacerse responsable, de convivir bien, de actuar, en una problemática multiespecies donde el humano-pez no puede seguir sólo sufriendo las técnicas para ser cegado. Por un lado, humanos que deciden cerrar —o permiten que les cierren— sus ojos para algunas dimensiones vitales y, por otro lado, otros solo miran, controlan, tuercen las acciones para el beneficio de unos pocos. El poema que cierra la primera sección del libro utiliza un tono definitivo para caracterizar una sola manera de entender la realidad: "Se termina esta parte de la historia… mientras dentro de sí se concentra la materia de una perla. / Desde ahora" (Muñoz *Técnicas* 47). Esta primera sección del libro instala, de esta forma, lo que sucede en el antropoceno y espera un nuevo ciclo.

Resistencias: ensamblajes de madera, fibras, pelo y piel

La segunda sección, "Los restauradores", está escrita en prosa. Los poemas presentan el discurso técnico del oficio de la restauración. Insertan entre paréntesis y con letra cursiva otras voces de "cosas" y de seres humanos. Las figuras religiosas restauradas hablan. En ocasiones, aparece otra voz que describe el trabajo de los restauradores. De esta manera esta sección del libro configura el dialogismo de distintas perspectivas: los restauradores que reclaman por el descuido a las figuras religiosas, las comunidades que cuidan sus espacios de encuentro, los sacerdotes ignorados, entre otros. Los poemas presentan todos estos encuentros de forma simétrica. Por ejemplo, uno de los restauradores, Gustavo, señala que cuando trabaja en las figuras religiosas que pueblan las iglesias: "Yo no tenía registro ni imagen del diablo, así es que lo hice mirándome en un espejo. (Soy como un animal imposible de madera…" (Muñoz *Técnicas* 58). Los poemas desdibujan los límites de lo humano y no humano y sus distintas materialidades crean relacionamientos o ensamblajes de distintos seres o entes en los poemas.

Una forma que deconstruye la noción humana de superioridad de la institución eclesiástica consiste en explorar la sensualidad de las figuras religiosas. Los restauradores ven las nalgas de las figuras, el rubor de su cuerpo de madera, sus enaguas, incluso cuando las desvisten caen billetes como en un cabaret. La circulación de afectos pone en primer plano el deseo de apropiación de las figuras. La extracción y transformación de la materia (la madera, el cabello, la ropa, las pinturas) que son transformadas en figuras religiosas. La sensualidad de la madera es la sensualidad del cuerpo humano y de las figuras restauradas.

El trabajo con la madera como "cosa" va más allá de un objeto. El oficio de los restauradores puede compararse con el oficio poético. La técnica (o *ars o techne*) del restaurador funciona como la disposición del diseño retórico de la cosa-poema que busca la creación (poiesis). Al igual que los poemas que muestran brevedad, precisión, un trabajo austero pero muy eficiente, los restauradores trabajan de forma similar. No obstante, la transformación de la energía y la materia implica un precio que se debe pagar: "… moldear articulaciones con tanta precisión ha dado vida a la mano completa. Gustavo perdió el pulgar poco después…" (Muñoz Técnicas 66). Sobre el trabajo de los restauradores, los poemas instalan una reflexión respecto de la función de la poesía, de su impacto. Escribir, leer y valorar los ensamblajes de lo humano y no-humano consiste en un trabajo creativo enfocado en la reparación de las grietas, la resistencia al paso del tiempo, la valoración de la herencia de los abuelos. El trabajo de los restauradores tiene sentido en los poemas porque la comunidad —los lectores— da valor a las figuras religiosas. Al igual que los restauradores, la comunidad desea protegerlas, pero los sacerdotes ni se mencionan.

En la obra de Muñoz, el turismo de las iglesias trastorna la comunidad y las figuras religiosas quedan como mercancía. Las "cosas" interactúan con lo humano y no-humano mediante sus olores, formas y colores: "Humanos y no humanos, interactuamos a través de la forma. La forma es el conjunto de patrones a través de los cuales nos conocemos unos a otros." (Tsing 9). Las conductas depredadoras afectan y confunden las materialidades. En consecuencia, la reacción de las materialidades es visibilizar su capacidad de transformación:

> El equipo considera que restaurar no
> significa volver al estado
> inicial: la pátina se respeta, los materiales
> tienen su historia, (...)
> (...)Se recubre la
> grieta pero la sanación
> es honesta, está en evidencia. (...)
> Intervención crítica es ver el tiempo,
> darse cuenta de que todo
> está destinado a desaparecer (...).
> (...) El esfuerzo es
> sostener unida la materia
> con estos trucos elaborados para
> guardarlos hasta la generación
> siguiente. Ir arrastrando la imagen que
> amaron los antiguos. (Muñoz *Técnicas* 55)

El daño deja una marca. Los efectos son ineludibles, como la herida en el tejido social debido a la dictadura y el orden social impuesto que profundiza las desigualdades sociales. La dimensión temporal de la memoria crítica considera la escritura como "cosa": ocupa un espacio en la hoja, el libro actúa como producto creativo y material que circula en la sociedad. El paisaje de la isla recoge las relaciones de lo humano y no-humano y ello configura una memoria distinta de la usualmente descrita. A partir de la lectura de la obra de Bergson, Deleuze sostiene que a la memoria "la encontraremos en un movimiento (...), por el cual el "presente" que dura se divide a cada "instante" en dos direcciones, una orientada y dilatada hacia el pasado, otra contraída contrayéndose hacia el futuro." (Deleuze, *El Bergsonismo* 52). Las dos direcciones de la memoria expuestas por Deleuze se manifiestan en la obra de Muñoz. La escritura se creó en el pasado, pero la lectura que ocurre en presente dialoga con las del pasado y permite también que exista en el futuro, en un movimiento que no es unidireccional. La lectura transforma la escritura-presente. Se extiende al tiempo de los "antiguos" y recupera ese pasado aparentemente perdido. Y como una fuerza centrípeta se familiariza con el porvenir de la "generación siguiente". Esta escritura, cuando se lee, tiene un presente que deviene hacia el pasado y al futuro.

Los poemas describen la degradación y la lectura puede movilizar las conciencias, modificar las prácticas sociales, eso crea una memoria distinta, crítica. Esta supera la visión vertical de poder y los relacionamientos humanos y no-humanos. La descripción de las

"cosas" indican el respeto que la voz poética y la comunidad sienten sobre las distintas materialidades y entes que construyen el paisaje. En este sentido, la escritura y la restauración es un trabajo que haces y habitas. Lo humano y lo no-humano se constituyen en la acción de restaurar y escribir. En este devenir, la ética del cuidado es ineludible: "Boquita le habla golpeado al cura. Le dice que la imagen reparada / en la misión anterior, tenía un dedo desprendido; (...) El torso tenía perforaciones hechas por insectos (...) / (...) Está con sus deditos ahora, los hicimos de ciprés." (Muñoz *Técnicas* 74). Si la naturaleza (los insectos) daña las figuras, la culpa la tienen los humanos que no las cuidan, cuando no consideran los ciclos de la naturaleza. Otra característica de la memoria crítica es que sus descripciones tienen un foco interpelador, de cambio de las prácticas sociales, que en los versos citados resulta explícito.

La tercera sección, "Lengua de santas" desarrolla elementos de la segunda sección y profundiza la dimensión colectiva que justifica la atención sobre las figuras religiosas. El poema "La novia del mar dorado" describe cómo una joven, que se casará pronto, dona su vestido para ataviar a la virgen. El vestido es la mejor tela que ella posee. El tributo de la joven se asemeja al sacrificio del poema "El fiscal bueno" (Muñoz *Técnicas* 86), cuando familias enteras viven aisladas durante dos meses para obtener la madera necesaria con el fin de construir una capilla nueva. En el mismo sentido, los versos de "San Miguel, arcángel" explican cómo el sacrificio de los árboles y el trabajo de los humanos produce un paisaje que excede la denominación tradicional o la mera contemplación de lo bello.

Estos tributos configuran un acto estético que da pie para sentir y reflexionar acerca de los ciclos de degradación y lucha:

> Coloquio de santos
>
> Detrás de la estufa, el padre de ochenta años; el abuelo de casi cien; el hijo de sesenta; dos nietos cuarentones; un bisnieto rozando los treinta. Todos ahumados, silenciosos. Poca luz sobre las cosas. Sentados en el flojero mientras la única mujer es una sombra que a veces pone leña al fuego. En la isla no quedan árboles, ni agua, ni más gente: sólo estos. Mientras el mundo de afuera se vacía, en la capilla los santos hablan. Deciden marcar el tiempo de término con una última procesión y salen a la explanada sostenidos por el aire. Sin música, sin andamios, sin oraciones.
> …….
> Azotándose como animal herido
> esta isla será otra vez un zarzal verde y trenzado
> las naves de la iglesia derrumbadas
> el maderamen disuelto.
> Todo volverá a su curso
> como era en un principio
> ahora y siempre. (Muñoz, *Técnicas* 82-83)

En este poema, uno de los últimos del libro, la naturaleza reclama la isla. Las tres generaciones humanas referidas en los poemas, pues desaparece en lo que se ha descrito como un tiempo profundo que considera otras etapas geológicas. Sin embargo, todo lo antes dicho no caracteriza un tiempo lineal ni circular: "El eterno retorno no es la permanencia del mismo, el estado de equilibrio ni la morada de lo idéntico. (...), no es lo mismo o el uno que retornan, sino que el propio retorno es lo uno que se dice de lo diverso y de lo que difiere." (Deleuze Nietzsche 69). Las reflexiones sobre el tiempo y la imposibilidad de un retorno a la misma situación de las generaciones de los abuelos ("los antiguos"), empuja al lector a revisar el presente y proyectar el futuro en un contexto de destrucción, pero con destellos de resistencia.

Conclusiones

Técnicas para cegar a los peces permite discutir cuáles son estas técnicas, qué sentido y alcance poseen: la tierra, el mar y sus frutos entendidos como meros recursos naturales (objetos) que debemos vender a otros países a buen precio; los peces reducidos a símbolo judeocristiano; quién saca los ojos a los peces; los humanos que se convierte en objeto esta misma práctica.

El paisaje configurado en el proceso de lectura señala imágenes petrificadas: un contexto presente donde predomina una racionalidad instrumental. Así resulta cada vez más difícil captar el movimiento del agua, del viento, los destellos de felicidad y la gracia. La instrumentalización de las personas y los territorios en el turismo forman parte de esto. Sin embargo, los poemas también presentan la ética del cuidado, de la solidaridad, lo que requiere un habitar consciente, contra el extractivismo en los territorios y sus habitantes, quienes han sido reducidos a la fotografía del recuerdo. La provincia no es solo el espacio estereotipado desde la capital: la isla en

Rosabetty Muñoz, la provincia, la vida de la isla-pueblo como intersticio va más allá de lo espacial. Después de comentar lo espacial y lo temporal resulta necesario insistir en que la memoria no sólo va hacia atrás, porque cada vez que se lee el poema emergen en ese ahora —y en la historicidad propia de la literatura— significaciones ya dichas u otras nuevas. Memoria y escritura están en proceso de construcción constante. Las nociones de intersticio e in-between permiten pensar un tiempo-espacio de interconexiones complejas entre distintos seres y materialidades.

El uso de un "entremedio" facilita el análisis de la transformación de los usos sociales en las últimas décadas donde prima el intercambio mercantil, el consumo de productos que no son necesarios, de la contaminación del mar por la empresa privada, el descuido de los espacios comunitarios donde las personas encuentran cobijo y amistad. El paisaje como intersticio también señala los —cada vez más escasos— momentos de plenitud o belleza en el presente de enunciación de los poemas. En otras palabras, se busca la posibilidad de jugar —en el sentido derridiano— en el montaje y desmontaje, las líneas de fuga y los puntos fijos que obligan a volver y a mirar hacia adelante. El foco de la lectura vislumbra los intersticios más allá de los binarismos estáticos.
La provincia, en el caso del libro analizado, la isla-pueblo y sus formas de vida, invitan a valorar las diversas significaciones de los usos sociales de generaciones anteriores, del presente, de las que se vislumbran en el futuro. La memoria experimenta en el territorio trayectorias preestablecidas o desplazamientos tradicionales o disruptivos. Así se desarrolla una memoria crítica: además de analizarlo, el poema habla, remueve conciencias, actúa, es conativo, performativo, cada vez que se lee, crea conciencia. Cuando el poema le da vida a la santa y habla ella misma de sus heridas, de la valoración del presente y la imaginación del futuro, la isla vuelve a reverdecer y se crea otra oportunidad para valorar las costumbres de los abuelos, los momentos, espacios y tranquilidad en la vida de provincia. La configuración de la memoria crítica en el proceso de lectura es una manera de luchar, de resistir al influjo homogeneizador, de un poder vertical, que instrumentaliza lo humano y lo no-humano. Por ello vuelvo, para cerrar, al epígrafe del libro con la siguiente reelaboración: la memoria y la escritura se construyen verso a verso, golpe a golpe.

Notas finales

[1] Los temas y formas de expresión identificados en sus poemas han sido refrendados por la poeta en la entrevista dirigida por Amelia Carvallo de 2019; el ensayo de Cristina Bravo (61); y el discurso de la poeta en la recepción del Premio Atenea de 2021.

[2] La isla de Chiloé es la forma más común de nombrarla, sin embargo, es un archipiélago, con una rica tradición cultural, según explica en su artículo Sergio Mansilla ("Chiloé" 9-36).

Obras citadas

Andermann, Jens. Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje. Metales Pesados, 2018.

Ariz, Yenny. "La loba y la luciérnaga: La heterogeneidad del discurso poético de Rosabetty Muñoz y Sonia Caicheo". Acta literaria, n.° 31, 2005, págs. 63-82, www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482005000200006&lng=es&nrm=is.

Bennett, Jane. Materia vibrante. Caja Negra, 2022.

Bravo, Cristina. "Maternidad y migración. Crisis y posibilidad en Hijos de Rosabetty Muñoz". Revista Documentos Lingüísticos y Literarios, n° 39, 2020, págs. 61-69, http://revistadocumentosll.cl/index.php/revistadll/article/view/413

Brown, Bill. Other things. The University of Chicago Press, 2015.

Carrasco, Iván. "Ratada de Rosabetty Muñoz: Metáforas de un tiempo cruel". Revista chilena de literatura, n.° 69, 2006, págs. 45-67, www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952006000200003&lng=es&nrm=iso. Consultado el 20 de mayo de 2025

Carvallo, Amelia. "Rosabetty Muñoz hizo poesía con lo que se habla en Chiloé. "Técnicas para cegar a los peces". Editorial Universidad de Valparaíso. 96 págs.". Letras.mysite.com, http://www.letras.mysite.com/rmun280619.html. Consultado el 20 de marzo de 2025.

Culler, Jonathan. Theory of the Lyric. Harvard University Press, 2015.

Deleuze, Gilles. El Bergsonismo. Cátedra, 1987.
—. Foucault. Paidós, 1987.

—. Nietzsche. Arena Libros, 2000.

Hasse, Jenny. ""Para contarte de la isla": entrelazamientos corporales, ecológicos y económicos en la poesía de Rosabett Muñoz". Post-Global Aesthetics. 21st Century Latin American Literatures and Cultura, editado por Gesine Müller y Benjamin Loy, De Gruyter, 2023, págs. 115-128.

Lemke, Thomas. The government of things: Foucault and the new materialisms. NYU Press, 2021.

Mansilla, Sergio. Dilemas de la identidad cultural en un Chiloé enfrentado al modelo neoliberal chileno. Alpha, n.° 23, 2006, págs. 9-36, http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012006000200002.

—. El Paraíso Vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe (1975-1995). Fucecchio: European Press Academic Publishing, 2002.

Martínez de Pisón, Eduardo. "Saber ver el paisaje". Estudios Geográficos, vol. 71, n.º 269, 2010, pp. 395-14, doi:10.3989/estgeogr.201013. https://estudiosgeograficos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgeograficos/article/view/316.

Mubi, Andrea. Urban Interstices: The Aesthetic and the Politics of the In-between, Ashgate, 2013.

Muñoz, Rosabetty. Técnicas para cegar a los peces. Editorial UV de la Universidad de Valparaíso, 2019.

—. "Destellos y territorio. Una escritura situada. Discurso de recepción del Premio Atenea 2021, a la Mejor Obra de Poesía, Universidad de Concepción, 2 de junio de 2022". Atenea, n.° 526, 2022, págs. 311-320, www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622022000200311&lng=es&nrm=iso. Consultado el 1 de mayo de 2025.

Muñoz, Rosabetty, Mackintosh Fiona, et al. "El cuerpo como mapa: meditaciones en torno al exilio y el retorno en Chile. Traducción colectiva del poemario Ligia, de Rosabetty Muñoz." Mistral: Journal of Latin American Women's Intellectual & Cultural History, vol. 4, no. 1, 2025, pp. 98-107, https://doi.org/10.21827/mistral.4.42947

Nascimento, Evando. El pensamiento vegetal. La literatura y las plantas, Mímesis, 2023.

Parikka, Jussi y Peter Szendy. Antropobsceno y otros ensayos: medios, materialidad y ecología. Ediciones Mimesis, 2021.

Rancière, Jacques. El tiempo del paisaje. Los orígenes de la revolución estética, AKAL, 2023.
—. El hilo perdido: ensayos sobre la ficción moderna. Ediciones Manantial, 2015.

Soriano, Noelia. "Una nana para el cuerpo ausente: En Nombre de Ninguna de Rosabetty Muñoz (Ediciones El Kultrún, 2008)". RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras, Vol. 11, n.º 18, 2020. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7771764.

Tsing, Anna. Ensamblajes multiespecies en el Antropoceno. Ediciones Mimesis, 2023.

Ugarte, Ana, et al. (2022). "Marea roja" y cambio global: elementos para la construcción de una gobernanza integrada de las Floraciones de Algas Nocivas (FAN). Centro de Ciencia del Clima y la Resiliencia (CR)2, (ANID/FONDAP/15110009), 2022. www.cr2.cl/fan

El *Hacer–material* y la potencia activa de la materia en la obra de dos artistas contemporáneas latinoamericanas tras el despliegue de la técnica moderna

Dra. Marta Hernández Parraguez
Universidad Católica Silva Henríquez

Introducción

En las últimas dos décadas, las ciencias sociales, la filosofía y las humanidades han desplazado su mirada antropocentrista hacia una perspectiva que reconoce las múltiples materialidades que cohabitan el universo. Este giro busca modos de existencia más sostenibles y "encuentros más atentos entre las materialidades de las personas y las materialidades de las cosas" (Bennett, 10). Al mismo tiempo, algunas prácticas artísticas contemporáneas conciben la materia como agente activo que configura la percepción y el pensamiento, y no como un soporte pasivo. Desde la materia misma, estas prácticas abren un espacio para imaginar y ensayar nuevas relaciones materiales.

Este artículo examina dos obras de arte latinoamericanas, *Silencio Amplificado* (2024) de Cecilia Flores e *Hidroscopia/Loa* (2018–2019) de Claudia González. Estas obras integran la técnica, el tiempo, el hacer y la agencia de la materia en operaciones visuales que se entrelazan y generan una reflexión estética sobre el presente. Este trabajo se inscribe en una línea de investigación previa en la que desarrollé el concepto *hacer–material*: un modelo relacional entre técnica, materia, hacer y tiempo, y que promueve modos de pensar las nuevas relaciones entre técnica y mundo (Hernández).

Sobre las actuales condiciones materiales de existencia

Las condiciones impuestas por la técnica moderna impactaron los modos de vida que se configuraron durante los inicios de la Modernidad bajo el paradigma humanista. Luego, el desarrollo de la cibernética a mediados del siglo XX consolidó la globalización del capital y la informatización de las relaciones sociales, lo que implicó también una transformación en la forma misma de concebir la realidad. Este proceso ha superado las categorías humanistas tradicionales empleadas para interpretar el mundo anterior a esta revolución tecnológica. La emergencia de la cibernética, la teoría de sistemas y la ecología propició el desplazamiento del paradigma mecanicista hacia uno de tipo organicista, que promueve modos de pensamiento no lineales (Hui "Recursividad y contingencia"). Estas nuevas formas de razonar son recursivas. Es decir, se desarrollan en la medida que se vuelven sobre sí mismas. Los conceptos de información y retroalimentación son clave. Este razonamiento cuestiona el dualismo entre una máquina y un organismo propio del modelo mecanicista del humanismo cartesiano.

La era de la cibernética y la informática convierten la realidad en información. La realidad es parte de un flujo continuo, por lo que difícilmente se puede aprehender como totalidad. Esta transformación constante excede la capacidad individual para comprender el mundo a través de los marcos heredados. En consecuencia, esta desorientación para el sujeto se manifiesta como una crisis del sentido de la experiencia, que culmina en la pérdida de la percepción del mundo como un espacio de arraigo (Rojas *El arte agotado* 42). La realidad de la experiencia ya no puede ser concebida, propiamente, como un mundo.

Timothy Morton sitúa el origen de esta "disolución del mundo" en la invención de la primera máquina de vapor, momento que marca la entrada de la humanidad en una escala geológica global mediante el depósito masivo de carbono. Este proceso se intensifica en 1945 con la explosión de las primeras bombas nucleares. En la "época de los hiperobjetos" —una era en la que nos descubrimos inmersos en entidades inmensas como el calentamiento global o la radiación nuclear— ya no habitamos una naturaleza o un medio ambiente en el sentido tradicional, sino fenómenos desbordados que exceden nuestra escala de percepción (*Hiperobjetos* 218). Para Morton, en la era de los hiperobjetos, la humanidad habría cobrado conciencia de habitar una nueva etapa histórica en la que los elementos no-humanos dejan de ser considerados meros complementos del entorno social, físico o filosófico. Se trataría de una era marcada por una pérdida traumática de las coordenadas que organizaban nuestra existencia (48).

Timothy Morton sitúa el origen de esta "disolución del mundo" en la invención de la primera máquina de vapor, momento que marca la entrada de la humanidad en una escala geológica global mediante el depósito masivo de carbono. Este proceso se intensifica en 1945 con la explosión de las primeras bombas nucleares. En la "época de los hiperobjetos" —una era en la que nos descubrimos inmersos en entidades inmensas como el calentamiento global o la radiación nuclear— ya no habitamos una naturaleza o un medio ambiente en el sentido tradicional, sino fenómenos desbordados que exceden nuestra escala de percepción (*Hiperobjetos* 218). Para Morton, en la era de los hiperobjetos, la humanidad habría cobrado conciencia de habitar una nueva etapa histórica en la que los elementos no-humanos dejan de ser considerados meros complementos del entorno social, físico o filosófico. Se trataría de una era marcada por una pérdida traumática de las coordenadas que organizaban nuestra existencia (48).

Cabe afirmar, entonces, que el mundo ha sido desbordado por el despliegue técnico de las últimas cinco décadas en un doble sentido: por un lado, a nivel planetario, el planeta Tierra ha dejado de ser un lugar de arraigo para la humanidad; por otro, en el plano de la experiencia, las vivencias cotidianas también han sido afectadas. Este desborde, que implica una crisis en las categorías con las que solíamos comprender el mundo, exige repensar las formas en que la técnica se relaciona y corresponde hoy con ese mismo mundo (Hernández).

En *Humanidad, solidaridad con los no-humanos* (2019), Morton retoma la idea del mundo diseñado desde una perspectiva antropocéntrica, afirmando que este se encuentra perforado y que no es posible reconstruirlo. Sin embargo, son precisamente esas fisuras las que permiten que nuestro mundo humano se entrelace con otros mundos igualmente fragmentados: "nuestro mundo humano se comparte con todo tipo de otros mundos, también andrajosos y rotos" (Morton, *Humanidad* 143). Morton plantea que estos mundos, al ser permeables y superponibles, abren la posibilidad de establecer vínculos de solidaridad entre lo humano y lo no- humano.

En síntesis, Morton plantea que superar la crisis actual implica considerar el movimiento del entorno compartido por humanos y no-humanos —como animales, plantas, minerales, fenómenos ambientales, etc.—. Para él, la solidaridad y un comunismo en armonía con la biosfera reflejan la interdependencia entre todos los seres. Sostiene que la solidaridad implica reconocer que la escala espaciotemporal humana no es superior, y que esta se construye necesariamente en relación con lo no–humano (Morton *Humanidad* 276).

La solidaridad, entendida como compartir, se presenta entonces como respuesta a la crisis del capitalismo y el individualismo extremo, tanto entre humanos como con los no-humanos. Sin embargo, queda aún la duda si, primero, ese compartir puede surgir en un contexto dominado por el individualismo, y segundo, si hoy no es acaso contradictorio intentar "universalizar" los supuestos elementos comunes que deseamos compartir.

En efecto, el filósofo e informático chino Yuk Hui cuestiona el afán universalizador y la noción de humanidad heredada del humanismo moderno, proponiendo repensar nuestra relación con la tecnología desde las cosmotécnicas de culturas no occidentales. Hui sostiene que la tecnología no debe verse solo como fuerza productiva ni como un universal antropológico, sino como algo condicionado por cosmologías específicas que trascienden la mera funcionalidad (Hui *Fragmentar el futuro* 11). Para evitar el apocalipsis anunciado por la "explosión de inteligencia" o la "superinteligencia" —fantasías transhumanistas que despolitizan y proletarizan— propone fragmentar el futuro para liberarse de la temporalidad histórica lineal (Premodernidad–Modernidad–Postmodernidad–Apocalipsis) (13, 38). Así, invita a escapar del eje temporal global de la Modernidad y repensar las tecnologías para abrir nuevas formas de vida social, política y estética, y nuevas relaciones con los no-humanos, la Tierra y el cosmos (13). En suma, Hui propone liberar nuestro devenir técnico de la sincronización impuesta por la globalización y pensar lo local como vía para bifurcar el futuro.

En un terreno afín al de las perspectivas políticas de los autores antes señalados, Donna Haraway formuló ya en 1985 una propuesta radical desde el feminismo socialista —empleando la ironía y la metáfora como estrategias teóricas— para imaginar un mundo sin géneros que conlleve la disolución de las fronteras entre humano, animal y máquina. Haraway sostiene que los dualismos como hombre/mujer, cultura/naturaleza o mente/cuerpo están atravesados por relaciones de poder, ya que "siempre implican un dominante y un dominado" (Haraway 8), de ahí que deban

ser cuestionados y desmantelados. Así, su proyecto se configura como "un llamamiento a encontrar el placer dentro de la confusión de las fronteras y, al mismo tiempo, a actuar en su proceso de construcción" (15). Para expresar esta visión, Haraway recurre a la figura del cíborg, concebido como "una ficción que mapea nuestra realidad social y corporal y como un recurso imaginativo que sugiere algunos acoplamientos muy fructíferos" (15). Entre esos acoplamientos se encuentran las conexiones entre seres vivos, así como entre estos y las máquinas, pues "el cíborg aparece mitificado precisamente donde el límite entre humanos y animales se transgrede" (21), pero también en los puntos donde se desdibujan las fronteras entre humanos y máquinas.

Repensar la relación entre lo humano y lo no-humano exige interrogar el lugar que ocupan tanto la tecnología como la naturaleza en los procesos de disolución y de posible configuración de mundos. Estos procesos se tejen a partir de los vínculos afectivos entre las múltiples materias que los componen. En esta línea, los estudios que abordan la agencia y el carácter constitutivo de la materia —incluyendo objetos cotidianos, vegetales, animales, humanos, entre otros— han dado lugar a nuevas corrientes de pensamiento en campos como la filosofía, la antropología y los feminismos contemporáneos. Estas perspectivas han contribuido a desplazar al sujeto humano del centro del escenario, al problematizar las jerarquías establecidas y abrir nuevas preguntas sobre su lugar en el entramado del mundo. Frente a este panorama, cabe preguntarse: ¿qué lugar ocupa el arte en un contexto donde la centralidad de lo humano se ve desestabilizada? ¿Y cómo el arte interpela nuestra comprensión de la agencia material y nos impulsa a imaginar formas alternativas de concebir la tecnología y nuestra relación con el entorno?

El *hacer–material* y los neomaterialismos desde *Silencio Amplificado*, de Cecilia Flores

Hoy, en pleno siglo XXI (y ya ingresando en el ámbito de los imaginarios artísticos), nos encontramos con un modo particular de proyectos artísticos que, sin resistirse a los nuevos recursos técnicos y tecnológicos disponibles, no abandonan su *hacer–material* para señalar la tensión y transformación en la relación entre técnica y mundo. Se trata de aquellas obras que reflexionan sobre la técnica moderna en términos más amplios que la técnica como tecnología, se trata de obras que se constituyen como "obras límite". Obras que, a diferencia de algunas soportadas exclusivamente en medios tecnológicos — y que tienden a exhibir la técnica en términos de sus efectos dañinos o benéficos—, piensan materialmente el problema de la técnica y la tecnología, es decir, lo piensan desde su propio *hacer–material*.

Ahora bien, ¿a qué nos referimos con *hacer–material*?: llamamos *hacer–material* de la obra de arte a la relación entre materialidad, hacer, técnica y tiempo, en el que la demora o interrupción espaciotemporal del proceso de trabajo, hace emerger, por medio del contacto con diversas materialidades, cierta posibilidad de reflexión sobre las tensiones existentes y nuevas posibilidades de correspondencia entre técnica y mundo (Hernández "El hacer-material"). El *hacer–material* al que nos referimos no consiste necesariamente en la manufactura de la artesanía y de la tradición artística. El *hacer–material* remite a un modelo relacional entre materiales, operaciones y temporalidades que se activan mutuamente en el proceso. El proceso ocurre en una zona de fricción y correspondencia entre técnica y mundo. La materia tiene la capacidad de transformar y de ser transformada. El *hacer-material* no acaba con la manipulación y la ejecución técnica. El hacer-material emerge de las interacciones de una constelación relacional de materialidades, procedimientos, temporalidades, dispositivos. Es un hacer que no busca imponer una forma predeterminada sobre una materia pasiva. Al mismo tiempo, el hacer-material implica atención y detención durante los procesos, frente a la respuesta de los materiales y bajo las condiciones concretas de producción. Resiste la lógica de la inmediatez que predomina en los regímenes contemporáneos de producción.

La cultura contemporánea se rige en gran medida por un tiempo acelerado, fragmentado e instrumental (Han; Bauman; Frank; Safransky). El *hacer–material* requiere la detención, la repetición, el ensayo y el error. La temporalidad del *hacer–material* se orienta a los posibles efectos de la fricción entre materiales y operaciones. De esa fricción puede emerger algo, o no. Sin embargo, no se orienta a la eficiencia y la productividad, La demora, la pausa y la espera son condiciones para lo posible. Por ende, es posible decir que el *hacer–material* se opone al tiempo de trabajo industrial (Marx; Morris). En cambio, su temporalidad es densa y la forma no precede al hacer. El proceso adquiere espesor a través de esta densidad.

Si bien la tendencia global hacia la digitalización implica la percepción de "desmaterialización" de la realidad en el flujo continuo de datos (Kelomees; Lillemose; Rojas), la emergencia de la tecnología digital y su disponibilidad como recurso para el arte nos exige pensar en las relaciones que mantenemos y deseamos mantener con la tecnología. No podemos sólo pensar las nuevas posibilidades del arte contemporáneo, como el surgimiento de nuevas disciplinas como el *net.art*, multimedia-art, computer art, etc. ¿Cómo podemos describir e interactuar en la época digital con la realidad, y la materialidad? Necesitamos pensar en las nuevas formas abiertas por la tecnología. ¿Cómo podemos se transforma la materia en el mundo digital? (Hernández).

Silencio Amplificado, uno de los últimos proyectos de la artista chilena Cecilia Flores reflexiona, precisamente, sobre el hacer y las posibilidades diversas en que la materia hoy se materializa. La instalación articula múltiples operaciones técnicas: lo digital, lo análogo, lo artesanal, el streaming, entre otros recursos. Está conformada por vasijas silbadoras elaboradas a mano mediante técnicas cerámicas de raíz prehispánica, cuyas formas remiten al universo doméstico a través de objetos como utensilios de cocina, implementos de limpieza o artículos de escritorio. Estas piezas reposan sobre pedestales de madera, los cuales están conectados electrónicamente a un motor de búsqueda que se activa cuando un sistema de análisis de datos identifica, en publicaciones de Twitter/X, frases relacionadas con situaciones de violencia de género. A su vez, en la misma sala de exposición —la cual cuenta con transmisión en vivo vía *streaming*—, si alguien del público escribe en *Twitter/X* una frase que incluya alguno de los hashtags grabados en las placas metálicas adheridas a los pedestales (por ejemplo: #femicidio, #violenciadegénero, #maltratopsicológico, entre otros), el sistema se activa. Como resultado, los pedestales se ponen en movimiento, haciendo sonar las vasijas silbadoras, que en ese gesto parecen amplificar, desde el interior del espacio doméstico, el silencio que envuelve a la violencia invisibilizada (Flores).

Pareciera entonces que la materia de las vasijas se activa a partir de los afectos convertidos en texto y puestos a circular en redes sociales. En su hacer–material, esta materia no solo se pone en movimiento, sino que también nos moviliza, atravesando tanto la intervención directa de la artista sobre los materiales como la mediación tecnológica que permite su activación. Las señales eléctricas que llegan a los pedestales no surgen de manera aleatoria, sino que son desencadenadas por una afinidad algorítmica con las frases emitidas por las personas que participan de la obra. En este entrelazamiento, se articulan múltiples dimensiones materiales —objetual, sonora, electrónica, digital, histórica— que establecen vínculos afectivos y dan lugar a una transformación sensible. La obra, en este sentido, no solo transforma la materia a través de su *hacer–material*, sino que también transforma a quienes la experimentan, al implicarlos como receptores y emisores dentro de un entramado de resonancias compartidas.

La expansión de lo digital transformó nuestra manera cotidiana de entender la materialidad. Sin embargo, en el arte y las ciencias sociales crece con fuerza un renovado interés por la materia tangible. Este interés nace del reconocimiento de que los objetos y sus materialidades generan y transmiten conocimiento. Desde allí, los neomaterialismos —presentes en la filosofía, el arte, el feminismo y las ciencias sociales— observan las condiciones que ofrece la materia para repensar las relaciones entre humanos y cosas (Anderson y Perrin; Cano; Van der Tuin y Dolphijn). Este enfoque desplaza el antiguo dualismo sujeto/objeto heredado del pensamiento cartesiano y reconoce la agencia de lo no humano: objetos, plantas o animales que, sin intención consciente, actúan y participan en los procesos del mundo (Coole y Frost; Mondloch). El llamado "giro material" y los nuevos materialismos del siglo XXI reflejan la necesidad de asumir el carácter dinámico, relacional y mutable del universo material que habitamos. Como sugiere Simondon (*Sobre la técnica*), naturaleza y cultura no se oponen. Autores como Bennett, Latour, Butler, Coole y Frost proponen una visión distinta de la materia, alejada del modelo mecanicista cartesiano-newtoniano. Coole lo expresa con claridad: "la materialidad es siempre algo más que 'mera' materia: un exceso, fuerza, vitalidad, relacionalidad[1] o diferencia que hace que la materia sea activa, autocreativa, productiva e impredecible" (9). Así, la materia interviene y participa en los múltiples procesos de materialización que configuran el mundo.

Esto significa que la materia no solo recibe forma o significado desde afuera, sino que también contribuye a producirlos. Las cosas no son simples resultados de la acción humana: influyen en cómo vivimos, pensamos y sentimos. Cada objeto, sustancia o material participa en la creación continua del entorno y de nosotros mismos, actuando como parte activa del tejido que compone la realidad.

Cabe preguntarse aquí cómo se manifiestan las corrientes neomaterialistas dentro de las prácticas artísticas actuales. Según la filósofa argentina Marta Palacio, el arte contemporáneo que dialoga con el neomaterialismo busca reconfigurar el lazo entre objetos, cuerpos y entornos, desestabilizando la tradicional jerarquía entre sujeto y objeto. Al proponer una concepción del mundo en la que la materia deja de ser considerada pasiva o inerte para volverse agente —capaz de afectar y ser afectada—, estas corrientes transforman profundamente nuestra comprensión de las relaciones entre lo humano y lo no–humano. En esta línea, la cosmología contemporánea, influida por los avances de la ciencia, tiende a entender la realidad como un cosmos: una totalidad dinámica y en evolución, compuesta por flujos energéticos que interactúan con coherencia e inteligencia (Palacio 14). De hecho, como sostiene Laura Tripaldi, tanto la energía como la propia materia exhiben formas singulares de inteligencia. En *Mentes paralelas. Descubrir la inteligencia de los materiales,* Tripaldi argumenta que existen inteligencias distribuidas en organismos y materiales no humanos —como hongos, plantas o la seda de araña— que cuestionan la noción clásica de mente como propiedad exclusiva del ser humano, localizada y centralizada. Para abordar estos fenómenos, introduce el concepto de interfaz, entendido como ese espacio material "dotado de masa y espesor y caracterizado por propiedades que la hacen radicalmente diferente de los cuerpos que en su encuentro la producen" (13). Es decir, la interfaz se presenta como una zona de contacto material donde convergen y se modifican mutuamente dos entidades también materiales.

Ahora bien, en *Silencio Amplificado* podríamos decir que el encuentro del sonido y la cerámica cocida que da cuerpo a las vasijas se produce en la "interfaz" del agua y el aire dentro de la estructura hidráulica en su interior. Del mismo modo, la señal eléctrica que se produce entre el encuentro entre los datos provenientes de *Twitter/X* y el movimiento del pedestal en que se encuentra la vasija se constituiría como la interfaz entre ambas dimensiones materiales. En esta zona entre ambas dimensiones materiales. En esta zona de contacto, la materia no solo transmite propiedades, sino que modifica activamente los elementos que la constituyen. Así, el *hacer–material* puede entenderse aquí como un hacer situado en estas regiones de encuentro, donde los materiales no se subordinan entre sí, sino que se afectan y configuran mutuamente.

A primera vista, la materia en Silencio Amplificado parece activarse por la voluntad humana. Los pedestales que sostienen las vasijas se mueven gracias a los hashtags que alguien escribe en internet. Por otra parte, los sonidos que emiten las vasijas al moverse ya fueron anticipados por la artista en el momento de su creación[2]. Sin embargo, en ambos casos, la activación de la materia no depende solo de la voluntad humana. La frecuencia con que se mueven las vasijas escapa al control de la artista y del público que activa la obra. Por lo tanto, también los sonidos que emiten al moverse son imprevisibles.

Podríamos decir, incluso, que la materia en esta instalación artística "vibra", en los términos de Bennett, pues, si bien la autora nos advierte que su noción de "materia vibrante" no pasa por el arte, es decir, por el material inerte y en bruto que es modelado y animado por el artista o Dios (18), tanto la materialidad del sonido como la relación entre los sonidos de las distintas vasijas en la sala y cómo estos nos afectan como espectadores, hace manifiesta la vitalidad de la materia. Esto nos permite pensar que el *hacer–material* no es una pura proyección de voluntad humana, sino un proceso abierto de co-agencia entre elementos diversos.

No obstante, no podemos obviar aquí la agencia de la mano, comprendiéndola, sin embargo, no como una mera herramienta de la mente, sino como una suerte de interfaz entre mente y materia. La mano, señala Focillon, "no es la dócil sirvienta de la mente, la busca, la inventa, anda por toda clase de aventuras, prueba suerte" (36). Marcela Rivera retoma esta intuición y afirma que "el pensamiento se abre paso entre materia y manera, entre la abertura extrema que el mundo provoca en nosotros y la invención de una forma singular de responder a todo eso que nos toca" (19). La forma no es, entonces, un resultado subordinado a la idea, sino una respuesta sensible, situada, que emerge del trato con las materialidades. En su lectura de los Cahiers de Paul Valéry, Rivera sostiene que para este "la potencia matriz del intelecto radica en la sensibilidad; por ello, no habría

pensamiento desligado del hacer de las manos" (19). En esta clave, la operación técnica no separa el pensar del hacer, ni la materia del lenguaje, sino que las articula en una práctica relacional, situada y abierta a lo imprevisto.

En esta misma línea, podríamos afirmar que el movimiento de la mano en el *hacer–material* de *Silencio Amplificado*, se configura como un acto de interrupción: marca tanto el acierto como el error, y actúa como vehículo de transmisión de información y energía. Este gesto establece un vínculo con la materia, ya sea a través del contacto directo o mediado por una herramienta. No obstante, dicha herramienta no funciona como una mera traductora pasiva de una idea preexistente en la mente, sino que se presenta como una entidad con capacidad de acción, una materia potencialmente activa. En este sentido, el hacer con/desde la mano, más que reivindicar la nostalgia por los procedimientos y lógicas de producción artesanal —como sí lo fuese para William Morris y el movimiento Arts & Crafts en otros tiempos—, nos invita a detenernos en la conciencia material (Sennett 150) que no desconoce, sin embargo, las nuevas formas de materialización que implican las nuevas tecnologías. El *hacer–material*, en esta clave, puede entenderse como un sistema de interfaces donde lo humano, lo técnico y lo material se afectan sin que uno predomine sobre los otros.

El *hacer–material* y la potencia activa de la materia en *Hidroscopia/Loa*

Al retomar la pregunta por el lugar y el modo cómo opera la materia en la obra de arte —y particularmente en el marco del arte contemporáneo—, la materialidad se revela como un agente activo capaz de articular, más que contraponer, las dualidades modernas como materia/forma, significante/significado o superficie/profundidad. Las ideas de Deleuze sobre el sentido permiten profundizar en esta perspectiva, pues, como él señala, "el sentido nunca está solamente en uno de los dos términos de una dualidad que opone las cosas y las proposiciones […] ya que es también la frontera, el filo o la articulación de la diferencia entre los dos" (*Lógica del sentido* 57). Esta concepción implica una noción de sentido que se sitúa en la superficie, una superficie que, como plantea Bardet, no está en deuda con la profundidad ("Surface"), y que, según Rojas, produce significación sin depender de una lógica jerárquica que subordine la superficie a una supuesta profundidad originaria ("profunda superficie" 253).

Desde esta perspectiva —y siguiendo a Deleuze— puede pensarse que la dimensión significante del lenguaje emerge a partir de la propia organización de la materia, la cual, al activarse o modificarse, da inicio a un proceso de resignificación ("Lógica de la sensación"; Hernández, "Devenir cuerpo"). En consonancia con esto, y retomando las ideas de Simondon ("La individuación"), la materia no se define como el polo opuesto de la forma, sino como una red relacional en la que la superficie no delimita un adentro y un afuera, sino que funciona simultáneamente como frontera y como zona de intercambio —una cualidad que Bardet compara con la piel humana ("Límites de una relación"). En este marco, la materia organizada, pero también transformada, puede pensarse como el cuerpo mismo de la obra de arte. Deleuze y Guattari plantean que dicho cuerpo no depende del autor para subsistir, ya que "lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos[3] y de afectos" (164). De este modo, se trata de un cuerpo de perceptos que va más allá del registro de la percepción, y de afectos que exceden los sentimientos individuales o las afecciones concretas, desplegando una intensidad que trasciende a quienes los experimentan.

Por lo tanto, lo que permanece en el cuerpo de la obra de arte y le confiere su singularidad no se reduce al soporte o los materiales utilizados. Incluye también la sensación, el percepto y el afecto que emanan del propio material. Las relaciones entre significante y significado, entre forma y contenido, surgen de la interacción dinámica entre lo uno y lo otro, y no por las oposiciones entre lo interior y lo exterior, la superficie y la profundidad. En este sentido, la lectura que hace Bulo de Giordano Bruno resulta pertinente: "podríamos afirmar entonces que en Bruno hay una animificación de la materia a la vez que una materialización del alma. Esta unidad es tan radical que no hay exterioridad entre ellas, la una es completamente interior a la 'otra'" (148). Así, la intensidad no se concibe como algo impuesto desde el exterior, sino como un movimiento interno de la materia misma que, al organizarse y transformarse, activa un proceso de resignificación (Hernández *Devenir cuerpo* 32).

Hidroscopia/Loa, obra de la artista chilena Claudia González, es una instalación que, al igual que el trabajo de Cecilia Flores, se caracteriza por la integración de materiales y

dispositivos diversos: agua extraída del río Loa —el más extenso y contaminado de Chile, cuya cuenca abastece a la mina Chuquicamata—, bateas, embudos, placas de cobre con grabados, bombas de agua, circuitos de cobre automatizados mediante placas Arduino, paneles numéricos y estructuras de madera tipo andamio. Esta instalación es el resultado de un minucioso proceso de investigación y trabajo de campo, y está compuesta por seis estructuras de madera interconectadas mediante canaletas y bateas de cobre, por donde circula el agua recolectada durante las expediciones de la artista. El flujo del agua se regula mediante seis bombas gestionadas por un sistema electrónico automatizado con Arduino. Así, los datos obtenidos del monitoreo de la calidad del agua determinan el funcionamiento de las bombas, afectando de manera directa a los materiales que conforman la instalación. A medida que el agua recorre las estructuras, va modificando los mapas grabados en las placas de cobre mediante procesos de oxidación y corrosión. Este proceso transforma físicamente las imágenes, altera las propiedades químicas del agua y genera variaciones electrónicas registradas en tiempo real por sensores que miden su comportamiento electroquímico (González). En efecto, los materiales no se limitan a transmitir un mensaje, sino que intervienen directamente en el devenir sensible de la obra: la oxidación aquí no representa el deterioro: lo realiza, lo produce en acto, lo convierte en forma.

En *Hidroscopia/Loa*, el *hacer–material* se manifiesta a través de los gestos de la artista en las salidas a terreno, la recolección y el almacenamiento de muestras de agua, la relación entre los materiales y los procesos tecnológicos usados para la elaboración del proyecto.

Hidroscopia/Loa puede entenderse de tres formas. Primero, como una metáfora del impacto humano sobre los ecosistemas, Segundo, como una advertencia sobre la responsabilidad que implica esta intervención artística. Y, en tercer lugar, como una exploración material que nos confronta con las actuales condiciones materiales de existencia. La instalación invita a repensar cómo los elementos no–humanos —el flujo y el sonido del agua, los metales, los circuitos electrónicos— se tornan materia activa que transforma: este circuito técnico-natural se despliega desde un *hacer–material* sin centro, donde lo que se transforma es la obra, la materia y su entorno.

La obra de Claudia González usa la interacción entre naturaleza, humanidad y tecnología para apelar a una dimensión ecológica y, al mismo tiempo, para transformar el lenguaje mismo. Se desplaza hacia una expresión intensiva, inscrita en la materialidad de la obra. El gesto artístico se convierte en una invitación para pensar y sentir la potencia activa de la materia e imaginar nuevas categorías para las relaciones emergentes entre naturaleza, humanidad y tecnología.

Finalmente, podemos decir que tanto Silencio Amplificado como Hidroscopia/Loa son obras que se abordan como territorios donde la materia despliega su agencia, revelando modos de hacer que cuestionan las modernas distancias entre sujeto, técnica y mundo. Ambas obras se constituyen como prácticas artísticas contemporáneas que reflexionan los problemas propuestos a partir de su propia materialidad, pero también desde su localidad, es decir, a partir de problemáticas de Latinoamérica, como las prácticas artísticas prehispánicas, la violencia doméstica silenciada y las aguas contaminadas en "zonas de sacrificio". Si bien las autoras de las obras analizadas provienen de Sudamérica —específicamente de Chile—, cada vez es más frecuente encontrar prácticas artísticas latinoamericanas que exponen y reflexionan sobre el lugar activo que ocupa la materia en el entorno natural y tecnológico. Todavía cabe preguntarnos si esta tendencia se relaciona solo con el cuestionamiento al extractivismo del Sur Global y los colonialismos, o si, al mismo tiempo, ¿será Latinoamérica un lugar privilegiado para pensar materialmente nuevas posibilidades de correspondencia entre tecnología y mundo?

de correspondencia entre tecnología y mundo?

Notas Finales

[1] En este contexto, la relacionalidad alude a que la materia no existe de forma aislada, sino que adquiere sentido y capacidad de acción a través de sus vínculos e interacciones con otros seres, objetos y contextos. De esto modo, la relacionalidad subraya que el mundo material es un entramado dinámico de conexiones donde nada tiene existencia o significado por sí solo, sino siempre en relación con algo más.

[2] El tono y la intensidad del silbido varían según la cantidad de líquido, inclinación y la presión del aire.

[3] Para Deleuze y Guattari el percepto es comprendido como aquello propio de la producción artística, así como el concepto lo es a la filosofía y las funciones a la ciencia.

Obras citadas

Anderson, Kay, and Colin Perrin. "New Materialism and the Stuff of Humanism." Australian Humanities Review, no. 58, 2015.

Bauman, Zygmunt. La globalización. Fondo de Cultura Económica, 2010.

Bardet, Marie. "Ce que peut une Surface." Revista Implications Philosophiques, 2016.

Bardet, Marie. "Límites de una relación." Conferencia Coloquio Internacional Simondon, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2013.

Bennett, Jane. Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Duke University Press, 2010.

Bulo, Valentina. Materialidad y afectividad de los cuerpos. Editorial Usach, 2022.

Butler, Judith. Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Paidos, 2010.

Cano Albadía, Mónica. "Materia y lenguaje: variaciones sobre una relación compleja en Judith Butler y los nuevos materialismos." Eikasía: Revista de Filosofía, 2016.

Coole, Diana, and Samantha Frost, editors. New Materialism: Ontology, Agency and Politics. Duke University Press, 2010.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. ¿Qué es la filosofía? Trad. Thomas Kauf, Anagrama, 2015.

Deleuze, Gilles. Lógica del sentido. Trad. Miguel Morey, Paidos, 2017.

Deleuze, Gilles. Francis Bacon: Lógica de la sensación. Trad. Isidro Herrera, Arena Libros, 2016.

Flores, Cecilia. Silencio Amplificado. 2024, Cecilia Flores, https://ceciliaflores.cl/proyectos/silencio-amplificado/

Focillon, Henri. Éloge de la main. Éditions Marguerite Waknine, 2015.

Frank, Adam. El fin del principio: Una nueva historia del tiempo. Trad. Joandomènec Ros, Editorial Ariel (Planeta), 2012.

González Godoy, Claudia. Hidroscopia / Loa. 2018-2019, Claudia González, https://www.claudiagonzalez.cl/projects/hidroscopia-loa/

Han, Byung-Chul. El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse. Trad. Paula Kuffer, Herder Editorial, 2019.

Haraway, Donna. Manifiesto Cíborg. Kaótica Libros, 2020.

Hernández Parraguez, Marta. "El hacer material de la obra de arte tras la emergencia de las tecnologías digitales." Anthropology & Materialism: A Journal of Social Research, no. 4, 2019.

Hernández Parraguez, Marta. "Devenir cuerpo: de lo animal/vegetal de lo humano a lo material de la obra de arte." Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía, no. 12, 2019.

Hui, Yuk. Recursividad y contingencia. Trad. Maximiliano Gonnet, Caja Negra Editora, 2022.

Hui, Yuk. Fragmentar el futuro: Ensayos sobre tecnodiversidad. Trad. Tadeo Lima, Caja Negra Editora, 2020.

Kelomees, Raivo. "Discussing Five Issues of Post-Material Art." Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research, vol. 14, no. 3, 2016.

Latour, Bruno. We Have Never Been Modern. Harvard University Press, 2002.

Lillemose, Jacob. "Conceptual Transformations of Art: From Dematerialization of the Object to Immateriality in Networks." Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems, edited by Joasia Krysa, Autonomedia, 2006.

Marx, Karl. La tecnología del capital: Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización (Extractos del Manuscrito 1861-1863). Selección y trad. Bolívar Echeverría, Itaca, 2005.

Mondloch, Kate. A Capsule Aesthetic: Feminist Materialism in New Media Art. University of Minnesota Press, 2017.

Morris, William. Arte y artesanía. José J. de Olañeta, 2018.

Morton, Timothy. Hiperobjetos: Filosofía y ecología después del fin del mundo. Adriana Hidalgo Editora, 2018.

Morton, Timothy. Humanidad: Solidaridad con los no–humanos. Adriana Hidalgo Editora, 2019.

Palacio, Marta, editora. Neo-materialismo. Prometeo Libros, 2018.

Rivera, Marcela. Lo que la mano da. Mundana Ediciones, 2022.

Rojas, Sergio. "Profunda Superficie: Memoria de lo cotidiano en la literatura chilena." Revista Chilena de Literatura, no. 89, 2015.

Rojas, Sergio. El Arte Agotado. Sangría Editores, 2012.

Safransky, Rüdiger. Tiempo: La dimensión temporal y el arte de vivir. Trad. Raúl Gabás, Tusquets Editores, 2017.

Sennett, Richard. El artesano. Editorial Anagrama, 2019.

Simondon, Gilbert. La individuación a la luz de las nociones de forma y de información. Editorial Cactus, 2015.

Simondon, Gilbert. Sobre la Técnica. Editorial Cactus, 2017.

Tripaldi, Laura. Mentes Paralelas: Descubrir la inteligencia de los materiales. Caja Negra, 2023.

Van der Tuin, Iris, and Rick Dolphijn. "The Transversality of New Materialism." Women: A Cultural Review, vol. 21, no. 2, 2010.

Cordillera de Los Andes una materia vibrante: fractales lumínicos en los *Recados* de Gabriela Mistral[1]

Dr. Mauricio Fernández Santibáñez
Universidad Católica Silva Henríquez

Introducción

"El Reino de Chile depende totalmente de sus cordilleras"[2] (Molina 21).

"Mirando la montaña dueña de todo, de coraje, de brío, de paisaje, gozándole la holgura y el donaire de gran le pedí para mi gente, y lo que demandé fueron favores terrestres y sobrenaturales juntos, que éste es el buen pedir" ("Volcán Osorno" Mistral 49)

La Cordillera de los Andes, en la región de Coquimbo, tiene alturas sobre los seis mil metros que luego descienden a través de cordones montañosos transversales a tres y dos mil metros de altitud. Como menciona acertadamente Gabriela Mistral en su "Breve descripción de Chile": La región de Coquimbo junto con Aconcagua y Valparaíso son una "zona de transición" o "zona de los valles transversales" (34); lugar específico donde nace el Valle de Elqui (Coquimbo). Estos brazos transversales que surgen del cuerpo orológico de los Andes, cruzan tanto el territorio mistraliano y el chileno. Son extensiones de piedra conformadas de cerros, quebradas, rocas, colores y valles. Van de este a oeste para terminar desvaneciéndose en el mar[3].

El cordón andino es una presencia geográfica de todo el territorio chileno. Es una figura constante en la obra de Gabriela Mistral (Rojo 261; Fernández 340). Por tal razón, se busca reflexionar sobre el concepto de "solidaridad" (Morton 38) entre cordillera y la poeta, y cómo la materialidad vitalista y sus provocaciones sensoriales propuestas por Bennet (71) afectan a la poeta Mistral de tal manera que en sus *Recados* de la Cordillera de los Andes hay una descentralización del ser humano con respecto a los macizos andinos. La agencia no está en la acción humana, sino en la acción geológica exógena de los cerros andinos. Mistral afirma de manera poética que el cordón andino es una matriz que afectó sus sentidos, en particular su vista a partir de la refracción, el juego barroco del claro oscuro, en sí, los cerros afectaron su retina. Cada vez que la poeta observa, lo hace con ojos andinos forjados por la luz cordillerana. Da cuenta que el ser humano no es un hijo de la montaña andina. Es parte de ella. es decir, el ser humano sería más montaña que humano. Por lo mismo, para entender tal relación se afirma que Mistral y los habitantes de las alturas son fractales (Gumiel) de la cordillera.

A partir de lo anterior, este artículo se propone analizar cómo las vibraciones de la materia, es decir, como "la capacidad de las cosas actúan como agentes o fuerza con sus propias trayectorias, inclinaciones o tendencias" (Bennet 11). En este artículo se reflexionará, primero, sobre la relación entre materia geológica y cuerpo humano. En segundo lugar, entre cuerpo geológico y materia lumínica. En otras palabras, la refracción de la luz en la materia geológica, su vibración y su agencia sensitiva sobre el cuerpo de Gabriela Mistral. Para esto, se analizará las vibraciones lumínicas en los Recados: "Chile" (1923), "Mapa audible de Chile" (1931), "Un valle de Chile: Elqui" (1933), "Breve descripción de Chile" (1934), "El valle central de Chile" (1937), "Geografía chilena: La Patagonia" (1938), "Volcán Osorno" (1938), "Salto del Laja" (1938), "Chile y la piedra" (1944), "Chile" (1946), "Recado para el Valle de Elqui" (1950), "Elogios de la tierra de Chile" (1934), "Recado sobre la cordillera" (1940), "Cómo escribo", "Cordillera" , "Chile y la piedra" y, por último, "Imagen de la tierra". Y cómo tal acción la hace reflexionar y afirmar en los distintos Recados que existe una nueva relación entre cuerpo humano y cuerpo geológico.

Recados mistralianos: geografía de una memoria cordillerana

Los *Recados* mistralianos son textos híbridos, pues es el punto medio entre poesía y habla (Garrido 256), "es un puente entre ambos géneros" (Garrido 257), ya que como menciona la poeta en *Tala* (1938): "Los *Recados* llevan el tono más mío, al más frecuente, mi dejo rural con el que he vivido y con el que me voy a morir" (Mistral 259). Los *Recados* de la poeta

son una herramienta que la retrotrae a sus experiencias primigenias en su "ruralidad". Sus Recados son la búsqueda y el encuentro de sus primeras interacciones con los seres que habitaban el valle y de una geografía que la educó sensorialmente. Como menciona Vargas Saavedra en su prólogo del libro póstumo de Mistral, *Sembrando siembro, Prosa inéditas*, la poeta muestra su rica percepción que la ayuda a reunir, visualizar y describir los atributos de la naturaleza (17). La poeta tiene una capacidad especial para percibir la vitalidad de la materia. Esta materia geológica vibra en los habitantes de ella. Rojo también afirma que la cordillera tiene una agencia en la trastienda de su pluma (261). La cordillera tiene "una gama de poderes no-humanos que circulan alrededor y al interior de los cuerpos humanos" (Bennet 12). Mistral describe esta descentralización de lo humano para darle paso a la Cordillera de los Andes como cuerpo geológico que está al interior del cuerpo humano y por ello, su relación fractal.

Esta hibridez entre poética y contadora rural hace que los Recados mistralianos sean un ejercicio geográfico que recuerda a la geografía humana reclusiana (Fernández), y que lleva a Grínor Rojo a afirmar que en estos textos la poeta es profesora, periodista, diplomática, hasta agente de viajes. No obstante, estos escritos son estructuras lingüísticas que afirman una cosa y muchas otras. Esto nos permite visualizar un Chile distinto y abstracto. Su descripción del texto escolar es pletórica de revelaciones (250). En este artículo, consideraremos estas revelaciones como relaciones solidarias con una materia geológica que vibra, afecta y comunica.

Los *Recados* mistralianos son una resignificación de las descripciones naturalistas (Fernández 2024). La escritura tiene una distancia temporal con respecto a la implementada en términos biográficos por la poeta (Rojo 253). Su pluma está marcada por un tinte emocional, retórico y empírico sensorial de lo pequeño. La poeta apela a la pequeñes, pues usa recursos minimalistas para hablar de un todo (Rojo 256). Este aspecto nos ayuda a entender, desde la relación entre el mínimo humano y la grandilocuencia de la geología andina, la geometría fractal utilizada para contar la grandeza de la Cordillera de los Andes.

Fractalidad sensorial: vibraciones solidarias de la luz cordillerana.

Todos los valles de la patria mistraliana nacen y vibran orológicamente a través de movimientos telúricos y confluencias tectónicas

movimientos telúricos y confluencias tectónicas que van moldeando y dando altura al territorio nacional, agencia orogénica que construye un espacio vital hecho de rocas, minerales, quebradas, repechos y valles. Un espacio material que se caracteriza por su vitalidad —siguiendo Bennet—, ya que la vitalidad telúrica y orológica de este cordón andino hace que actúe con sus propias fuerzas, realizando sus propias trayectorias, inclinaciones y tendencias (17). Es por esto que tras ciclos geológicos, el valle de Elqui, geográficamente, nace como una veta orológica, como un elemento más que emana y vibra de la cordillera. El valle de Lucila Godoy, en palabras de Mistral: "es casi un tajo en la montaña" ("Breve descripción de Chile" 34), imagen y metáfora gramatical para explicar la germinal aparición de la vida en el muro vertical del cerro. En otras palabras, la profesora de Montegrande, indica que el valle y su existencia (mineral, flora, fauna y humana) son parte de la sangre mineral de la cordillera, es decir, el valle mistraliano; tajo-veta rompe la carne sedimentaria dejando de manifiesto cómo la vida aflora de la raíz uterina de la cordillera. Asimismo, describe la magnitud de los Andes frente al mínimo humano y sus asentamientos. En este caso, la creación metafórica mistraliana dan cuenta de cómo "el ser humano y la cosidad se solapan, el grado en que el nosotros y el ello se desliza uno hacia el otro" (37). En otras palabras, la poeta logra describir la vitalidad del cordón andino y sus acciones creadoras que denotan una relación sedimentaria con lo humano, es decir, lo humano se encuentra supeditado a la vitalidad cordillerana.

La agencia geológica "exige una acción" (Bergson 109). En el caso de Mistral, son descripciones y afirmaciones geo-poéticas andinas que dan cuenta de la "vitalidad de la materia" (Bennet 12). Es una vitalidad que rompe con el tiempo humano. Esta agencia vibrante de la cordillera en la pluma mistraliana "reinicia el tiempo" (Morton 38), crea un tiempo que excede lo humano, por lo que la acción solidaria libera a la poeta de su propio ser, la une a la cordillera y sus vibraciones vitales (Morton 38). Es decir, y siguiendo a Morton, el cuerpo-poeta (humano) y el cuerpo-geológico (no-humano) entran al club de inclusión (45).

Esta confluencia vibrante en Mistral se da de manera sensorial, ya que, como menciona Bennet, lo que se necesita es una atención cultivada, sensorial hacia las fuerzas no-humana que operan dentro y fuera del cuerpo humano (19). Todas esas fuerzas vibrantes en la

cordillera se reducen a la vibración lumínica. Esto quiere decir que la relación solidaria Mistral-Andes se dará a partir del triunvirato montaña-mineral-luz, junto a su acción sobre el cuerpo humano de la poeta.

Para el desarrollo de las siguientes ideas se entiende geográficamente que las montañas que encierran al valle mistraliano en su magnitud corpórea vitalista vibran sensitivamente en y con Lucila. Es por esto que, a la hora de escribir los Recados, el recuerdo sensitivo de la vitalidad de la materia orológica se vuelve un presente tangible en los pasajes poéticos de sus escritos, es decir, la poeta cuando escribe sobre los Andes retorna desde el cuerpo al recuerdo y del recuerdo al cuerpo geológico, desarrollando una acción solidaria. La materia geológica deja huella en los sentidos de la poeta, y luego retornan al presente en la prosa poética que se va produciendo. Por lo tanto, proyectamos que este binomio solidario montaña-cuerpo está imbricado en una "intimidad" (Heidegger 110), sensorial y física, donde el cuerpo Lucila-Mistral es montaña, y la montaña es Lucila-Mistral. La atención a la materia vibrante es un acto solidario entre espíritu y objeto (Bergson 77)[4].

Para poder trabajar esta solidaridad presente en la relación geológica que nace entre la vibración vital de los elementos orogénicos andinos, fue necesario pensar de manera fractal, esto quiere decir, visualizar la relación solidaria de la materia vibrante entre lo no-humano mineral geológico y lo humano desde la geometría fractal. La fractalidad es un "concepto de autosemejanza, propiedad que presentan aquellos sistemas cuyas estructuras permanecen constantes al variar la escala de observación" (Gumiel y Paredes 13). Bajo esta noción, la relación que hay entre la Cordillera de los Andes y Gabriela Mistral es de "autosemejanza" fractal. Es una relación de íntima solidaridad entre la montaña andina y la poeta; una reunión en el aparente caos, una reunión no-humana y humana que se puede medir a partir de una escala no-humana. En otras palabras, Mistral poetiza la concepción de que los seres humanos (chilenos) no son hijos de la cordillera, sino que son elementos de ella, son una construcción vibrante de una materia superior. Partes mínimas y caóticas de esta macro estructura orológica que dan cuenta de su presencia, incluso estando lejos de ella.

La fractalidad mistraliana es una metonimia de la parte por el todo que se entiende mejor con su afirmación geográfica: "La región contiene a la patria entera" ("Breve descripción de Chile" 35). La fractalidad mistraliana es una marca, una modelación sensitiva orológica que da cuenta de una autosemejanza entre el cuerpo andino y el de la poeta. Es más, la cordillera es la piedra angular de la "cosmografía" (Fu Tuan 34) de la poeta. Es más, Mistral afirma que escribe con rapidez vertical de rodado de piedras en la cordillera ("Cómo escribo" 269). En este caso, la medida fractal de la cordillera tiene directa relación con la percepción sensitiva que determinó a la poeta; pues la forma de ver el mundo, la forma de experimentar la naturaleza y por ende su forma de escribir y percibir su escritura, por lo tanto, se afirma que su escritura y su forma de entenderla son marcas fractales que muestra una relación de autosemejanza entre la poeta y la montaña. Debido a esto, la fractalidad geológica son las irregularidades caóticas endógenas (orogénesis, mineral, roca; química o física) y exógenas (modelamiento: fracturas, quebradas, altura, cimas, rodados, entre otros.) de la cordillera, y que sirven para entender el orden caótico de las montañas salvajes (Molina) o maravillosas (Ovalle).

El llamado geológico, pensando desde Morton sería un llamado de lo "real simbiótico", el cual se fundamenta en esta geometría de la fractura, pues es un nuevo orden que responde la vitalidad de la irregularidad, orden fracturado (Gumiel, "Fractales" 1833) que su comprensión podría ser la superación del "Desgarro" del trauma (30), y por ende, el fundamento para rearmarse a sí mismo (Morton 44) en comunión con el cuerpo geológico, particularmente esta comunión ser cimenta en la relación humano y no-humano a partir de la vibración lumínica en el cuerpo geológico y luego en el humano.

Vibraciones de infancia: La montaña de Lucila

> La naturaleza nos enseña más cosas
> de las que podemos transmitir a voluntad.
> Su luz penetra para siempre en el espíritu,
> y olvidamos su presencia.
> (Emerson 68).

La poeta-geógrafa de Elqui, en sus Recados crea pasajes poéticos en donde aparecen indicios perceptivos de reunión lumínica visual, de intimidad en relación con lo real simbiótico (Morton 41) aun estando lejos del cuerpo andino. Lo real simbiótico (Morton 30) representa el ejercicio de pensar la relación fractal entre la Cordillera de los Andes y Gabriela Mistral. El cuerpo orológico andino a través de movimientos tectónicos se mueve, crece, cambia, y con ello se va creando y va

y va creando.

Sabemos que el cordón andino es una acción orogenética, atemporal, pues sus magnitudes son eónicas, y que con su transcurso crea estructuras geomorfológicas que determinan la fauna, flora y sociedad (asentamientos humanos)[5].

En caso de nuestra poeta, el valle y su gente fue naciendo como una exhumación montañosa, fue surgiendo como la vertiente y el mineral, por lo que, para Gabriela Mistral la materia vibrante geológica se contiene en el cuerpo, ya que es "un sedimento de la infancia sumergida" (Mistral, "Como escribo" 270), ella es materia vibrante y orgánica de la cordillera. Su infancia, al igual que su pluma, son rocas y minerales. Lucila Godoy y Gabriela Mistral, al igual que La Cordillera de los Andes, el macizo o la roca que se mueve, crece, cambia, arde y se metamorfosea, debido a que el juego sensitivo montaña-Lucila se da a través de la atención, solidaridad entre espíritu y su objeto Bergson (77). La cordillera hizo un modelamiento geológico en el cuerpo de Mistral, al igual como lo plantea Bennet cuando se refiere a la "materia vitalista" (47).

Su infancia en Montegrande; pueblo de río y ladera, hace que su crianza (Glaser 27) sea de vibración de la materia orológica, pues la niña Lucila desarrolla una relación sensitiva y perceptiva de la flora, la fauna y, particularmente, con los cerros (Glaser 28). La infancia de Lucila se da entre las rocas luminosas, cercanas y lejanas a la vez, entre montañas salvajes que desafían la monotonía (Rojo 625) y que exigen sensitiva y físicamente.

El estigma sensitivo transgrede la memoria y se manifiesta en el presente de su creación, de tal manera que Mistral escribe sobre la cordillera sin escribir de ella. Por ejemplo, en "Un valle de Chile: Elqui" (1933) al describir su exilio explica cómo entre toda su odisea por Santiago, Temuco, recuerda el pueblo de Los Andes, afirmando: "Los Andes es cosa mejor en mi recuerdo, porque siendo una ciudad de montaña me recordaba mi tierra verdadera. Pero todas las poblaciones en las que viví en la juventud y la patria es otra cosa: la infancia, el cielo, el suelo y la atmósfera de la infancia" (23). A partir de lo anterior, por una parte, se refuerza la primera afirmación, pues la poeta, utiliza su pasar por la región de Valparaíso como un recordar, un volver desde el corazón no solo al valle, sino que, a la cordillera de su infancia, al cerro-roca, al cerro-carne[6].

.

Por otra parte, se puede afirmar tentativamente que en la Cordillera de los Andes se reúne Lucila Godoy de Elqui y la poeta del nobel Gabriela Mistral (Ana Pizarro 41), por los rasgos líricos de la descripción (abstracciones simbólicas y polisemia). Por ejemplo, la poeta de Elqui crea un juego de casi polisémico de los Andes esta oración inicial; "los Andes es cosa mejor en mi recuerdo"; Esta afirmación es casi como un verso que comienza con un juego temporal, pues está en un presente situado; "los Andes" y, sin embargo, los añora. Para Mistral los 4.270 km2 de cordillera chilena se concentran y los cerros andinos de infancia que ella vivenció y experimentó. La poeta en esta primera afirmación reúne las montañas del pueblo de Los Andes y las montañas de Elqui, una cordillera que es recuerdo y presente, que es un cuerpo orológico y a la vez miles de cerros. Casi como una proyección de la cordillera en la poeta, en su cuerpo está Lucila y Mistral[7].

"Los Andes es cosa mejor en mi recuerdo" ("Un valle de Elqui" 23)La poeta no pierde oportunidad de reforzar la solidaridad que vivió en su infancia y que se encarna en el ahora en a la acción de "re-cordar". Retorna a la imagen primera, una percepción del pasado que vuelve sobre el presente. Las imágenes del pasado dan sentido al presente (Bergson 81), a una vibración reminiscente. Por tal razón, la imagen y la sensación manifiestan la provocación de Lucila. Pasado y presente se aúnan en el re-corrido y en el recordar. La crónica está escrita desde Madrid (contexto de producción), pero "Los Andes" es en la pluma de Mistral un ancla temática, como un cimiento simbólico y literal. Los Andes sirve temáticamente para comprender el pueblo de la región de Valparaíso y el sistema montañoso. No obstante, el nombre (Los Andes) hace referencia a la importancia de la memoria sensitiva de manera simbólica y literal, dado que el escrito termina de la siguiente forma: "la patria es otra el cielo, el suelo y la atmósfera de infancia" ("Un valle de Chile: Elqui" 23). Con ello, la poeta, sin hablar de la cordillera, hace una pequeña enumeración que da cuenta de dos elementos físicos, vibraciones materiales, ubicaciones oximorónicas y "polaridades cosmológicas" (Tuan 31); "cielo y suelo" que marcan el panorama visual del valle de Elqui. A partir de ello, la poeta describe la relación con su cordillera, una relación que trasciende el tiempo, el espacio y el cuerpo, pues el cuerpo humano mistraliano contiene la cordillera y el macizo andino contiene a Mistral[8].

Las vibraciones materiales y su solidaridad andina al reunirse en su cuerpo se metamorfosean en acciones poéticas: "Salí de un laberinto de cerros y algo de ese nudo sin desatadura posible, queda en lo que hago, sea verso o sea prosa" (Mistral, "Como escribo" 270). El nudo y la grandilocuencia están presente en su quehacer. Se expanden hasta su pluma y letra poética las vibraciones andinas al igual que "coda sismológica" (González y Pérez 213).

La montaña se come el horizonte y el suelo mayoritariamente, en la tierra mistraliana se está "pecho con pecho" (Mistral 387). Y sobre todo en el recuerdo sensitivo, estos elementos sensi-motores (Bergson 115) del presente de Mistral son parte de un "recuerdo que desciende de las alturas de la memoria" (115), pues la presencia material de la montaña en Elqui hace que solo se vea, o montaña, o cielo, y, por lo mismo, este recuerdo es como una "herida" en los sentidos y en la memoria de Lucila; un tajo en la memoria como el valle en la montaña. "Una herida de amor que nos abrieron las cosas" ("El arte" Desolación 219), sobre la fractura de la separación, el cuerpo mistraliano queda estigmatizado por las vibraciones de la cordillera.

Vibraciones lumínicas: Mistral una materia vibrante

Los cerros andinos en el valle de Elqui dominan el horizonte: "los Andes míos, aquellos en que yo me crié, aparecen calvos, hostiles y no tienen más sensualidad de color que su piedra, ardiendo en violeta o en siena, o disparando el fogonazo blanco de sus cumbres" (Mistral, "Chile y la piedra" 351). Las montañas exigen sensorialmente con sus formas y colores, dado que tales materialidades geológicas exógenas vibran en un cuerpo infante y la "sorprenden" (Bennet 39). Los Andes que están en el cuerpo mistraliano desde que abrió los ojos, y re-suenan con mayor claridad en el ejercicio de recordar tales vibraciones sensoriales como se puede observar en cita anterior, puesto que los colores aun reclaman su retina, ya que por un lado el rojo andino efímero y eterno durante el día con el pasar de los minutos se vuelve violeta y luego siena. Sin embargo, cuando se cambia de estación el rojo escarlata se transforma en un fulgor enceguecedor[9].

El color marca el juego de estos seres imbricados (humanos y geológicos). Me explico, el rojo es una marca sensorial-corpórea y emocional. La vibración lumínica sobre la roca andina es un juego vibratorio de la materia geológica que se inserta en el cuerpo y pluma de la poeta. El rojo en su refracción se vuelve fractura. Podemos afirmar que se da una relación irregular y constante entre la cordillera, la luz, la poeta y su poesía (Fernández).

La vibración de los colores sobre los cerros son acciones que no se puede obviar, ya que las montañas marcan y dominan el día elquino, es decir, los cerros andinos son una presencia innegable, "es una criatura familiar" (Mistral, "Chile y la piedra" 351) y con ello se deja ver una relación solidaria con esta estructura no-humana porque ha sido un panorama visual, un llamamiento que exige vivirla, vibrar con ella y en ella. Por lo mismo, la cordillera para Mistral es una autoridad, es una presencia dominante que designa la forma de ver y entender el mundo. Para Mistral la cordillera es cuerpo y abstracción.

"La piedra es la meseta sudamericana, es decir, es la aristocracia del clima, de luz y vistas" (351). Con esta afirmación, la poeta afirma la importancia de la luz y la visión en su relación con los cordones andinos, por lo que el ojo de Lucila será el "ojo pensante" (Goethe 41) en la relación vibrante entre luz-montaña-ojo mistraliano. A partir de lo anterior, y para un mejor entendimiento, se entiende "la luz" como un elemento modelador más del cordón andino y de Lucila. La onda lumínica corre por los recovecos, fisuras y vetas reordenando y metamorfoseando la forma e imagen de los cerros. Los colores rojos y amarillos marcan el panorama geológico elquino. La luz y la ausencia de ella son vibraciones materiales de una infancia que será una onda que se expande desde la infancia hacia la adultez de la poeta. Estas vibraciones se manifiestan en la infancia de Lucila, y años después la poeta recuerda la cordillera como "una gran bestia bicolor manchada en negro y blanco de campos de nieve, de cumbres y de lonjas, abras y ángulos azules o tenebroso" ("Recado sobre la cordillera" 419). La cordillera, una grandilocuencia marcada por la luz y su ausencia, la nieve que la poeta nombra, juegan un papel fundamental en la maximización de toda la onda lumínica al refractar la nieve. La "bestia" sublime que describe la poeta se fundamenta en el juego de la onda de luz y su ausencia, en las "lonjas" o recovecos de los cerros. Es interesante que se utilice la palabra "lonja", ya que refuerza la idea de cuerpo, carne y piel de la cordillera, por lo que la cordillera sí es una "bestia". Es un ser que se mueve y tiene una agencia geológica sobre el territorio y,

particularmente, sobre el cuerpo de Lucila.

La descripción mistraliana de las montañas andinas refuerza "las sombras" como elemento modelador de la misma cordillera al igual que la nieve. La importancia de "las sombras" es que están presentes a toda hora del día. La ausencia de luz de cada cerro es única y cambia constantemente durante el día. La sombra que proyecta cada cerro es una marca territorial, una marca temporal (distinta en cada hora del día). La sombra en Elqui es montaña. Es la montaña que "cae" sobre el valle y domina la mayor parte del día.

Por ejemplo, en el valle de Elqui entra a la luz y la sombra a distintas horas del día, debido a la altura, cercanía y pendiente de los cerros, por tal razón, estas estructuras geológicas pareciera que jugaran con la luz del día, haciendo que este se acorte; amanece más tarde y se esconda el sol más temprano. Y la poeta lo describe: "[e]n ese breve cielo el día es corto; pero queda desde las cinco un crepúsculo largo y claro, tal vez la mejor parte del día, porque son horas frescas después del bochorno agobiador" ("Un valle de Chile: Elqui" 25). La poeta describe, por un lado, cómo las montañas de Elqui son las "patronas" de la luz del día y de la vida. En el juego lumínico de las montañas del valle, entrenan relajando y tensionando la retina (Goethe 70). Por esto la poeta afirma: "yo no puedo llevar otros ojos que los que me rasgo de luz del valle de Elqui" ("Un valle de Chile: Elqui" 23). En otras palabras, la luz es un elemento modelador de la cordillera y de la vista de la poeta. Esta es la luz de los cerros andinos, que refracta en las rocas y se pierde detrás de las alturas. Esta luz maximiza la figura de la cordillera como marco estructural. Es una luz que "rasga" los ojos de la poeta. La fractalidad e irregularidad impregnan la retina de la poeta.

La luz y la sombra nacen a partir de este cordón montañoso. Debido al ángulo, la presencia en altura. El tipo de roca (sedimentarias, ígneas o metamórficas) y la refracción de la luz cambian en una ígnea, sedimentaria o metamórfica dependiendo la hora del día. La onda lumínica es una fuerza que en su refracción con los Andes marca la retina, por lo mismo Mistral afirma: "Nuestra luz es de la cordillera en cualquier parte; gloriosa y algo punzante a fuerza de absoluta. Gracias a ella me parece todo como si yo hubiera tenido dos veces cada cosa que allá tuve, dos veces cada cerro, dos veces mi patio, dos veces también mi madre". (Mistral, "Un valle de Chile: Elqui" 24).Es primordial para nuestro análisis el comienzo de este extracto, pues el posesivo de la primera persona plural; "nuestra" nos conecta de manera concreta con la relación entre luz, cordillera y Mistral. Es más, la poeta al usar la primera persona plural suma a todo el pueblo que mora en el territorio cordillerano. La luz de la cordillera es un estigma, una propiedad del pueblo andino, es una rasgadura que viven en el pueblo elquino y el pueblo chileno. En esta metonimia de la parte por el todo, la poeta da cuenta de la luz cordillerana como una medida fractal lumínica que está en cada ojo y cuerpo andino. Deja de manifiesto que no importa qué luz contempla. La onda lumínica que ingresa a la retina es la misma que estuvo en su infancia. Una memoria lumínico-ocular regresa y se proyecta en cada acción ocular.

El primer segmento de la cita refiere a la divina fuerza de luz andina. Gracias a la luz las montañas de Elqui resisten el tiempo y la lejanía con una rotunda fuerza que puede dejar una herida. La infancia y biografía de la poeta dan cuenta de que este primer fenómeno lumínico que se dan en el valle, queda presente en la memoria y en cuerpo de la poeta, debido a que, al mediodía en el valle de Elqui la onda luz "cae" impoluta y perpendicularmente en el valle, energía lumínica que contrae de tal manera la retina y produce que la sensación de luz persista más tiempo aun cerrando los ojos (Goethe 73). La vibración lumínica provoca. Se instala sensitivamente en el cuerpo y la memoria. La vibración lumínica andina es una marca de "lo real" (Morton 30), es una nueva cicatriz del "Desgarro". Esto puede ser una nueva forma para entender cómo lo no-humano está en el cuerpo de manera física, química, fisiológica. Marca una abstracción poética y lumínica que nace de la cordillera y se incrusta en el cuerpo de la poeta.[10]

El segundo segmento de la cita tiene relación con lo que sucede después de mirar la luz impoluta, pues "después de mirar el sol las imágenes persisten" (Goethe 71), no solo queda en la mente, sino que también queda plasmada en la profundidad de los párpados. Mistral, si bien, nos escribe desde la memoria, desde su prosa poética y de su "geografía del amor" (Mistral "Breve descripción de Chile", 36). El estigma lumínico que deja la luz cordillerana acompaña a la poeta, aunque no esté en tierras andinas. El recuerdo de la sensación renace y vuelve más fuerte (Bergson 69-70). La luz elquina incrusta sensitivamente una imagen en el cuerpo de la poeta. Ocurre casi como un ejercicio mnemotécnico que desde la memoria regresa el al presente. Por esta razón, la luz

mistraliana es un de cordillera y de infancia. A través del recuerdo la luz se transforma en pureza geográfica y divina. Al mismo tiempo, esta es una luz-cuerpo no-humana que se reúne en lo humano.

La luz cordillerana del valle refuerza el objeto del recuerdo. La luz provoca la retina. La mayoría del día el valle está entre luces, resplandores y sombras. Todo parece éxtasis, pues la "cordillera resulta una alucinación continua, alucinación de vista de oído" (Mistral, "Recado sobre la cordillera" 421). Cuando la luz no punza sobre el valle, serpentea los cerros cordilleranos y crea un fenómeno lumínico casi divino. La presencia de un objeto o imagen oscura de magnitudes orológicas frente a una realidad de luz que circunda las cimas de Elqui crean un resplandor intenso, un halo de luz de magnitudes divinas (Goethe 73), y permanecen en el ojo elquino y mistraliano. La onda luminosa de la cordillera desarrolla "un ojo bebedor de luces y formas" (Mistral, "Breve descripción de Chile" 36). Su ojo se nutre de la irregularidad lumínica que se refracta de un cuerpo no-humano fracturado, en constante movimiento y cambio. El cuerpo mistraliano es menesteroso de las vibraciones lumínicas porque la reúnen con el cuerpo magnánimo cercano y lejano de las montañas andinas, ilusión óptica o poder las montañas de poder jugar con las dimensiones y distancias.[11]

Gabriela Mistral comprende la Cordillera de los Andes como un cuerpo geomorfológico que se manifiesta, que vibra vitalidad, es decir, el cuerpo orológico realiza acciones y tiene una agencia, y con ella una presencia vivificadora en el territorio. En otras palabras, esta amante de la geografía (Glaser, Quezada, Rojo), entiende el existir orogénico de los Andes como un ser vivo mineral dinámico y por lo mismo escribe en su "Recado sobre la cordillera" que: "la montaña hace un movimiento de sus miembros, se distiende, se estira, se recoge, y vuelve a su orden" (420). La poeta expresa cómo ve y entiende la cordillera, no obstante, para ello crea una personificación poética. Cabe destacar, primero, que no es subjetividad pura, sino que, tiene asidero en las ciencias de la tierra, pues da cuenta del "levantamiento de las montañas andinas", acción orogénica de elementos endógenos que tienen como resultado la conocida vida sísmica y volcánica de nuestro territorio. Es importante en este punto, resaltar la actualidad teórica sobre geología que tenía Mistral, ya que, la teoría sobre "la deriva continental" aún era germinal en su contexto de producción.

Es posible afirmar que la cita refiere a una abstracción geo-poética. Describe cómo la onda lumínica actúa sobre los macizos andinos. Ofrece atisbos de la relación sensitivo visual que se da entre las montañas elquinas y el ojo en éxtasis de Lucila. A lo largo del día, dependiendo de la presencia o ausencia de luz, en Elqui se crea un efecto visual de movimiento y persistencia de las montañas en la retina de Mistral (Goethe 73). Los cerros y sus alturas varían su forma dependiendo la luz. Por este motivo , la poeta enuncia varias acciones; "distiende", "estira", "recoge" y "vuelve".
Este último elemento lumínico es entendido como la vitalidad de la cordillera que provoca a la pequeña Lucila, y que luego regresa a la poeta a través de los "sentidos", la "percepción" y la "memoria, estos tres conceptos (Tuan 17, Bergson 115) ayudan a comprender el binomio cordillera y cuerpo mistraliano. En palabras de Heidegger, un "habitar poético" (117) se produce entre las montañas nortinas con Lucila y con los y las habitantes de la zona, ya que afirma cómo ésta "gloriosa luz" ayuda a percibir todos los detalles del mundo que las rodea, "qué honradez la de la luz cordillerana donde las viejas de ochenta años enhebran una aguja sin anteojos y donde yo encontraba para mi tordo huacho animalitos microscópicos en el suelo del huerto" (Mistral 25). Gracias a la luz somos "animales visuales" (Fu Tuan 16) y para que las ancianas y Lucila pudieran ver con tal claridad tuvieron que entrenar su globo ocular, ya que deben primero aprender percibir la importancia de luces y sombras en reconocimiento de sólidos, curvas y relieves" (Fu Tuan 17). La experiencia de las vibraciones lumínicas de la materia en las ancianas y la misma Lucila fueron aprendizaje. Una especie de metodología didáctica para la experiencia visual significativa.

La "pureza", "gloriosa", "punzante" y "absoluta" luz elquina moldea el cuerpo de orológico de la cordillera y el cuerpo de Lucila-Mistral. La vitalidad lumínica potencia las formas caóticas de cada montaña, cerro, cumbre, peña o quebrada. Potencia la vista de los habitantes de Elqui. La luz andina es una marca en la forma de ver el mundo mínimo como los "animalitos microscópicos" o las cumbres divinas de los cerros de más de cuatro mil metros de altura y sus rocas nimias.

Reflexiones finales

Los cerros elquinos vibran en la infancia. Luego, vibran como una coda sismológica en el cuerpo mistraliano. Muestran una relación que

transgrede la distancia y el tiempo. El cuerpo humano mistraliano es modelado por las presencias grandilocuentes de estos nudos geológicos. Sus vibraciones lumínicas marcan una forma de ser y ver el mundo. La poeta tiene esta intuición de ser parte de la cordillera: ser cordillera desde su forma de escribir, desde su comprender la región y su forma de observar.

La novel Lucila (infancia) recorría estos terreno yermos y abióticos como un desierto bíblico. El deambular sensitivo de Lucila por los cerros del valle de Elqui eran místicos (Glaser 27) debido a la elevación inherente, la ladera y la quebrada vertical.[12]

El Elqui es cordillera y Chile es el territorio físico que nace de una roca, que nace del mineral andino. Chile es un país que brota de la cordillera para quedar de pie frente al mar y pecho con pecho con los Andes. Esta es una suerte de pensamiento fractal que está presente en la escritura de la poeta. Mistral piensa el territorio de Elqui y de la misma forma que todo país, como un "país de piedra" (Mistral 270).

A partir de lo anterior, se afirma que la irregularidad fractal es una forma de entender la presencia de la cordillera, junto con su realidad geológica y su orden caótico. Se comprende que lo humano es una emanación de los cordones andinos. Las vibraciones geológicas visuales y lumínicas crean una admiración por el territorio físico, las alturas, sus sombras, sus formas, sus colores, sus rocas lejanas, sonidos y sus perspectivas que la encajonaban en las profundidades del valle y que, finalmente, la llevan a admirar inclusive el propio aire de la montaña.[13]

La admiración por la cordillera y todos sus elementos dan cuenta de una compenetración solidaria que activa coordenadas sensoriales en el cuerpo de la poeta. Definen una relación vertical que nace de la cordillera y confluye en el cuerpo de la poeta. Es decir, da cuenta de una agencia geológica sobre el cuerpo de la poeta. Al mismo tiempo, en la obra mistraliana la relación cordillera-Mistral manifiesta una descentralización del humano en su relación con los macizos andinos.

En conclusión, tales montañas andinas no son una madre o madrina, sino que son una presencia geológica fuente de la vida. La cordillera es el útero primigenio calcáreo del cual el cuerpo mistraliano es un sedimento corpóreo y sensorial que decantó de la cordillera. La poeta es un sedimento fractal de un rodado cordillerano.

El río Elqui es una mixtura oximorónica de agua y roca. El valle es una hoya hidrográfica, cuenca que se conforma como un elemento más de la cordillera de los Andes, al igual que el valle, Chile y Lucila. Son una consecuencia del cuerpo geológico de los Andes. Bajo esta perspectiva los elementos de la cordillera conforman un espacio físico que provoca a Lucila Godoy. La cordillera y la poeta crean el valle y la cuenca durante siglos, los macizos. El surgimiento milenario de las neveras andinas crea el entorno de la poeta y a la poeta misma.

Notas finales

[1] Este artículo lo ha realizado el autor con el apoyo (en calidad de Tesista del Doctorado en Literatura-PUC) del Proyecto Fondecyt Regular Nº1231916 "Imaginación poética en Chile y lugaridades sincrónicas: heterotopías, epu lof, refugios y guetos (1960-2001)", a cargo de la Inv. Responsable, Paula Miranda.

[2] El Abate Molina cuando habla de "cordilleras" se refiere a La Cordillera de Los Andes y de La Costa, sin embargo, cabe destacar que ambas son la misma cordillera. En otras palabras, la cordillera de la costa es una extensión de La Cordillera de Los Andes.

[3] La Cordillera de la Costa es parte de un cuerpo mayor, La Cordillera de los Andes.

[4] Referimos a la infancia de Gabriela Mistral, a Lucila Godoy. Esta división y dimensión se trabaja a partir del libro de Ana Pizarro; Gabriela Mistral el proyecto de Lucila

[5] Ovalle (1979), Molina (2016), Gay (2008).

[6] En el pueblo de Los Andes se encuentra el cerro más alto de América, el Aconcagua (6.962 mts).

[7] La Cordillera de los Andes alcanza un largo de 4.270 km, un ancho máximo de 445 km en los 52°21' S y un ancho mínimo de 90 km en los 31°37' S. Limita con Perú al norte, Bolivia al nordeste y Argentina al este, totalizando 7.801 km de fronteras terrestres, y el paso Drake al sur https://www.gob.cl/nuestro-pais/#:~:text=Alcanza%20un%20largo%20de%204.270,el%20paso%20Drake%20al%20sur.

.



[8] En este apartado se habla de Lucila y Gabriela Mistral para hacer la diferencia entre la infancia de poeta y luego la transformación de Lucila en Gabriel Mistral, la intelectual y poeta. Esta idea se conforma a partir del texto de Ana Pizarro: "Gabriela Mistral el proyecto de Lucila".

[9] Los colores, pero sobre todo el rojo se repite en su obra poética desde el inicio de su producción, ya que en su poema de "Cima" de su primer poemario también se enrojece, pero de dolor: "Alguien en esta hora está/ sufriendo; una pierde, angustiada,/ en este atardecer el solo pecho/ contra el cual estrechaba […]/ ¿Seré yo la que baño/la cumbre de escarlata?" (Desolación 164). En estos versos reflexivos, íntimos y de angustia, la Cordillera es parte de su dolor, pues la voz poética es la cordillera siena, situación que produce hay una confusión emocional y corpórea, ya que la forma de observar y hasta del mismo cuerpo entran en un juego solidaria y de intimidad humano y no-humana.

[10] La luz y la sombra cae de la cordillera.

[11] Los sabios entregados a sus estudios en las cordilleras han observado que un halo de luz rodeaba la sombra de sus cabezas proyectada sobre las nubes. […] cuando miraban fijamente una imagen oscura de la sombra y al mismo tiempo cambiaban de lugar, les parecía que la imagen oscura de la sombra y al mismo tiempo cambiaban de lugar, les parecía que la imagen clara postulada circuía la oscura. (Goethe 73)

[12] Henri Bergson Memoria y vida (2016).

[13] Climáticamente, se encuentra en el límite entre el clima desértico del norte de Chile y el clima semiárido de Chile central (Sánchez & Morales 1993)

[14] En la parte alta de la cuenca es posible encontrar varias cimas que superan los 5.000 msnm (Fig. 1.4.), como los cerros Olivares (6.216 msnm), Las Tórtolas (6.160 msnm) y Doña Ana (5.648 msnm).

Obras citadas

Bennet, Jane. Materia vibrante. Una ecología de las cosas. Caja negra, 2022.

Bergson, Henry. Memoria y vida. Alianza, 2016.

Chul Han, Byung. El Aroma del Tiempo. Ediciones Desligamiento, 2017

Emerson, Waldo. El Espíritu de la Naturaleza. Longseller, 2004.

Fernández, Mauricio. Tesis Doctoral, Procesos de provocación y producción de paisajes geo-poéticos de La Cordillera de Los Andes en la obra de Gabriela Mistral. PUC, 2024.

González-Drigo, Ramón, Vega Pérez-Gracia, Luis Pujades, Oriol Caselles, J. A Canas. "Distribución de Q de coda y análisis de la atenuación sísmica intrínseca y dispersiva en la Península Ibérica". Revista internacional de métodos numéricos para cálculo y diseño en ingeniería, vol. 19, n.° 2, 2003, págs. 211 – 237. https://upcommons.upc.edu/handle/2099/4502.

Garrido, Lorena. No hay como una contadora para hacer contar: mujer poeta en Gabriela Mistral. Editorial Cuarto Propio, 2012.

Glaser, Fernanda. Criatura regional. Introducción a Gabriela Mistral. Letrarte, 2017.

Goethe, Johan Wolfgang. Teoría de los Colores. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2018.

Gumiel, Pablo. "Fractales, su importancia en geología. Simulación de patrones fractales naturales". Geogaceta, n° 20, 1996, págs. 1382 – 1285. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8115358.

Gumiel, Pablo & Paredes. "Interés de algunas aplicaciones de la Geometría Fractal en Geología". Tierra y tecnología: revista de información geológica, N° 14-15, 1996, págs. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4668871 12-21.

Heidegger, Martin. Hölderlin y la esencia de la poesía en Arte y poesía. Fondo de la cultura económica, 2014.

Mizón, Luis. Claudio Gay: Diarios de su primer viaje a Chile en 1928. Ediciones Fundación Claudio Gay, 2008.

Mistral, Gabriela. Desolación. Andrés Bello, 1997

___. Bío-Bio", "Cómo escribo", "Cordillera", "Chile y la piedra". Gabriela Mistral antología de poesía y prosa. Ed. Jaime Quezada. Fondo de Cultura Económica, 2007

___. "Chile" (1923), "Mapa audible de Chile" (1931), "Un valle de Chile: Elqui" (1933), "Breve descripción de Chile" (1934), "El valle central de Chile" (1937), "Geografía chilena: La Patagonia" (1938), Volcán Osorno" (1938), "Salto del Laja" (1938), "Chile y la piedra" (1944), "Chile" (1946), "El ritmo de Chile" (1936), "La tragedia andina: El terremoto en Chillán" (1939), "Recado para el Valle de Elqui" (1950), "Elogios de la tierra de Chile" (1934), "Recado sobre la cordillera" (1940). En Pensando Chile. Ed. Jaime Quezada. Catalonia, 2015.

Molina, Juan Ignacio. Compendio de la Historia Geográfica, natural y civil del reino de Chile. Pehuén, 2015.

Morton, Timothy. Humanidad. Solidaridad con los no-humanos. Adriana Hidalgo editora, 2019.

Ovalle, Alonso de. Histórica relación del Reino de Chile. Editorial Universitaria, 1979.

Paulsen, Abraham & Rubio, Ricardo. "Propuesta metodológica para el trabajo con fotografías de paisajes". Revista de Geográfica de Valparaíso, n° 54, 2017, págs. 01-19. https://doi.org/10.5027/rgv.v0i54.a16 https://revistageografica.cl/index.php/revgeo/article/view/16

Paulsen, Abraham. "La producción filosófica como fuente para la comprensión de los espacios sacros. Algunas consideraciones acerca de la espacialidad del hecho religioso en "Temor y temblor"". Los riesgos traen oportunidades. Transformaciones globales en Los Andes sudamericanos. Santiago, Chile: Axel Borsdorf, Rafael Sánchez & Hugo Zunino eds. Instituto de Geografía. Facultas de Historia, Geografía y Ciencia política, GEOlibros n° 20, 2014, págs. 159-170.

Pizarro, Ana. Gabriela Mistral: el proyecto de Lucila. Lom Ediciones, 2005.

Reclus, Eliseo. La Montaña. F. Semper Editor, 1910.
Rojo, Grínor. Dirán que está en la gloria. Fondo de cultura económica, 1997.

Sepúlveda, Magda. Gabriela Mistral: somos los andinos que fuimos. Editorial Cuarto Propio, 2018.
Silva Castro, Raúl. Estudios sobre Gabriela Mistral. Zig-Zag, 1935.

Tarbuck, Edward y Lutgens, Frederick. Ciencias de la tierra. Una introducción a la geología física. Pearson, 2015.

Tuan, Yi-Fu. Topofilia Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno. Trad. Flor Durán de Zapata. Melusina, 2007.

Paisaje y antropoceno en el documental chileno: reflexiones en torno a los filmes "La Quebradilla", "Flow" y "Arica".

Miguel González Rodríguez
Doctor en Geografía Pontificia Universidad Católica de Chile, Profesor Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE)

Introducción

El cambio climático y los conflictos ambientales actuales son una narrativa contingente de la sociedad contemporánea. Desde el campo de las ciencias, el concepto de antropoceno problematiza la relación del humano con el planeta, definiéndose como un agente geológico que transformó los ambientes que habita como su relación con la naturaleza (Maccioni y Jorge 168).

Asimismo, nuevas perspectivas filosóficas tales como el posthumanismo y los nuevos materialismos cuestionan la centralidad humana en la construcción del conocimiento y de los objetos artísticos que ostentó su constitución moderna (Latour 59). En este sentido, estas reflexiones se vinculan a la complejidad y crítica de los regímenes de representación que establecieron la separación de lo humano y la naturaleza, así como la purificación de los objetos vinculados a los campos del humanismo, las ciencias exactas y las ciencias sociales (Latour 21; Maccioni y Jorge 168).

En el caso del cine documental chileno, el tema central ha sido la memoria y los derechos humanos violentados durante la dictadura militar, cuyo objetivo es mostrar la experiencia censurada por la sociedad y los vaivenes de lo político en el contexto de la postdictadura. En un primer momento, la denuncia fue fundamental, cuyas imágenes se definieron desde la transparencia la realidad y lo verídico. No obstante, en un segundo momento, esta realización tendió a mostrar otros aspectos que se vinculan al arte cinematográfico, sus materiales y la inserción de elementos asociados a la ficción (Ramírez 39).
una imagen transparente de la realidad y lo verídico. No obstante, la realización de cine documental tendió a mostrar otros aspectos, que se vinculan al arte cinematográfico, sus materiales e inclusive incorporando elementos asociados a la ficción (Ramírez 39).

No obstante, debido al debate ecológico actual el pensamiento crítico cuestiona la relación entre ser humano y naturaleza, así como las formas en que se representa el paisaje y los territorios. Si en el cine latinoamericano el paisaje y la naturaleza formaban parte de la ambientación, de la inscripción de la violencia del Estado Nación y también las narrativas revolucionarias (Andermann Tierra en Trance 374); en el contexto contemporáneo, el antropoceno y los conflictos ambientales adquieren una forma específica en el cine documental que implica nuevas formas de argumentación, composición de materiales y reflexiones para el espectador.

De este modo, propongo que esta problemática define nuevas formas de hacer cine documental, en las que se incorporan la crítica del antropoceno, el capitaloceno y las crisis ambientales locales, por medio de la elaboración del paisaje y la naturaleza (Moore 63), en la que se producen nuevas narrativas, formas y estrategias de montaje.
De este modo, el siguiente artículo aborda las formas en que emerge el paisaje cinematográfico en el cine documental chileno, entendido como un objeto relacional, específicamente, en tres obras realizadas en la última década (2015-2025). Con las reflexiones de Timothy Morton sobre la ecología oscura y la definición de objetos como una red de coexistencia (*Ecología Oscura* 182), planteo que los paisajes son actantes incorporados a la representación del cine documental, los que tienen una presencia central en la construcción de la trama y los efectos que busca generar en los espectadores. En específico, se observaron y analizaron los documentales *La Quebradilla* (2019), de Víctor Villegas, *Flow* (2018), de Nicolás Molina y *Arica* (2020) de Lars Eldman y Williams Johansson.

Imágenes del paisaje, ecología oscura y conflictos ambientales

La noción de paisaje tiene una definición multidisciplinaria que ha sido conceptualizada desde las diferentes ciencias sociales y

humanidades. La noción tradicional emana del romanticismo alemán, que relevó la percepción y sentimientos poéticos que los sujetos o artistas experimentaron para representar el espacio, los que respondieron al proceso de industrialización como actividad de productividad y de la ciudad, territorio por definición de la modernidad y de la mecanización humana (de los Ríos *Restos* 58).

Desde el punto de vista de los estudios culturales latinoamericanos, el paisaje se definió por la representación de la nación, en tanto imagen de la identidad como de los personajes humanos que aparecieron en las narrativas nacionales en los cuadros de pintura, así como las contestaciones revolucionarias o conservadoras (Andermann *Paisaje* 2). En este sentido, Andermann define que el paisaje representa los efectos de la naturaleza en tanto negatividad.

Esto implica que el paisaje representado es una imagen que resalta la visión de una figura cuyos elementos tienen un orden estético que produce placer; y, una representación performativa, que define la relación del cuerpo y el entorno, que es la puesta en acción cuyo conjunto de repertorios produce lugares. Sin embargo, para definir paisaje, ocupa la definición Deleuze y Guattari, de ensamble móvil cuyas interacciones entre seres humanos y no humanos, crea y aumenta una multiplicidad de conexiones que tienen su propia relación. En este sentido, el paisaje implica el ensamble entre la imagen y el entorno, que produce lugares (Paisaje 3).

En el cine latinoamericano de los años cincuenta, el paisaje se instaló como escenografía que animaba las narraciones, principalmente desplegada por los relatos y personajes nacionales. En la década de los setenta, el nuevo cine latinoamericano que introdujo las imágenes de los personajes subyugados por el capital y su poder dominante incorporó el paisaje como escenificación de la historia-mítica que llamaba a la revolución, cuyo objeto buscó interpelar a los espectadores. De este modo, se despliega una cartografía cinematográfica que capta el pensamiento de los receptores al ver la imagen (Andermann *Tierra en Trance* 377).

No obstante, en el cine, el vínculo entre el argumento de la historia y el paisaje implica la superposición del primero sobre el segundo, en tanto escenografía como parte del argumento diferenciado del paisaje. Esto se usa principalmente para intensificar las emociones y afectos de los personajes (Chauvin 7). No obstante, el paisaje en el cine en tanto materia autónoma es el excedente que hace aparecer el lugar, el "mundo exterior", sujeto a lo expectatorial y objeto de un mundo otro, más allá del film (de los Ríos *Materialidad* 86).

De este modo, el paisaje real está mediado por el paisaje filmado, objeto del proceso de montaje dado por la historia que representa y la agencia que lo anima en la trama. Las reflexiones de Timothy Morton (*Ecología Oscura* 183), propone que, en la época contemporánea del Antropoceno, la conciencia ecológica es oscura y rara. Esto se produce porque dicha conciencia emerge en base de los conflictos ecológicos que ponen al ser humano en un lugar de culpabilidad colectiva como especie. En este sentido, el detective es el criminal que, siendo parte de la especie, es el principal narrador de la tragedia de la naturaleza (*Dark Ecology* 9).

Para Morton (*Dark Ecology* 27), una de las formas de abordar este bucle es por medio de una ontología orientada al objeto, cuya definición releva la existencia de los objetos en vez de una función definida. Los objetos tendrían un lado misterioso y mágico que presenta a los objetos en tanto red que emana desde sus propias contradicciones. De este modo, los objetos más que una causalidad mecánica del conocer tiene una causalidad estética.

Para el autor, los efectos no deseados de la relación humano y no-humano genera una ecología oscura desde el neolítico en el cual el arte produce nuevos objetos, en tanto provoca los niveles de conciencia ecológica en los espectadores. De hecho, Morton argumenta que la tierra experimenta un modo de producción agrologístico que se da por el dominio humano de la naturaleza, cuya historia derivó en las mutaciones de la tierra cuya naturaleza produjo múltiples objetos que expresan *lo weird, lo raro* y lo desmesurado.

De este modo, el paisaje como régimen de representación de lo viviente surge como una forma que envuelve las objetualidades que coexisten en el espacio de la catástrofe en el que surge lo local. De este modo, considero que el cine es un objeto que representa el paisaje cuyas imágenes contradictorias plegadas detona sentidos más allá de lo visual al espectador, mediado por los diferentes materiales usados en el montaje fílmico.

El cine documental chileno y el paisaje

Las narraciones del documental chileno de las últimas décadas representaron las memorias, la historia reciente y las subjetividades por medio del trabajo de las imágenes (Bossay 137). Estas se elaboraron por una serie de estrategias fílmicas que fueron transformándose tanto en sus formas técnicas como en su contenido narrativo-argumentativo (Ramírez 39).

En este sentido, Ramírez enumera una serie de estrategias del documental que operaron durante la década de 1990 hasta el 2010, con el surgimiento de nuevas formas de representar las temáticas asociadas a la memoria y la historia reciente del país.

En un primer momento, dichas estrategias se fundamentaron en la finalidad de mostrar la verdad de lo acontecido durante los tiempos de la violencia. Estas imágenes se enfocaron en dar luz a los directamente afectados, donde los realizadores adoptaron una mirada restrictiva sobre las víctimas de la violencia política de Estado, enfocándose en un primer momento en los desaparecidos, sus familiares (especialmente mujeres) y, posteriormente, en los sobrevivientes de la tortura.

Así, se constató una utilización frecuente del testimonio en la pantalla (lo que se denominó cabezas parlantes) y otras estrategias realistas, en la que se evita el uso de la narración en primera persona, para enfatizar el sentido de objetividad y veracidad. Finalmente, hubo una circulación de las imágenes de la atrocidad que buscaron choquear (to shock) a la audiencia (Ramírez 40).

En segundo lugar, el documental que emergió en la década de 2000 reveló la materialidad de la imagen más que una determinada verdad, introduciéndose voces que van más allá de las víctimas directas, incluyendo generaciones más jóvenes, que incorporan voces perturbadoras de familiares o hijos de la violencia política. En este tipo de documental se favorecen las estrategias creativas, que van más allá de un elemento tradicional como es el testimonio, incluyendo estrategias no representacionales. Asimismo, se incluyen narraciones en primera persona y/o se enfatiza una mirada subjetiva, en las que se abstienen de exhibir imágenes de la atrocidad, con el objeto de generar reacciones más afectivas y sensoriales en la audiencia (Ramírez 41).

En este sentido, lo real como lo histórico fueron disposiciones del documental que conllevó una disputa estética en que los materiales tienen un rol que tensiona a los testimonios de los cuerpos parlantes y el afán de objetividad de una narración verídica.

Dentro de estos elementos creativos, más que como una escena de contexto, la inserción del paisaje en sus diferentes modalidades emerge como una forma que se define como la piel de la imagen cinematográfica, que produce una conmoción en los espectadores y se considera desde su función háptica, que es dar la impresión de que la imagen es táctil y tiene materialidad (Ramírez 40).

De hecho, en los documentales de Patricio Guzmán, tales como *Nostalgia de la Luz, el Botón de Nácar y La Montaña de los Sueños,* se incorporan imágenes del paisaje que intensifican la trama de los desaparecidos, rescatando la memoria humana de los golpeados por la historia del país.

Así, la desaparición de los cuerpos en el Desierto de Atacama y en los mares del sur, son un paisaje de la catástrofe que dota de continuidad a una identidad desgarrada. En la evocación de los paisajes, el realizador no muestra argumentos ecológicos del conflicto ambiental que, a pesar de las transformaciones, aún continúa con una imagen sublime de la naturaleza, que evoca la sensibilidad romántica de la imagen del paisaje (De los Ríos, *Materialidad* 58; Andermann, *Tierra en Trance* 341).

Para Catalina Urrutia, otras de las narrativas recientes de los filmes chilenos se realizaron desde la década del dos mil. Estas muestran personajes absorbidos por el espacio, sin dirección futura, ni un pasado vivido, cuyas subjetividades son estelas en fuga que no entran en ningún marco, abrumados por un espacio que sólo se contempla, sin afección más que el respirar y que inicia los caminos de las subjetividades nómades. Una estética del desencanto que se ve intensificada por el argumento de los primeros efectos del "modelo neoliberal de existencia".

No obstante, el documental del paisaje que muestra una ecología oscura incorpora imágenes de un paisaje cuya historicidad de los elementos son efecto de las relaciones humanas y no-humanas. Si bien las imágenes del paisaje fueron tradicionalmente usadas como un

suplemento que reforzaba la relación psicológica, centrada en el sujeto del film y sus estados emocionales; el paisaje que se muestra adquiere una corporeidad, cuya textura detona las relaciones entre humanos y la coexistencia de los objetos. En dichas composiciones, las agencias humanas, el encuadre de los paisajes y sus pliegues afecta en tanto materia ecológica viviente, como imagen mediatizada compuesta en la realización cinematográfica (de los Ríos *Materialidad* 87).

En este sentido, el documental cinematográfico como objeto no sólo expresa la dimensión estética y ética de la devastación climática de Chile, sino que muestra las imágenes de un paisaje que surge como materia poética para los realizadores, como actantes reunidos en torno a un común cuyas estéticas y políticas ecológicas tienen una forma de representar los elementos humanos y no-humanos (de Los Ríos *Materialidad* 86).

Al abordar la cuestión ética del cine, no todos los humanos tienen la misma presencia. Los niños de la *Isla de las Flores,* de Jorge Furtado, cortometraje filmado en las periferias de la ciudad de Porto Alegre en 1989, elabora una trama sobre el basural en la que los niños habitan dicho espacio. Estos no son los mismos que van al supermercado y desechan los alimentos al vertedero, tienen otra clase y otro despliegue. Dicho cine capta la imagen del pueblo precario y excluido, tratado como residuo debido a la devastación del capitalismo.

En términos de los nuevos materialismos, las imágenes son objetos cuyo pliegue en fotogramas componen la narración de las películas. Si bien para el cine documental se buscó lo real, emergen otros elementos poéticos cuyas materialidades se muestran (de los Ríos *Materialidad* 85). Las técnicas emergentes de este nuevo documental hacen un uso intensivo de la fotografía, de una imagen estética que muestra los espacios que son plegados por la trama argumental y la experiencia fílmica.

La imagen del paisaje es reunida con el material sonoro que detona el sensor auditivo de los espectadores, definiendo nuevos sentidos (González & Paz Mackay, 4). Estos efectos, permiten transmitir la percepción y emoción de los espacios (Navarro 87), como es el sonido del viento, de las aguas, o la oralidad que emanan de las geografías.

Otro de los aspectos interesantes se refiere al uso de las nuevas tecnologías y las imágenes aéreas que produce el dron. La imagen aérea, profundamente antropocéntrica, permite observar desde un panóptico el paisaje que entra en el encuadre de lo registrado, una imagen que se distancia del ojo humano, atravesado por la técnica. Con ello, el espectador puede tener una visión totalizante, pero singular, rareza que muestra otro foco. La cámara del dron si bien define una escala general de las geoformas del paisaje, oculta los detalles de un nivel microscópico.

Un aspecto narrativo importante es que, si bien la trama de los argumentos pareciese estar sueltas y situadas en lo local, estas tienen una correspondencia global debido a las simbiosis de las redes humanas y más que humanas que se despliegan en los argumentos. De este modo, las pequeñas historias de los documentales son la expresión de una trama ecológica catastrófica que implica redes, actantes, paisajes y territorios afectados por hiperobjetos.

La *Quebradilla*: el paisaje urbano del desierto, objetualidades y desechos

El documental *La Quebradilla,* de Víctor Villegas, es producto de una investigación antropológica sobre el paisaje urbano de Alto Hospicio, ciudad situada en el norte de Chile. En esta ciudad, emplazada en el desierto de Tarapacá, existe un lugar de comercio popular latinoamericano que reúne a diferentes gentes del mundo andino que se movilizan y configuran un espacio de intercambio comercial.

La Quebradilla se sitúa como un lugar en que también se reúnen diferentes objetualidades, principalmente la ropa de segunda mano traída de los centros globales de producción. La Zona Franca de Iquique, espacio del comercio regional, es el lugar donde diferentes compradores van a buscar los fardos que se intercambian en la feria.

En el documental, este paisaje se representa como un espacio de intercambio cultural entre diferentes actores sociales. Aparecen los vendedores de los valles del desierto, pero principalmente los diferentes personajes locales que se reúnen en la Quebradilla. La ropa y los cachureos constatan un paisaje de abundante comercio, así como un escenario de expresión de las diferentes artes populares, tales como el canto y la performance.

En la primera escena del documental aparece la imagen de un hombre disfrazado de animal, un atuendo tradicional de los carnavales que se realizan en el mundo andino.

Pero la ropa es un objeto que guía el hilo argumentativo de *La Quebradilla*. Así como emerge este paisaje, también aparece el paisaje del desecho. La ropa en la ciudad sirve como una forma de sobrevivencia para los más pobres. La práctica de que cualquier habitante empobrecido en economías marcadas por el neoliberalismo reúna cierta cantidad de ropa y la venda en la feria entrega la posibilidad de poder pasar el día. Esta práctica se acompaña con los testimonios de los actores naturales.

En medio del montaje, el relato de una recicladora de moda emerge como un discurso de protesta a la gran producción masiva de la industria del vestuario. Ella recicla ropa y confecciona nuevas indumentarias que son usadas como un recurso tanto artístico del diseño, como también monetario que implica la restauración de antiguas prendas. Una estética del reciclaje que emana de un espacio residual (de los Ríos, *Restos* 62).

Sin embargo, el paisaje de la Quebradilla detona la existencia de un espacio al que se van los desechos del comercio creado en dicho lugar y que son parte del circuito global del mercado. La Quema es el paisaje metabólico de la ciudad. Allí se consume la ropa por el fuego y surgen escenas de lo catastrófico, cuya existencia de personas habitan este paisaje. La ceniza y el humo se escenifican en el paisaje del desierto, en los espacios exteriores de la ciudad de Alto Hospicio.

El documental no sólo incorpora testimonios de personajes naturales de la ciudad, también incorpora la sonoridad del paisaje cultural. Así, adquiere una sensación estimulante de los relatos que gritan vender algunos productos, como asimismo, la emergencia de la música compuesta por sus actores naturales.

En referencia al paisaje filmado, este se compone por imágenes aéreas e imágenes en movimiento que se encuentran acompañados de los relatos testimoniales y de la música registrada en *La Quebradilla*. En una de las escenas finales, la quema, el paisaje metabólico se acompaña de una música en violín de un registro capturado de la feria, contrapunto sonoro de los paisajes.

En este sentido, es interesante como el documental registra el paisaje cultural de la feria el cual deviene en un discurso que narra una tragedia ecológica, del movimiento de objetos y la creación de un espacio producido por los mercados globales que tienen su expresión local.

Flow: el paisaje de los ríos, culturas y animales

¿Que pueden tener en común el río Ganges de la India y el río Biobío del sur de Chile? El film Flow de Nicolás Molina, es un documental que muestra la conexión de los ríos para las culturas que se sitúan alrededor de dicho flujo. Los ríos son el argumento central del film, el cual es acompañado por la sonoridad del paisaje.

El contrapunto de ambos ríos y culturas juegan un rol metafórico en que cada uno es un registro propio cuyos vasos comunicantes se producen por la simbiosis de la realización documental. El Ganges, con sus distintas capas, muestra los cambios del paisaje que forma y dónde las prácticas de las culturas son escenificadas.

En las primeras escenas, una cultura machista con los primeros celulares muestra la llegada de la tecnología a un lugar alejado de la civilización occidental, en dónde las mujeres son mostradas por encontrarse en el espacio doméstico. En el avance del documental surgen los niños que habitan el espacio alrededor del río, en la que se bañan de barro y piden monedas a los viajeros cotidianos. Una práctica de sobrevivencia, cuyos colores opacos muestran un paisaje precario, sin intensificar dicha sensibilidad, pero cuya imagen oscura devela sus prácticas.

Por otra parte, el paisaje del río Biobío se muestra en su cauce de cordillera a mar, en la que aparecen diferentes escenas que narran la vida de sus habitantes. Las primeras escenas muestran el trabajo de una comunidad mapuche con sus animales, vacas marcadas para la producción, con perros capataces que siguen las órdenes de los humanos.

No es de extrañar que en el film de Nicolás Molina aparezcan los animales o seres más que humanos. En un documental anterior del mismo realizador, Los Castores, el argumento central era la transformación del paisaje que desarrollaron estos animales en Tierra del Fuego, Isla del sur del mundo.

Este documental es interesante debido a que es la propia especie ingresada a mediados de siglo XX por el Estado Argentino, la que a lo largo de los años se transformó en plaga y causó las mutaciones de la isla. Los castores, en dicho hábitat son el agente que mayor erosión produce en el paisaje, ya que estos construyen verdaderas fortificaciones llamadas terrazas (Wallem, Jones, Market y Jaksic 312). Como una lucha entre especies, una pareja de biólogos fue a la isla para capturar a los ejemplares, cuyo rol científico motiva la muerte de los animales.

Es un argumento contradictorio que responde a un efecto que produjo la sociedad en la naturaleza, en la que se usó a dicho animal que en un momento posterior implicó la destrucción del paisaje. Para la lectura del antropoceno, esta trama con otras especies representa una rica complejidad sobre el descentramiento humano.

En Flow, los animales tienen un rol productivo para las culturas locales. No obstante, en los diferentes paisajes del Ganges, el río es navegable y se muestra la abundancia de habitantes y de perros, y, en el del río Biobío, se muestran los bosques, montañas y relieves cuyas texturas se visualizan por medio de la imagen.

Así como la naturaleza es mediada por el documental, los objetos como los trenes atraviesan los paisajes que rodean a los ríos. En el Ganges, aparecen grupos humanos que habitan al lado de la ruta del ferrocarril, una imagen infrahumana que toma los testimonios de mujeres y hombres.

En el río Biobío, aparece un tren que atraviesa ciudades y campos, cuya regionalidad surge como una lectura de habitantes que viajan alrededor del flujo. La dualidad aparece como signo, hija y madre, una pareja de un hombre y una mujer más su perro y la escena final de las pareja de hombres mayores y adultos conversando, muestra una cotidianidad del río arraigado.

Pero también, es relevante como aparece la gestualidad de las manos de los trabajadores. Tanto en los oficios del Ganges como en el Biobío, surge el trabajo humano, cuya mano implica el contacto entre las cosas y los materiales.

Tanto el fluir de los ríos como las culturas y grupos humanos aparecen vinculados. Como si los humanos fueran efecto del primero, una imagen del paisaje que envuelve cuerpos, objetos con grandes obras de conectividad y comunicación, y entornos.

Así, se une por medio de la realización cinematográfica, dos flujos aparentemente lejanos que hacen pensar en una historia planetaria del Antropoceno, en la que los paisajes de los ríos cumplen una función argumental y cuyos objetos más que humanos se representan en la materialidad de la imagen. Esto quiere decir que la imagen documental tiene una textura cuya función háptica tiene la función de comunicarse en los espectadores, una posnaturaleza sensible mediada por su creación técnica.

Arica: lugares globales y tragedias locales

El documental Arica, de Lars Erdmann y William Johansson, es efecto de un filme anterior de los mismos realizadores producido el año 2010. Este se dedicó a abordar el problema de los desechos tóxicos que fueron ubicados en un sitio industrial de la ciudad de Arica, los que fueron importados por una empresa nacional PROMEL, vinculada a Bolinden, la empresa sueca de minería.

Un aspecto interesante es que el documental Toxic Playground que narraba la contaminación de los habitantes de Arica tuvo efectos judiciales con el cual se formuló una querella hacia la minera sueca. De este modo, el documental Arica aborda dicho juicio en el cual los realizadores acompañan el proceso judicial y reconstruyen la historia de los desechos tóxicos importados. En este sentido, es posible constatar cómo el documental, entendido como un objeto, tiene una agencia que activa nuevas relaciones y conflictos.

Al momento de la importación de los materiales en 1984, el paisaje de la ciudad de Arica se caracterizaba por el crecimiento habitacional hacia el norte donde se emplazaba el barrio industrial. En este espacio, se depositaron los materiales que aún continúan presentes, en donde, posteriormente, el Estado de Chile construyó diferentes conjuntos habitacionales. Los niños, como juego, tuvieron diferentes contactos con el material de los polimetales y tras algunos años empezaron a sufrir los efectos en enfermedades, tales como el cáncer o malformaciones al nacer.

Se puede afirmar que, las relaciones globales produjeron un paisaje específico que se formó por los desechos mineros importados, un objeto imposible de visualizar al ojo humano. Entre las estrategias del documental se muestran las imágenes de Arica, especialmente



de los habitantes afectados y el lugar de funcionamiento de Bolinden en Rönnskär, Suecia.
El contrapunto entre el paisaje desértico de la ciudad chilena y de la nieve adquiere relevancia para observar las distinciones entre lo precario de Arica, a diferencia de un espacio nevado con todas las tecnologías de los países desarrollados. Este contraste de imágenes puede ser interpretado como la relación subordinada de la ciudad ariqueña, donde se busca tener justicia en el país sueco y de alguna compensación económica para los afectados.

Uno de los realizadores, Lars Erdmann, participa activamente en el documental en tanto acompaña y se incluye como imagen corpórea. El film destaca la trayectoria biográfica del realizador que fue adoptado por una familia sueca y cuyo padre trabajó en la empresa Bolinden. La estrechez relacional de Lars, actúa como puente entre los ariqueños y los abogados querellantes, los cuales se encuentran en un entredicho sobre la aplicación chilena a un juicio sueco.

El disenso principal del juicio, para declarar no culpable a la empresa, es que los afectados se podrían haber contaminado con otras formas y prácticas culturales locales, especialmente asociados a la injerencia de agua o de pescado, lo que les permite negar la indemnización. Las diferentes pruebas que muestra el equipo de abogados defensores son relativizadas por los abogados de la empresa.

Los paisajes locales cobran relevancia por la existencia de la empresa, donde todo gira en torno a la producción y, en Arica, en la que el paisaje desértico envuelve a los actores locales. El desierto y la ubicación en el traslado de los desechos cuestiona su carácter de espacio construido y de injerencia entre humanos y el paisaje. En este sentido, los residuos tóxicos adquieren materialidad en el documental como actantes determinantes de la vida de los ariqueños.

Asimismo, el registrar lo real implica el surgimiento de lo inesperado. El seguimiento al juicio definió la aparición de personajes naturales, tales como el de Rodrigo, que es el antropólogo que realiza la investigación humana como de redes de relaciones en la ciudad. Viaja a Suecia y acompaña todo el proceso judicial. Ante ello, debido a la sentencia judicial final emerge una mirada pesimista sobre el proceso, conciencia ecológica oscura en que la comunidad ariqueña se representa sufriente ante dicho acontecimiento, narrando y develando el crimen.

Este documental tiene una perspectiva de denuncia, pero en la que también las imágenes del paisaje juegan un rol protagónico no sólo como argumento, sino como imagen que incorpora las abismales diferencias entre la aridez del desierto contaminado y el paisaje nevado de una multinacional minera. De este modo, los paisajes relacionados traman el argumento y las formas de representación del documental, cuyo objeto narra la catástrofe de la especie, la naturaleza y entre los humanos.

Palabras finales

Los documentales descritos y analizados permiten visualizar la aparición del paisaje y los lugares como referente objetual de las composiciones fílmicas, alejadas de los argumentos de los derechos humanos, la memoria reciente y la violencia política de las dictaduras. Estos documentales tienen como argumento la historia del planeta que discute los conflictos ambientales producidos por los humanos.

Es interesante observar cómo aparece la cuestión global. Tanto en La Quebradilla, Arica y Flow, lo global surge como contraste o contrapunto de lo local, estrategia que rompe las narrativas nacionales y surgen las dinámicas que plantea Morton con la conciencia oscura de lo ambiental.

Asimismo, en el uso de los materiales para la composición documental, se hace uso de las imágenes de los paisajes, cuyas tramas de la historia humana se asocian a los elementos de una naturaleza que está mediada por el paisaje. En este sentido, con los aportes de Andermann en Paisaje: imagen, entorno y ensamble, se hizo posible analizar el ensamble de la imagen y el entorno.
También, tal como aborda Valentina de los Ríos (2021) los desechos tóxicos y la basura son elementos producidos por los humanos a escala planetaria que generan un nuevo paisaje. El fluir de los ríos, sus grupos y culturas humanas son la historia planetaria en una clave propia del antropoceno.

Siguiendo los lineamientos de las materialidades, la imagen del paisaje cumple la función háptica del cine documental que, tramada por la sonoridad captada en el registro, muestran una poética del cine. Es decir, produce una sensación de textura y sensibilidad orientadas a los espectadores. Finalmente, el paisaje cumple un rol argumental y narrativo de

las historias producidas por la relación entre humano y naturaleza.

Obras citadas

Andermann, Jens. Tierra en trance: arte y naturaleza después del paisaje. Editorial Metales Pesados, 2018.

—. "Paisaje: imagen, entorno, ensamble". Orbis Tertius, vol. 13, n.° 14, 2007, págs. 1-7. https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01

Arica. Dirigida por Lars Edman y William Johansson. Onda Media, 2020.

Bossay, Claudia. "Cine (s) histórico(s) chileno (s).Radiografía de las retro-visiones de un género". Enfoques al cine chileno en dos siglos, editado por Mónica Villarroel, Lom Ediciones, 2013.

Chauvin, Depetris "Percepción háptica y narrativa sensorial en el "ciclo del río" de Gustavo Fontán". Cuadernos de Literatura, 2018, vol.23, 44.

El Botón de Nácar. Dirigida por Patricio Guzmán, Onda Media 2010.

Flow. Dirigida por Nicolás Molina. Onda Media, 2018.

González, Argelia & Paz Mackay, María Soledad "Introducción a "Redescubriendo el paisaje en el cine del siglo XXI: identidades, espacios y reconfiguraciones". Cuadernos del CILHA, 2023, 39, Pp. 1-9.

Isla de las Flores. Dirigida por Jorge Furtado, 1989.

La Montaña de los Sueños. Dirigida por Patricio Guzmán, Onda Media, 2010.

La Quebradilla. Dirigida por Víctor Villegas. Onda Media, 2020.

Latour, Bruno. Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica. Siglo XXI editores, 2012.

Los Castores. Dirigida por Antonio Luco y Nicolás Molina. Onda Media, 2014.

Maccioni, Franca y Jorge, Julia. "Nuevos materialismos. Aproximaciones al materialismo vibrante de Jane Bennet". Cuadernos del Sur-Letras, n.° 52, 2022, págs. 167-176. https://revistas.uns.edu.ar/cs
l/article/view/3815.

Morton, Timothy. Ecología Oscura. Editorial Paidós, 2019.

—. Dark ecology. For a logic of future coexistence. Columbia University Press, 2016.

Moore, Jason. El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación de capital. Traficantes de Sueño, 2020.

Navarro, Sergio. La poética de las imágenes del cine. Ediciones Metales Pesados, 2014.

Nichols, Bill. Introducción al documental. Traducción por Miguel Bustos García. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Nostalgia de la Luz. Dirigida por Patricio Guzmán. Onda Media, 2010.

Ramírez, Elizabeh. "De restos a imágenes hápticas: un itinerario del documental chileno postdictadura". Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano, coordinado por Mónica Villarroel, Lom Ediciones, 2016, págs. 39-48.

de los Ríos, Valeria. "Restos espectrales: materialidades residuales y representación del territorio en documentales latinoamericanos". Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, vol. 10, n.° 21, 2021, págs. 55-67.

—. "Materialidad, formas de vida y animalidad en películas de Ignacio Agüero y José Luís Torres Leiva". Cuadernos.info, n.° 43, 2018, págs. 85-92.
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-367X2018000200085.

Wallen, Petra, Jones, Clive, Marquet, Pablo y Jaksic, Fabián. "Identificación de los mecanismos subyacentes en la invasión del Castor Canadensis (Rodentia) en el Archipiélago de Tierra del Fuego". Revista Chilena de Historia Natural, vol. 80, n.° 20, 2007, págs. 309-325.



Cinema Session

Sweat, Triangle of Sadness, and the Fragile Performance of the Influencer

Cristián Mora

It is difficult to avoid thinking of it. When you see –and we all do– influencers whose main occupation is to travel, try on new clothes, go to the gym regularly, and take cool pictures of themselves, you wonder if you could also have that kind of life. I am a 36-year-old doctoral student, so that thought only goes through my head as a fantasy. But that is not the case for younger people, whose cultural references depend almost entirely on Instagram, TikTok or YouTube, and whose role models –most likely– are active on social media. According to a study conducted by the agency HigherVisibility, 25% of people born between 1997 and 2012 (also known as Generation Z) in the United States plan to become social media influencers (Gen Z). Another inquiry, done by the financial company Remitly, analyzed the most searched jobs in Google per country: Influencer has the first place in countries such as Spain, Argentina, and Colombia, while youtuber takes that position in other Latin American countries such as Mexico, Peru, and Chile (The World's). Through the analysis of two critically acclaimed films about the influencers phenomenon, Magnus von Horn's *Sweat* (2020), and Ruben Östlund's *Triangle of Sadness* (2022), this article argues that behind its highly valued aspects, the job of the influencer consists of a very fragile performance whose deep vulnerability is expressed both at a personal level –the porousness of private and public life, the emotional labor involved–, and a social level –the urgent need to attract the attention of others, the risks of being constantly exposed, the dependence on social media platforms, and the imminence of economic uncertainty–.

The first part of the paper introduces the traits of influencer's work, presenting it as a type of job that is essentially digital, but that also relies heavily on the body, which puts it in the middle of what we understand as immaterial and material work. In order to get to this conclusion, the article offers a brief theoretical review of the different elements that are associated with the concept of immaterial work. Then, the paper will focus on the depiction of the influencer's work in *Sweat* and *Triangle of Sadness.* While the former is centered both on the personal and social fragilities of its main character, the fitness expert Sylvia Zajac (Magdalena Koleśnik), the latter is more concerned with the social vulnerabilities that affect the models Yaya (Charlbi Dean) and Carl (Harris Dickinson).

An Ambiguous Type of Work

To start the discussion about the different aspects of influencer's work, let's think of a real example. Caroline Daur, @carodaur, is a young blonde German model and fashion blogger who started her blog when she was 19, in 2014. She had an Instagram account already, whose older posts have around one thousand likes today. At the beginning she posted pictures of herself working out, using the slogan of Nike as a hashtag, maybe trying to draw the attention of the sports brand. The other posts show her wearing different clothes every time, without traces of support from clothing brands. The situation looks very different today. Daur has 4.6 million followers, and she is constantly traveling around the world. There are pictures of her in fancy hotels and at exclusive events, such as the *Vanity Fair* Oscars afterparty, and the most fashionable clothing brands –such as Louis Vuitton and Dior– are usually tagged in her photos: now they pay her to wear their garments, and therefore to promote them. In other words, she made it. It was not a magic path, though. Yes, beauty was an important factor for sure. But as we can see in her Instagram account, there are many activities she has to do to maintain her influencer status: traveling, attending events, visiting stores, participating in make-up and manicure sessions, making photo shoots wearing clothes of different brands, maintaining a good-looking fit body, uploading numerous stories about what she is doing in the moment while addressing her audience, creating funny TikTok-like videos, posting pictures or videos where she promotes products even without her presence in the image, and replying to a few comments of her followers. Though she has some interaction with her audience, there are other influencers who do this more intensively, for instance participating in live sessions where they respond to questions in real time.

Caroline Daur's job is definitely part of the information society, or digital society, concepts that, according to scholar Christian Fuchs, "stress the importance of knowledge; the production, generation, diffusion and the use of information; and the rise of the computer and digital network technologies like the Internet or the mobile phone" (136). A key part of Daur's activities is to produce and upload content to social media platforms through her cellphone, with the goal of advertising both the clothes or accessories she is wearing, and herself as the ideal promoter. Philosopher Maurizio Lazaratto would say that her work belongs to the category of "immaterial labor," which is "the kinds of activities involved in defining and fixing cultural and artistic standards, fashions, tastes, consumer norms, and, more strategically, public opinion" (132). However, the digital or immaterial is only one part of what she does. Thinking of more traditional jobs, in which the figure of a direct boss is still present, Lazaratto writes:

> The old dichotomy between "mental and manual labor," or between "material labor and immaterial labor," risks failing to grasp the new nature of productive activity, which takes this separation on board and transforms it. The split between conception and execution, between labor and creativity, between author and audience, is simultaneously transcended within the "labor process" and reimposed as political command within the "process of valorization." (133)

Though in Daur's case there is no specific manager asking for her subjectivity and personality to "be made susceptible to organization and command," which is how Lazaratto describes the cited shift in the productive activity, her work also blurs the split between conception and execution, labor and creativity, and author and audience. This means that the material part of Daur's job is at least as important as the digital/immaterial: there is no @carodaur without working out, traveling, attending beauty sessions, visiting stores and events, posing in photo shoots, and performing in front of the phone camera.

The complexity of influencer's work is not only limited to its mix of material and immaterial work. Jenna Drenten, Lauren Gurrieri, and Meagan Tyler quote multiple authors when affirming that "it has been observed that women's self-presentation on social media is highly sexualized," which would be explained by "wider cultural pressures that convey to women sexiness is both valued and a means of gaining attention" (42). According to the scholars, these cultural expectations of the female influencer are expressed through what they call "porn-chic" sexiness, which can be described as the use of the codes of pornography –the aesthetics of it– in order to generate attention. Though Caroline Daur is not the best example of this trait, because in most of her pictures she has a sober look –maybe we could call it a "model-chic" sexiness–, she still has a considerable number of posted pictures in which the "porn-chic" idea applies well. Drenten, Gurrieri, and Tyler write that sexualized labor of influencers is composed of three elements: emotional labor, which has been defined as the "management of feeling to create a publicly observable facial and bodily display," and which "is sold for a wage and therefore has exchange value" (Hochschild 7); aesthetic labor, which refers to the "capacities and attributes [that] are incorporated into the labour process to evoke sensory affect in customers and commercial benefits for organizations" (44); and sexualization, which has to do with how the body looks, and which "is fundamental in understanding how sexualized labour works to appeal to the senses of consumers" (44).

Considering that the influencer's work is immaterial, material, and sexualized, it has important coincidences with the contemporary experience of porn performers, according to the analysis provided by researcher Heather Berg in her book *Porn Work*. It is worth making the comparison to complete the profile of what it means to be an influencer and to start discussing the fragility behind it. A positive aspect that is shared by both types of job is that they have a component of pleasure: in porn work, this is related to the physical act of having sex, while in the case of the influencer, this has to do with the attention received, expressed in gifts and admiration. They are also autonomous workers, as Berg states: "They are both freelancers who must constantly be on the lookout for their next paid gig and self-marketers who cultivate a fan base to whom they market products and services directly" (135). The independence of their jobs does not only bring economic uncertainty in the immediate future, but also the lack of benefits such as health insurance and retirement savings. Apart from this, there is a fuzzy limit dividing leisure time and working time, or, as Berg puts it, "between being oneself and performing a character" (135). There is another

aspect of the last point: in both jobs, authenticity is highly valued. For the porn worker, this is more relevant when filming sex scenes than in social media: "Porn workers confront managers' and fans' desires for authentically invested workers and scenes that look real" (64). Influencers respond to a similar expectation from their audience, but in their case, this applies to the content they post, as it was reported in the results of a survey made earlier this year: "Consumers want authenticity from the influencers they follow, gravitating toward those that create relatable, original content or provide credible expertise" (Consumer). Finally, an important aspect for the porn worker and the influencer, and something that is likely the first entry barrier for both roles, is the high public exposure they must live with: "Online interactions with fans can require heavy emotional labor as performers must at once create relatable personas and establish boundaries" (Berg 136). As this brief review shows, there are plenty of aspects of the influencer's work that justify the aspiration of millions of young –and not-so-young– people to join the exclusive group at some point. Nevertheless, there are many traits, usually not as visible as the positive ones, that show a high vulnerability to mostly uncontrollable factors, such as public opinion, beauty trends, followers' behavior, brands' requests, and the state of the economy. All these characteristics are looked at in depth in the films that are analyzed below.

The Most Beautiful People

"I started watching a fitness influencer on Snapchat (…) I was studying my own reaction to her intense posting a lot, the prejudice I had, and the way I was skeptical to her lifestyle, the way I thought it was shallow, I felt it was shallow, and I had problems accepting her kind of happiness, or happy-go-lucky attitude," said Magnus von Horn, the Poland-based Swedish director of *Sweat*, in an interview about the origins of the film (Interview). The filmmaker's critical thinking about his own point of view coincides with the topics depicted in the movie. Sweat tells the story of a few days in the life of Sylvia Zajac (Magdalena Koleśnik), a fitness influencer with 600,000 followers who shares workout routines, healthy dietary habits and recipes, sportswear sent to her by brands, and everyday moments of her life. Though the film shows a few of the interactions of Sylvia with her fans –in fact, it starts with her sharing the same physical space with them, while leading an aerobics class–, most of the time we are invited to observe the rest of the activities she does. It is basically a response to von Horn's concern about the fitness influencer he followed on Instagram: Can she really be so happy? What lies behind this shallowness? Why can't I just accept her attitude? The movie addresses these questions by rejecting the possibility of never-ending happiness, but not depicting a black-or-white situation: it offers a nuanced view of the influencer's work/life, whose fragility is marked by the need for an authentic performance, the high exposure to the public, and other issues such as disconnection with people in real life, and the complete dependence on a social media platform.

The central topic of the movie is what is a performance and what is not, which is closely related to the diffuse boundary between work and free time. Sometimes the division is clear: for instance, when Sylvia starts a live session, she shows the sportswear sent to her. Before connecting with her followers, her face does not express any particular emotion. Once she is connected, we can see her constantly smiling, a body attitude that falls into the category of emotional labor (23:24). On other occasions, the division is not clear. The best example is the viral video where Sylvia opens up with her followers and shows them her vulnerability by saying: "You often ask me why I'm single. Why I don't have a husband or a boyfriend. The truth is that I didn't choose to be single (…) I'd really like to have someone close... Someone who would take my hand and say 'Sylvia, my love, everything will be alright'" (15:56). She starts crying while giving this speech, which does not stop her confession. At the same time, the revelation of this video is framed in a way that opens the door to doubts about its content. We understand that it was posted at a time prior to what is shown in the film, so we only have access to it when Sylvia opens her laptop and enters a website that reads: "Sylvia Zajac Crying: What's Going on in the Trainer's Life?" She clicks on the video, and only then we see it, with her, while she looks at it with a serious face. Is she still processing what she did? Or is she checking if she did it right? In other words, is the video an authentic confession about her vulnerability? Or is it a self-marketing strategy? The answer is tricky, because in the rest of the film, we note that she really lacks a romantic partner, though the director never delves into the reasons: maybe she cannot find one, or maybe she does not want one. In any case, knowing that authenticity is the most valued trait in influencers, anything that she (or any real influencer) does in front of the phone

camera is suspected to be a performance. That is a point of fragility by itself: the credibility of her persona, given the known economic interests involved, is always under the suspicion of the audience, which functions as a judge.

The dichotomy of authenticity/performance has its most ambiguous chapter in the final scene of the movie. Sylvia is invited to a TV show, where she is expected to lead a televised fitness session. However, she is surprised by the reproduction of her viral video, and by the questions about it. "Do you have to expose yourself like this? Do you think that we can show everything off these days? That it's all for sale? Isn't this too much?" asks the female presenter. Sylvia responds:

> It comes with the job (…) What's wrong with the fact that I admitted that right now there's no-one in my life who loves me? Does that mean that I am weak? Or pathetic? In that case I want to be weak and pathetic, because that's when I'm myself (…) I want to be weak, pathetic Sylvia, because weak, pathetic people are the most beautiful people. (1:33:00)

Once again, Sylvia cries. This time on television, and after pronouncing these words, she says that she has had "a few intense, rough days," which we know is true: she has been stalked by a man, a situation that is analyzed in the following paragraph. When asked about the details of the situation, she answers: "I might tell you, if you follow me on social media," in a smart move to get more followers hungry for authenticity and drama. Immediately after having this intense conversation, Sylvia confirms that she feels good to do the arranged fitness session: she walks to another spot in the TV set, looks at the camera, smiles, and starts the routine, showing no traces of the previous drama. There are no traces of the "weak, pathetic" Sylvia either, because she looks as beautiful –because of her body, not her weaknesses–, strong and self-confident as always. Is she performing an authentic character as a marketing strategy? Or is she claiming her right to be genuinely authentic? The debate of the critics makes clear that this is the big question. "Sweat cleverly stages the ambiguity of the crying-to-camera post: her revulsion [to the man who stalked her] is so visceral that we're never quite sure if Sylvia's own video was an honest outpouring of emotion or a calculated attempt to sell feelings alongside fitness," wrote Leila Sackur for the cultural magazine *Frieze.* On the other side, Marijeta Bozovic argued in *Slavic Review:* "When she too sobs about her loneliness in in a video post, jeopardizing her promotional contracts, Sylvia is right. Nobody loves her. None of these people know how to love. The only exception may be that silly little dog—and the ultimately compassionate camera" (643). Though Bozovic has a point –what Sylvia says fits with what we see–, she just takes into account one part of the picture; the other part, which was analyzed above, motivates Sackur's doubts about Sylvia's authenticity. Again, the film states that the influencer has no choice but to live with these questions.

Another important point of fragility, which was briefly mentioned in the previous paragraph, is the cost of high exposure. In Sweat, this is not only expressed by the solitude of the protagonist, who apparently only knows how to connect with the abstract entity of the public –her followers– through social media, but also by the harassment of one of them, a man in his 40s who parks in front of Sylvia's building. She notes his persistent look for the first time when she goes out to walk her dog (18:07). After an ellipsis, she returns to the building, and the man is still there, staring at her from behind the window. Annoyed, she decides to approach the man and talk to him, but she discovers that he is masturbating. Desperate, she throws her dog's poop at the man's window, and enters the building. The next time we know of him is because he sends Sylvia a video apologizing for his behavior and crying. In the video, he says: "I just wanted to say that we're very much alike. I also want someone to hold hands with (…) I know that I am not good enough for you" (26:45). The following night she discovers the man parked in the same spot, and she tells her date if he can go to talk to him. He does it, but he does not only talk to him: he violently beats him. Feeling guilty, Sylvia helps the man to get to a hospital (1:20:00). This situation shows how exposed Sylvia is when she posts something: in this case, the man felt that they had a connection in their vulnerability, which in his mind gave him the right to harass her. Sylvia's success is paired with the grow of her fanbase, which means that she cannot decide or limit who sees her content. The performance of authenticity, of being a "friend" to her followers, can also generate misinterpretations: that happens to her stalker, who seems to have a mental illness. Sylvia also takes advantage of the violent event: in the TV show, she repeats the man's line "I am not good enough," and she looks for the empathy of a massive audience when describing herself as

"weak" and "pathetic," traits that she sees on the stalker: she always looks at him with a mix of rage and disgust. Even though she helps the man, she does not go further: she leaves him in the hospital without trying to contact a family member, for instance. The next morning, she is on television identifying with him, which is yet another way in which the film invites us to wonder about both Sylvia's authenticity and her willingness to do whatever she needs in order to broaden her fanbase.

The final scene that I will analyze shows one more point of fragility in the influencer's work: the conscience that all their success depends on a particular social media platform. This topic appears in a casual encounter between Sylvia and a former high school classmate while they are at the mall. The protagonist attempts to stop the conversation very quickly, but she cannot overcome her friend's enthusiasm. Thus, we see them sitting and talking, an interaction that works as another example of Sylvia's difficulties to engage in an in-person relation –this also happens when she attends her mother's birthday, and when she goes to a party–. After Sylvia's classmate tells her that she just has a miscarriage, and cries because of it, Sylvia feels the need to prove that her life is not perfect, that she has problems too, and tells her: "Sometimes I feel like quitting my job. I'd like to delete my Instagram account, because no-one would really miss me. I know it. It would just take one click and everything would disappear" (32:40). Even though Sylvia's issue seems superficial next to a miscarriage, it is still honest. She is referring to the vulnerability of the influencer's work, which depends on many factors: the popularity of the social media platform that they use, the attention they get from the users of that platform, the perception of authenticity they convey to their followers, and the match between the way they look and the look that brands want to be identified with. All this, without mentioning the economic fragility that every independent worker faces.

Favorable Circumstances

Ruben Öslund's *Triangle of Sadness*, winner of the Palme d'Or at Cannes in 2022 and Best Picture nominee at the Oscars the following year, is a very different movie. The goal of the Swedish director is not to explore specifically the influencer's work, but to offer a satire about the functioning of the world economy, which is done by following the steps of a couple of successful young models, Yaya (Charlbi Dean) –also an influencer– and Carl (Harris Dickinson). "I thought it was problematic to discuss sexuality and beauty as currency from a female perspective. So, wow, great, let's do it from a male perspective. Everybody who has this currency is aware of it, because we are human beings and have been trained in socialising since we were born" (Ruben Östlund Talks), said the filmmaker in an interview, highlighting his particular interest in "sexuality and beauty as currency." The male model is also an excellent figure to talk about inequality, he found in his research, because men who do this job "are earning maybe only a third as much as the female models," and often they "have to manoeuvre past powerful men in the industry who want to sleep with them, sometimes with the promise of a more successful career" (Ruben Östlund Talks). Due to the purpose of this paper, the analysis will be centered on three aspects of the film that reflect Öslund's main ideas, and that also show the fragility of the influencer's work, represented in Yaya: economic uncertainty, the mix of working and leisure time, and the dependence on a particular social order.

The economic issue is presented very early in the film, when we see Yaya and Carl at a very fancy restaurant (9:44). The scene starts after they eat, when the waiter puts the bill on their table. Yaya is distracted putting on her makeup, and Carl realizes that she is implying that he should pay for their dinner, which he resists doing until he mentions the situation to her. From that point on, they have a tough argument in which they talk about the distribution of money in their relationship, the application of gender roles in their expectations of each other, and finally, the relevance of money. The discussion continues for a couple of scenes, while they go to their hotel, and when they are already there. The issue for Carl is that she makes him pay too much, even though he makes less money, a fact that is mentioned a couple of times. Yaya, on the other hand, is embarrassed to talk about money because that is not "sexy." In the middle of her desperation over the discussion, she tries to pay the bill, though her credit card is rejected. This is the first signal of a millionaire façade. We know that she makes more money than Carl, but how much money is that? And what is the relation of the money she makes with the money she spends? How much does it cost to maintain a luxurious life to show off on Instagram? The questions are never answered, but they make us think about the economic fragility of the influencer. Then, when they get

to their room, Yaya reveals more about her economic vulnerability: "It is not about money (…) What if I fall pregnant and I can't go on working? I need to know that the person I'm with intends to take care of me. Otherwise, I am wasting my time (…) I'm a model, honey, the only way for me to get out of this life is to become someone's trophy wife." Then Carl asks her if she sees their relationship only as a way to "increasing the followers on our Instagram, and all of that." She responds that "it makes sense," because they like each other, and it is also "good for business" (9:40). Yaya's thinking sounds cold, but it reflects how mixed are her working persona and her private persona. Given that she understands that her main currency is her body and beauty, every step she takes is calculated in terms of the benefits she could get with it: dating an attractive male model at the moment means many likes on social media, getting brands' attention, and probably even receiving attention from the press. She is making the most out of a job that could be lucrative, but extremely short-lived. Sooner or later, brands are going to be looking for younger, more beautiful women –or women who are not pregnant–, and she is going to be left behind.

The other point of fragility that is shown in the movie, and that expands the way it is suggested in *Sweat*, is the dependence on a certain social order. In the film, Yaya is getting the benefits of a successful influencer. She receives gifts –such as the shirt Carl is wearing in the scene of the restaurant– and invitations, such as the luxurious "vacations" that she and Carl have on an exclusive cruise together with extremely wealthy people. "Vacations" in quotation marks, because she must post pictures of herself enjoying the experience: we see Carl helping her to do this when she is sunbathing, and when she is having lunch (29:00; 35:30). Just like Sylvia does in *Sweat*, Yaya performs for the camera: she makes a sexy face for the first picture (the "porn-chic" aesthetic), and smiles for the second. After the first hour of the movie everyone's vacations begin to tremble because of a big storm. The constant swaying of the cruise makes people vomit, and the bathrooms' pipes collapse, which ends up with the ship full of human waste. To top it off, the cruise is attacked by pirates, which causes a shipwreck. As a result, the second part of the film takes place on an inhospitable island. Yaya and Carl are part of the few people who reach it. The issue is that, once there, they must survive basically using nature's resources, and they are not prepared. The only person who can deal with the circumstances is Abigail (Dolly De Leon), a brown-skinned woman in her 50s who worked as a cleaning lady at the cruise, and who knows how to hunt and set fire. In that context, when everybody's life depends on her skills, she becomes "privileged," even though, at the beginning, there was a timid attempt to maintain the order of the cruise, with her at the bottom. She takes advantage of the situation, keeping the largest portions of food, and sharing the only shelter they have with women first, and then with Carl, who is willing to exchange his body for some privilege –just like male models must do in the fashion industry, according to Östlund–. In this new order, in which there is no internet, no phones, and no preconceived hierarchy, Yaya is adrift. She does not only lose Carl –at least at night–, but she loses her status: her former currency is worth nothing under these circumstances. The shocking second-last scene of the movie, however, gives Yaya a second chance. While she takes a walk with Abigail, they encounter a luxury resort: a few beach lounge chairs, and an elevator. At the beginning, they celebrate together. But the audience knows what this means: for Yaya, recovering all the privileges –the currency– she had before the shipwreck; for Abigail, losing her status and going back to the bottom of the social scale. The scene ends when Abigail is about to hit Yaya's head with a rock. That is the last time we see them before the movie ends. It is easy to forget that the world we live in has an arbitrary order, that the way things are is not natural, that people who are at the top of the social ladder, and at the bottom of it, are there because of a history –economic, racial– of favorable circumstances. That is the value of *Triangle of Sadness*. It is a necessary reminder that the inequalities we see today are the result of a model of society that was installed by landowners and continued by business owners, and that is organized around capital. For the film's characters, it took only one accident to turn the social order around. It is as fragile as that. And given that influencers benefit from the current system, a change of this nature would be a disaster. Now, it is evident that the movie works as a satire, and even as a fable, and that even though the social order is fragile, it is well cared for by the most powerful people in the world. Yaya and Sylvia are safe for now. But, taking revolutions out of the picture, what if Instagram loses its appeal? What if, as Yaya puts it, they get pregnant? What if they are "canceled" because of a comment they make? It would take one accident –such as a shipwreck– to lose their coveted status.

Conclusion

This article aims to contribute to society with a deep reflection on what I call the fragile performance of the influencer, identifying the most important points of vulnerability in this role that have been signaled in the press as a "dream job" for many. First, the article provides a theoretical review of the concepts related to labor that fit the influencer's work: immaterial, material, and sexualized work. Using the Instagram account of German model and blogger Caroline Daur was useful to illustrate what aspects of the influencer's work belong to each of these categories. Then, throughout the analysis of the representation of the influencer in von Horn's *Sweat*, and Östlund's *Triangle of Sadness*, the article attempts to describe in detail some of the points of fragility that affect influencers, both in personal and social terms. These could be summarized as the porousness of private and public life; the fuzzy distinction between working and leisure time; the affective labor required to interact with the public, and to receive constant judgments; the constant need to attract the attention of others; the risks of high exposure; the dependence on social media platforms, and on a specific social order; and the imminence of economic uncertainty. The last point applies to influencers who are already successful; if that is not the case, economic uncertainty is a basic condition. Maybe the high visibility of the positive points of being an influencer and the ignorance of the points of vulnerability is what makes it a desired possibility in different places around the world. Considering that it is still a new phenomenon, and that the first generation of influencers is still active, it could be a matter of time before we start seeing a more complete picture of it in the public discourse. One thing that would be fascinating to see in the future is how female directors are depicting female influencers in film. In this article, I analyzed two movies directed by male filmmakers, whose example of an influencer is a woman. It could be interesting to see if women are thinking about the phenomenon of the female influencer in a similar way to Östlund and von Horn, or if they are interpreting this aspect of reality in a different manner, which could illuminate new points of fragility, or maybe enter into discussion with some of the points highlighted in this research.

Cited Works

Berg, Heather. Porn Work. University of North California Press, 2021.

Bozovic, Marijeta. "Sweat." Slavic Review, vol. 80, no. 3 (2021), pp. 163-164.

"Consumers Continue to Seek Influencers Who Keep It Real". Business Wire, February 22, 2023, https://www.businesswire.com/news/home/20230222005276/en/Consumers-Continue-to-Seek-Influencers-Who-Keep-It-Real.

Daur, Caroline. @carodaur. Instagram. Instagram.com/carodaur

Drenten, Jenna, Gurrieri, Lauren, and Tyler, Meagan. "Sexualized labour in digital culture: Instagram influencers, porn chic and the monetization of attention." Gender, Work & Organization, vol. 27, no. 1 (2020), pp. 41-66.

Fuchs, Christian. Digital Labour and Karl Marx. Routledge, 2014.

Hochschild, Arlie Russell. The Managed Heart. Commercialization of Human Feeling. University of California Press, 1983.

Lazaratto, Michael. "Immaterial labor." In P. Virno & M. Hardt (Eds.), Radical thought in Italy: a potential politics. University of Minnesota Press, 1996.

"Gen Z and The Rise of Influencer Culture." HigherVisibility, August 19, 2022, https://www.highervisibility.com/ppc/learn/gen-z-and-the-rise-of-influencer-culture/?cn-reloaded=1.

Östlund, Ruben. Triangle of Sadness. ZDF, Arte, Sveriges Television, 2022. Hulu.

Östlund, Ruben. Interview by Demetrios Matheou. "Ruben Östlund talks 'Triangle of Sadness' success, Charlbi Dean, and being the 'comedian' of film." Screen International, December 28, 2022, https://www.proquest.com/trade-journals/ruben-östlund-talks-triangle-sadness-success/docview/2759013409/se-2.

"The World's Dream: The Careers People are Searching for the Most." Remitly, November, 2022, https://www.remitly.com/gb/en/landing/dream-jobs-around-the-world.

Sackur, Leila. "Magnus Von Horn's 'Sweat' Collects the Salty Tears of Influencers." Frieze, July 6, 2021, https://www.frieze.com/article/magnus-van-horn-sweat-2021.

von Horn, Magnus, and Koleśnik, Magdalena. "Interview by Guy Lodge." Sweat. Lava Film, Zentropa, Film i Väst, Canal+, 2020. Mubi.

von Horn, Magnus. Sweat. Lava Film, Zentropa, Film i Väst, Canal+, 2020. Mubi.



CEMENTERIO GENERAL
HIPODROMO CHILE
INDEPENDENCIA
PANAMERICANA
ROOSEVELT
lo largo

Notes on Editors

Biographical notes in alphabetical order

Adela McKay Villegas is a PhD student in the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles. She earned her M.A. in Spanish from the University of California, Riverside, and her B.A. in Spanish, Community, and Culture from the University of California, Los Angeles. Throughout her academic career, she has been a member of the feminist scholars' nonprofit coalition, Feministas Unidas. Her research interests include early modern Spanish literature, transatlantic studies, and 20th-century Latin American literature. Since 2022, she has served as a member of the Editorial Board of Mester.

Adriana Rojas is a PhD student in the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles. She earned her M.A. in Hispanic Studies from the University of Washington in 2024 and her B.A. in English Literature and Spanish from DePauw University in 2016. Her research focuses on literature and media produced after the Pinochet dictatorship in Chile, both within the country and across the diaspora, with particular interest in memory and spatiality studies. She also explores transatlantic themes, especially geocriticism and the role of place as a site of emotional and historical memory.

Ana K. Arreguin Gómez is a Ph.D. student from the Spanish and Portuguese Department at the University of California, Los Angeles. S he is pursuing a doctoral degree in the Ph.D. program in Hispanic Languages and Literatures. She holds a B.A. in Language Studies from UCSD and an M.A. in Spanish from SDSU. Raised between Tijuana and San Diego, Ana is interested in migration and borders. Her research investigates the effect of multiple types of violence in border zones and how its effects are portrayed in contemporary literature texts, such as Yuri Herrera's novels. She is also part of the Urban Humanities Initiative 2024-2025 cohort, where she has work projects based in Downtown LA. As a second year, Ana is researching the literature production on the Mexico-USA/Mexico-Guatemala border for her thesis project.

Andrew Mason Edwards is a Ph.D. student in the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles. Before beginning his doctoral studies, he completed two interdisciplinary master's degrees, researching nineteenth- and twentieth-century Brazilian poetry for his MA in Latin American Studies at UCLA and Marxist feminist theory for his Ma ster Universitario en Estudios de Ge nero at la Universidad Complutense de Madrid. He now focuses on Latin American poetry and poetics in comparative contexts, working in English, Portuguese, Spanish, and Quechua. In his criticism, Andrew often reads literature alongside Marxist, feminist/queer, Indigenous, and critical theory, and he enjoys studying questions of lyric, genre, and voice through poetic lines. He is, also, an editor of Mester.

Bianca Mayer is a Ph.D. student in the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles (UCLA), where she researches poetry created through methods of recycling and appropriation in Brazil and Portugal. She is the author of Variações sobre a Saudade (2021): a Não Originalidade e a Poesia Pós-Tudo de Patrícia Lino, which is scheduled to be published later this year by Uturau Press.

Cristián Mora is a Ph.D. candidate in the Hispanic Languages & Literatures program at the University of California, Los Angeles. He received his B.A. in Journalism from the Pontificia Universidad Católica de Chile in 2012, and he obtained his Master's degree in Film & Media Studies from the Washington University in St. Louis in 2018. His research interests are centered on Latin American culture, with a special emphasis on the representation of old age in contemporary Chilean cinema and literature. He is the co-founder of the digital magazine entrance.

Gabriela Cruz was born in Puebla, Mexico, she is a fourth-year Ph.D. student at UCLA who focuses her studies on indigenous productions such as film and literature, modern and contemporary Latin American dictatorships, and the role of the woman in the reconstruction of the memory, truth, and justice, Human Rights, and migration among others. Gabriela holds a M.A. in Spanish & Portuguese, from the University of California Davis (Class 2022), a B.A. Spanish & Portuguese with Honors, and Chicano Studies from the University of California Berkeley (Class 2020) and an Associates of Arts, Communication, Media, and Language (December 2017), Associates of Arts, Spanish for Transfer (June 2018) from Riverside City College, Riverside, CA.

Ícaro Carvalho is a Ph.D. candidate and Teaching Fellow at UCLA Department of Spanish and Portuguese. His main research focuses are Brazilian literature, urban spaces, history, and society.

John (Jack) Carter is an experimental phonologist and second-language Spanish learner
from rural Kentucky. His research focuses on second- language phonetics/phonology as well as the intersection of language and music. He earned his M.A. in Linguistic Theory and Typology (Sociolinguistics emphasis) at the University of Kentucky.

José Galindo Benítez is a Ph.D. candidate in the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles, where he has also completed a concentration in Gender Studies. Prior to that, he received an M.A. in Hispanic studies from the University of Nevada, Las Vegas. His research focuses on queer and trans struggles in contemporary Latin American literature and culture. He is interested in how Mexican writers, filmmakers, and visual artists depict the premature deaths of queer characters to critically understand the paradigms through which Mexican society has violently subjugated its sexually diverse subjects. Jose has served as Editor-in-Chief of Mester for the academic year 2023- 2024.

Mara Uriol-Garate is a Ph.D. student in the department of Spanish and Portuguese at the University of California, Davis. She received her M.A in Spanish with an emphasis in literature from UC Davis and her B.A. in Arts in Spanish from San Francisco State University. Her academic research interests are in contemporary Latin-American literature, memory studies, human rights, and Latin-American cultural studies. Mara is currently collaborating with the project Humanizing Deportation as part of the research team, and she is a Guest Contributing Editor with Mester, the academic journal of the graduate students of the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles.

Marianna Gómez Strenge Tórgo is a Brazilian translator and interpreter, graduated in English–Portuguese Translation from UFRGS in 2021. Marianna has worked as a freelancer and full-time translator across government, corporate, and academic sectors, with clients including Amazon, Dell, TikTok, and Google. Besides, Marianna is an independent multimedia artist, developing creative writing, photography, and design projects.

Nickolas Barba Izurieta was born and raised in Quito, Ecuador, before immigrating to the United States in 2013. He earned his undergraduate degree from UC Davis and later worked as a high school teacher in the San Fernando Valley as a member of Teach for America. He is now a graduate student in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA. His research focuses on Ecuadorian science fiction, particularly narratives that explore artificial intelligence, utopian and dystopian imaginaries, and automation. He currently serves as editor-in-chief of Párrafo, the department's literary magazine.

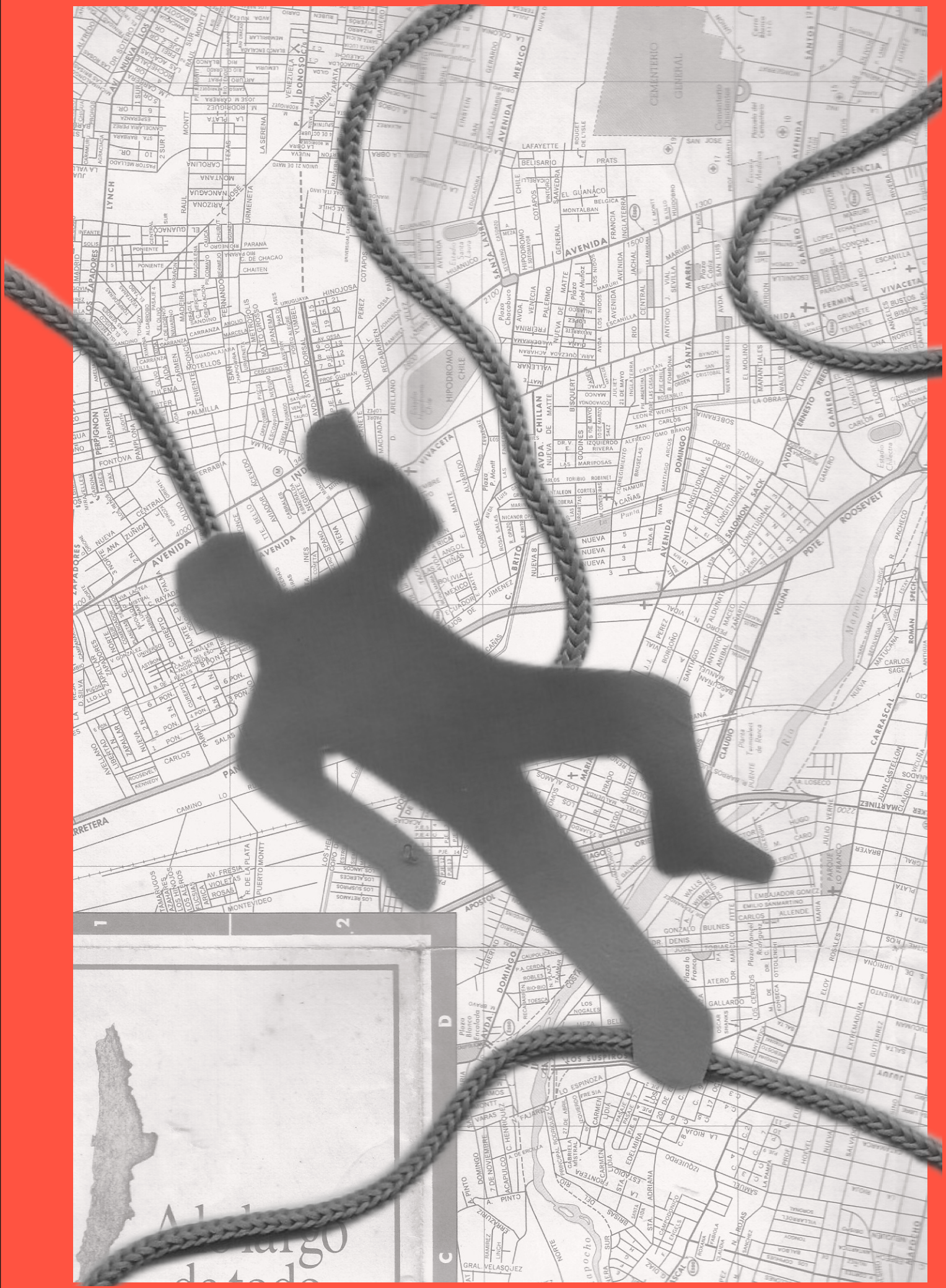
Pedro Cuevas is a doctoral candidate in Hispanic Studies at UCLA. Pedro's main interests are in contemporary Chilean culture, literature and cinema. He is writing his dissertation on Fernando Alegria's figure and literary work. During his graduate studies, he has been interested in contemporary Brazilian culture and novels.

Raquel Zandomeneghi is a graduate student at the University of California, Los Angeles.

Saraí Jaramillo is a Ph.D. student in Hispanic Languages and Literature at the University of California, Los Angeles, where she has also completed a concentration in Gender Studies and Experimental Critical Theory. She received her B.A. in Comparative Literature from Brown University. Her interests include queer maternity, pregnancy, and embodiment in Latin American and Latinx literature. She is also interested in translation theory and practice and has published several translations of Spanish Golden Age plays in collabo- ration with the UCLA Working Group in Comedia.

Xana Furtado is a PhD student in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA. She earned both her M.A. in Luso-Brazilian Literature and her B.A. in Portuguese from Brigham Young University. Her research centers on nineteenth-century Brazilian literature, with a focus on archival work related to female writers from northeastern Brazil and Indigenous representation in the works of Maria Firmina dos Reis.

TENSIONS IN LATIN AMERICAN CITIES



ISSN 0160-2764 | MESTER VOL. 54