

***Lo que queda después.
Supervivencias del fin del mundo e imaginación del futuro en la estética
latinoamericana contemporánea.***

Luz Horne, Universidad de San Andrés, Buenos Aires
Visiting Scholar, DRCLAS

Uno de los imaginarios coloniales más persistentes de la historia cultural latinoamericana es el de una historia sin pasado, un espacio en blanco, virgen y desértico – una tabula rasa– en el que se podría construir una nueva civilización a partir de cero, hecha de puro futuro.¹ Ese lugar pretendidamente vacante hizo surgir una proliferación inmensa de discursos que se extienden también a lo largo del siglo veinte y que no cesan de reafirmar la llaneza libre y vasta tanto espacial como temporalmente: sin rastros y sin pasado. A mitad del siglo veinte, concomitantemente a la segunda posguerra europea y en un período de modernización y optimismo latinoamericano, –ya sea desarrollista o revolucionario– este imaginario adquirió una fuerza renovada. Frente a la decadencia de Europa, Latinoamérica volvía a ser vista como un espacio virgen, joven y prometedor; un territorio con la capacidad de subvertir las premisas de una cultura que se pensaba como obsoleta. Cierta clima ideológico de época que se daba a nivel mundial en coincidencia con ciertos acontecimientos políticos –como la descolonización africana, la revolución cubana y la resistencia vietnamita– contribuyó a forjar la convicción de que “la Historia cambiaba de escenario y que habría de transcurrir, de allí en más, en el Tercer Mundo” (Claudia Gilman 2003, 46).

Por supuesto, mucha agua ha corrido bajo el puente desde este momento y la idea de un futuro optimista y promisorio –ya sea en su versión tecno-industrial desarrollista como revolucionaria– ha sido arrasado por un discurso catastrófico que excede a la localidad regional de lo latinoamericano (Mariano Sisskind 2019). En las últimas décadas, el imaginario

¹ Ver, entre muchos otros, Tulio Halperin Donghi 1980; Francisco Foot Hartman 2005; James Holston 1989 y Fermín Rodríguez 2010.

mundial de un futuro catastrófico ha alcanzado una aceleración tal que resulta imposible no tomarlo como uno de los temas más visitados de la cultura contemporánea. En *Ha mundo por vir? Ensaio sobre os meios e os fins*, Deborah Danovsky y Eduardo Viveiros de Castro proponen que, si bien la temática del fin del mundo siempre ha existido en todas las culturas y se ha imaginado de maneras muy variadas a lo largo de la historia, este imaginario se renovó a partir de los años noventa del siglo pasado cuando se llegó a un consenso científico sobre las transformaciones climáticas y ambientales y sobre una crisis planetaria ineludible.

La saturación de imágenes catastróficas, muchas veces relacionadas con el cambio climático pero otras relacionadas con la pobreza extrema y la precarización, las migraciones masivas, los genocidios, los femicidios, la aceleración tecnológica y los nuevos tipos de fascismos recientemente renovados en el mundo entero, han creado lo que Ashley Dawson llama “catastrophic affect”-“a visceral feeling that we are not just headed toward civilizational collapse but are already in the midst of it” (Dawson 2017)- y han evidenciado el vínculo entre los diferentes órdenes –político y natural– que antes habíamos insistido en separar, de tal modo que ya se vuelve imposible distinguirlos. Ya no quedan dudas de que el nuevo régimen climático en el que vivimos se devora aquello que antes llamábamos orden político o que el orden político interviene de manera directa sobre el orden natural. Esta distinción ya no es pertinente, ya no es clara, ya no es posible. Ante la evidencia de la humanidad como una fuerza geológica y –como dice Michel Serres– en guerra con el mundo (una auténtica guerra mundial), la crisis planetaria nos habla no solo de un fracaso de las promesas de la modernidad y del sueño utópico del siglo veinte (Susan Buck-Moors 2000), sino de la insuficiencia de la epistemología moderna occidental para entender lo humano y, por lo tanto, las humanidades mismas.

Frente a esto, diferentes pensadores contemporáneos han señalado un agotamiento de la razón y la filosofía moderna occidental en su capacidad para elaborar preguntas y proponer conceptos que ayuden a comprender y a solucionar los problemas más cruciales del presente. Siguiendo una tradición de crítica a la modernidad –que, por supuesto, fue forjada dentro de la modernidad misma durante el siglo veinte, pero que adquiere en el contexto contemporáneo un sentido diferente y renovado– desde diferentes vertientes teóricas se rescatan ciertas corrientes que –si bien en muchos casos forman parte de la modernidad más temprana– no fueron las triunfantes.² Incluso podríamos pensar que en los últimos años hubo un vuelco hacia ciertas tradiciones filosóficas anteriormente desechadas por esotéricas o místicas y de sucesivos “giros” hacia conceptos tales como afecto, emoción o imaginación –por nombrar algunos– y, tal vez más que en décadas anteriores, a lugares ajenos a la razón como sitios de reparo o de potencialidad política.³ Así, más allá de la adherencia o rechazo que nos produzcan estas propuestas teóricas, lo cierto es que ellas pueden ser pensadas como un síntoma de la necesidad de replantear nuestra relación con el mundo y de cuestionar el aparato conceptual que heredamos de la modernidad, tanto en su humanismo –como sucedió con mayor o menor éxito a lo largo del siglo veinte– como en su antropocentrismo.

Se trata de un contexto en el cual Brasil adquiere una relevancia extrema, no solo por razones políticas obvias, sino por concentrar la mayor reserva natural del planeta, convirtiéndose así en un escenario clave para la discusión sobre la crisis ecológica mundial y sus figuraciones distópicas. En los últimos años, parece haberse renovado el interés por la

² Ver, por ejemplo, Toulmin 1992.

³ Pienso, por ejemplo, en la idea de que la poesía puede liberarnos de las trampas del mundo del capitalismo financiero (Bifo Berardi 2018) o a apelación a la tierra como sitio de redención del hombre digital (Byun Chul-Han 2019) como dos casos diferentes y completamente aleatorios.

figuración de la selva y la naturaleza en diversas manifestaciones culturales y artísticas. No sin riesgo de caer en un romanticismo o en un exotismo que podría pensarse como un regreso a ciertas formas decimonónicas, cantidades de obras de artes visuales, exposiciones, libros, películas, series de Netflix o de canales afines, artículos académicos y cuentas de Instagram, se refieren a la selva amazónica, transcurren en ella o la toman como tema central. Por otro lado, en muchas de las discusiones más contemporáneas sobre el posthumanismo y los nuevos materialismos, se ha producido un rescate de una tradición alternativa al pensamiento racional y binario moderno, como el que trae la epistemología amerindia, que implica un desafío al antropocentrismo occidental y, por lo tanto, una nueva conceptualización de lo humano y de las humanidades mismas.⁴ Así, si bien en el Brasil del presente parecen concentrarse muchos de los fantasmas más apocalípticos de nuestro futuro planetario, también se trata de un territorio que trae consigo una de las únicas esperanzas posibles a través de la preservación de los recursos naturales del planeta y – quizás– a través de una epistemología diferente.

En este trabajo quisiera preguntarme por la articulación del imaginario catastrófico contemporáneo mundial con una narrativa brasileña clásica pero aún persistente y constantemente renovada: la de un Brasil preñado de futuro, con un destino manifiesto, triunfal, moderno, pujante y desarrollista. Desde el ufanismo de comienzos del siglo veinte, se ha sucedido una cantidad de libros, escritos e interpretaciones –tanto de autores nacionales como extranjeros– que consolidaron una ficción de identidad nacional definida por esta marca de grandeza. El sintagma “Brasil, país do futuro” terminó por cristalizar a

⁴ Para esto, ver la discusión que propone el así llamado “giro ontológico” de la antropología, principalmente las teorías de Eduardo Viveiros de Castro, Philippe Descola y Bruno Latour (En otro sitio desarrollo brevemente este tema: Luz Horne. “Hacia un futuro primitivo...”), así como Donna Haraway y Rosi Braidotti, entre muchos otros.

mitad del siglo pasado en la obra de Stefan Zweig que lleva ese título.⁵ A pesar de la dificultad de sostener una versión homogénea y monolítica, esta ficción se sostuvo con vaivenes a lo largo del siglo veinte para avanzar, ya en el presente, de modos inesperados.⁶ Los dos principales proyectos monumentales de la modernización Brasileña –la construcción de Brasília y de la autopista transamazónica– precisaron de una ficción previa, estatal y colonialista, basada en la idea de esos espacios como vacíos y desérticos y de la historia nacional como una marcha evolutiva y teleológica.

Uno de los conceptos centrales en la construcción y consolidación de esta ficción de identidad ha sido el de monumento. Francisco Foot Hardman considera que uno de los modos de producción de ilusiones colectivas unificantes, naturalizadoras del poder y homogeneizantes en Brasil –lo que él llama "fantasías de Brasil" (Foot Hardman 2004) ha sido a través del concepto de monumento y de una visión monumental de la identidad nacional.

⁵ Desde el clásico libro del nacionalismo de comienzos de siglo veinte, *Por qué me ufano do meu país* (1901), de Afonso Celso, hasta nuestros días, se ha reelaborado esta idea de diferentes maneras. Aunque el sintagma "Brasil, país del futuro" quedó consagrada como si fuera de autoría de Zweig, varias obras de autores extranjeros anteriores a la suya se anticiparon con títulos similares aunque no siempre con el mismo sentido: el holandés N. R. de Leeuw, *Brasil, país do futuro* (1909); el alemán Heinrich Schüller, *Brasil, país do futuro* (1912); y el italiano Francesco Bianco, *Brasil, país do futuro para a imigração judaica* (1928). Incluso el propio Zweig reconoce que no es una idea original suya al colocar como epígrafe de su libro la descripción del país hecha en 1868 por un diplomático austriaco, el conde Prokesch-Osten, en una carta: "Um país novo, um porto magnifico, o distanciamento da mesquinha Europa, um novo horizonte político, uma terra do futuro e um passado quase desconhecido que convida o homem de estudos a fazer pesquisas, uma natureza esplêndida e o contato com ideias exóticas novas" (Zweig, epígrafe)

⁶ Hace algunos años esta imagen se actualizó cuando Brasil parecía resurgir como un fénix en el discurso político-económico mundial: Jim O'Neil, economista de Goldman Sachs, agrupó a Brasil, Rusia, India y China bajo la sigla BRIC y bajo la consideración de que estos países dominarían la economía mundial para el año 2050. En el 2009, la revista "The Economist" apuntalaba éste imaginario con una tapa que atrapaba muy bien el *clisé*: el famoso monumento e ícono nacional del Cristo Redentor despegando hacia el cielo como si se tratara de una nave espacial bajo el título "Brazil Takes Off" (<http://www.economist.com/node/14845197>). Por otro lado, los materiales de campaña de Jair Bolsonaro promovieron la imagen de un Brasil con un destino manifiesto que debía –de la mano de este "salvador"– salir de su letargo para poder cumplirse. Como se ve en unos de los videos de campaña (llamado "O gigante acordou") un gigante monumental hecho de tierra se desprende de uno de los morros característicos del paisaje postal de Rio de Janeiro (es decir, es un desprendimiento "natural" del paisaje, del territorio nacional), mientras la gente (mirando desde su posición reducida) asiste maravillada y esperanzada el nacimiento de este "mito" (la canción repite que ha llegado "el mito") que vendrá a salvar a la patria de su decadencia y a darle el futuro que se merece: "O Gigante não esta mais adormecido" dice la leyenda del video (<https://www.youtube.com/watch?v=qLFuzySID6Y>).

Dentro de esta narrativa, Brasilia ocupa un lugar privilegiado. A través de su planificación y construcción se buscaba romper con la ciudad típica del pasado e inaugurar un tipo de diseño urbano basado en principios lógicos que permitiera salir del subdesarrollo. La visión utópica con la que se construyó esta ciudad, su arquitectura monumental y la intención de que con su construcción se produjera la unificación territorial nacional entre el sertão y el litoral comenzada en 1930, son factores que contribuyeron a cargarla simbólicamente.

En parte como un legado del modernismo canónico de los años veinte y en parte debido a una coyuntura mundial de posguerra y al auge desarrollista, la comprensión de la historia cultural brasileña como una marcha racional, autónoma y evolutiva se impuso de modo hegemónico.⁷ A lo largo de los años cincuenta, esta visión se afianzó a través de ciertas instancias que contribuyeron a la consagración, autonomización e internacionalización del arte y de la arquitectura brasileñas: las Bienales de Arte de São Paulo que se inician en 1951–; la creación de los museos de arte modernos (principalmente el MASP y el MAM-SP) y el auge del concretismo, la abstracción geométrica y un tipo de arte altamente industrializado.⁸ Este proceso tuvo su punto culminante en la construcción de Brasilia. Es por esto que, como propone Adrián Gorelik “Brasilia deve ser comprendida como um dos momentos mais densos

⁷ Al decir que el modernismo de los años veinte concibe la historia del arte de este modo, no pretendo que ésta sea una concepción monolítica, sino más bien que fue la versión del modernismo que triunfó y se impuso como lectura hegemónica de las obras más significativas. Por supuesto que hubo también un pensamiento arqueológico y dialéctico que desdice la interpretación evolutiva. Tal es el caso de Flávio de Carvalho, por ejemplo, o de un Oswald de Andrade tardío, tal como muestra Gonzalo Aguilar (2010).

⁸ Una de las líneas más importantes e influyentes líneas del pensamiento artístico de este momento – encarnada en lo que fue el primer grupo concretista, “Ruptura”, liderado por el artista Waldemar Cordeiro y altamente influenciado por el suizo Max Bill– proponía un corte absoluto con todo lo viejo y con cualquier forma de arte del pasado: naturalista, figurativista, e incluso con el arte abstracto informalista, es decir, que no correspondiera a una forma racional. Según postulaban, un tipo de arte “del pasado” no se adecuaba con la etapa industrializada del Brasil del momento. El arte se movía a través de etapas que iban siendo superadas y no había superposición entre ellas. A la fase de ese momento le correspondía un arte racional con principios claros y universales, en el que no cabía la expresión subjetiva ni afectiva. Los materiales debían ser también fríos e industriales (acrílico, esmalte, aglomerado); un arte que sería “quase design”. Ver Gonzalo Aguilar 2003, 59-60; França Lourenço y Amélia Paes Vieira Reis. *Design Concretista. Um estudo das relações entre o design gráfico, a poesia e as artes plásticas concretas no Brasil, de 1950 a 1964*. La expresión “quase design” proviene de Marcos Augusto Gonçalves (1996)

da cultura moderna” (Gorelik 154) y, en tanto proyecto en el que encarna ejemplarmente el programa estético, político y cultural propio de la modernidad, puede pensarse como un “monumento da modernidade”(Gorelik 160).⁹

Por otro lado, Renato Anelli señala que es necesario pensar este impulso a la monumentalidad de la arquitectura brasileña moderna –anticipado en el proyecto del Ministério de Educação e Saude (MES)– dentro de un contexto más amplio y complejo: el movimiento de la “New Monumentality” surgido en la arquitectura moderna a principios de los años cuarenta.¹⁰ Según Anelli, es posible pensar que este movimiento habría intentado desligar lo monumental a la arquitectura fascista y realizar, en cambio, una asociación con la democracia y con una arquitectura comprometida con una función social e involucrada en el uso cotidiano (Anelli 423-4). Sin embargo, el propio Anelli reconoce que, más allá las intenciones, dentro del contexto de la posguerra europea, el monumentalismo de Brasilia no podía evitar ser asociado con la arquitectura fascista y con una visión cultural autoritaria.¹¹ Anelli traza una línea directa entre este movimiento y la tarea que se había propuesto Lucio Costa hacía ya algunos años: involucrar y comprometer la arquitectura brasileña en la construcción de una identidad nacional. De esta manera, la monumentalidad se vuelve un elemento clave: “A interação entre operação brasileira e a formulação da nova

⁹ Gorelik señala la particularidad del modernismo brasileño en relación a los movimientos europeos y a su ruptura con el pasado: “Desse ponto de vista, a experiência do modernismo brasileiro em sua versão canônica poderia aparecer como uma completa inversão: a finalidade do objeto artístico teria sido, nesse caso, produzir simultaneamente um futuro e uma tradição. Deste modo, pode-se dizer que a arquitetura brasileira é ‘antivanguardista’: porque o problema que tinha para resolver era a ausência de história, não seu excesso”(Gorelik 160).

¹⁰ Para esto es necesario referirse al manifiesto “Nine Points on Monumentality” de Sigfried Giedion, Josp Lluís y Fernand Léger de 1943 y al texto de Gideon “The Need for a New Monumentality”, en el cual se basó el seminario de la Architectural Review “In Search of a New Monumentality” celebrado en 1948, al cual Lucio Costa fue invitado.

¹¹ Siguiendo esta misma línea argumental, Adrián Gorelik dice lo siguiente: “(...) as necessidades monumentalistas do Estado nacional-desenvolvimentista não podiam, no pós-guerra europeu, espaciar à caracterização de autoritarismo (Gorelik 415-16).

monumentalidad é inequívoca” (Anelli 422). Así, más allá de las interpretaciones divergentes en lo que hace a la asociación o distanciamiento de este movimiento con respecto al fascismo, lo cierto es que la monumentalidad se afianzó a partir de la construcción de Brasilia como una característica nacional y contribuyó a reforzar una fantasía de grandeza y de naturalización de la identidad. La visión utópica con la que se construyó esta ciudad estaba basada en una ficción que repite las narrativas colonizadoras decimonónicas y que sostiene que se trataba de un territorio vacío y deshabitado, listo para ser conquistado y para inaugurar un nuevo tipo de sociedad.¹² Propongo, entonces, que la idea moderna de vacío y de un futuro hecho desde cero se asocia a un tipo específico de estética: monumental, épica y basada en grandes narrativas. En este sentido, la atención al proyecto de la construcción de Brasilia, por ejemplo, no adquiere relevancia en mi trabajo en lo que hace a su evaluación como proyecto arquitectónico o urbanista, sino más bien como discurso que involucra – también– un modo de entender lo estético en general, desde una epistemología basada en la racionalidad, la monumentalidad, el evolucionismo y la autonomía estética.

En este trabajo, entonces, quisiera iluminar el lazo estructural entre el imaginario de la devastación ecológica y política del presente, por un lado, y el que fue condición de posibilidad de un orden colonial, industrial y extractivista, por el otro, y proponer –en este contexto– el surgimiento de un tipo de imaginación espacio-temporal en la estética contemporánea que hace eco de otras propuestas más tempranas del siglo veinte, en las que

¹² Para este asunto, ver el artículo de Paulo Tavares “The Geological Imperative. On the Political Ecology of the Amazonia’s Deep History” en el cual propone entender la construcción de Brasilia como un proyecto colonial. Por otro lado, en uno de los tantos textos de la época (Arnold J. Toynbee. “O que Brasília representa”) se puede ver esta construcción discursiva del vacío: “Antes, aqui, não havia nada humano, absolutamente nada sobre o qual se pudesse construir algo. Tudo devia começar do zero” (159) “As cidades primitivas surgiram gradual e naturalmente de uma economia agrícola (...) Brasília não foi assim. Foi conjurada em um *deserto desumanizado* pelo *fiat* do homem. Isso é algo novo na história; ainda não podemos prever o que pressagia”(159, el subrayado es mio).

se puede pensar en un revés de lo moderno y en un cuestionamiento de los conceptos básicos de la epistemología moderna occidental a partir del lugar de la supervivencia y de los restos materiales.¹³ Para esto, me voy a enfocar en el análisis de dos obras: la película *Serras da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci y la novela *Dentes negros* (2011), de André de Leones. Ambas son relatos de catástrofes y están centradas en un personaje clave: el sobreviviente. Según intentaré mostrar, la figura del superviviente y de los restos que quedan después del supuesto final, ofrecen la posibilidad de pensar el tiempo de un modo anacrónico y el espacio de un modo no binario y negar –de esta manera– las nociones colonialistas tanto de vacío como de final del mundo.¹⁴

1. El indio, sobreviviente del futuro.

Serras de Desordem es una película a medio camino entre el documental y la ficción que cuenta la historia verídica del indio Carapiru, quien, luego de una invasión y de una masacre de su comunidad en la selva amazónica, se pierde y se queda solo. En la primera escena vemos un indio prendiendo fuego de forma rudimentaria, armando un lugar con hojas de árboles para recostarse en el suelo. La siguiente escena lo muestra rodeado de gente: una comunidad de adultos, niños y animales bañándose en el río, viviendo todos juntos en la selva. Mientras el indio se aleja a buscar algo entre los árboles se produce la invasión y cuando el indio vuelve ya no encuentra nada: se queda solo, sin su familia y sin su comunidad. A partir de este evento Carapiru deambula y vive solo durante diez años hasta

¹³ Para este “eco”, referirse a Luz Horne. “Hacia un futuro primitivo. La experiencia amazónica de Flávio de Carvalho (1958) desde el posthumanismo contemporáneo” (borrador inédito) y “Supervivencias desesperadas. La experiencia bahiana y la concepción de lo popular como un nudo de tiempos enmarañados en la obra de Lina Bo Bardi (1959-1984).”

¹⁴ En un trabajo mas amplio, a través de una articulación de dos contextos como el de la modernización brasileña y el actual, aventuro la hipótesis -que por supuesto no alcanzo a demostrar en este trabajo- de que la idea de fin de mundo está relacionada con una conceptualización moderna y colonialista del espacio y del tiempo.

que la gente de un pueblo cercano lo adopta. Allí vive un tiempo entre los blancos hasta que lo encuentra un antropólogo y decide ayudarlo a buscar a su gente. Lo lleva a Brasília, en donde el indio conoce la vida en la ciudad, y logra que le manden un traductor para poder entender su procedencia y devolverlo a su lugar. La coincidencia enorme que –como dice el propio Tonacci, es de novela– es que la persona que llega para traducirlo, resulta ser –por casualidad– su propio hijo. En aquella invasión que separó a Carapiru de su comunidad, su hijo había sido rescatado (o más bien robado) por unos dueños de estancia. Padre e hijo se encuentran y son llevados nuevamente a la selva a reencontrarse con su comunidad que aún no fue exterminada completamente.

La película re-escenifica esta historia verídica, pero el actor es el propio Carapiru, de manera que él hace su propio personaje. El director cuenta que al principio pretendía hacer una ficción y luego les consultó a Carapiru y al antropólogo que lo encontró si estarían dispuestos a representar su propia historia y a revivir esos momentos. Ante la afirmativa, la película se vuelve un híbrido de escenas actuadas y registros de archivo documental.¹⁵ La película tiene muchas líneas de lectura, pero la que exploraré en este trabajo tiene que ver con la temporalidad anacrónica propuesta para pensar en una situación de masacres que se repiten constantemente desde hace más de quinientos años hasta el momento presente. Así, tomaré la figura de Carapiru como sobreviviente de una cultura indoamericana casi extinta, pero también como alegoría de la humanidad del futuro y como un sobreviviente –y por lo tanto como una negación– del fin del mundo.

¹⁵ Tonacci cuenta la siguiente anécdota sobre el momento en el que le pregunta a Carapirú si estaría dispuesto a participar de la filmación: “O Carapiru me disse literalmente assim: ‘Andrea, você me traz de volta depois?’. Eu falei que sim, claro, e aí ele disse: ‘Então eu topo’” (Daniel Caetano 2008).

Luego de la invasión armada del hombre blanco en la selva, en la que Carapiru se pierde de su comunidad, la película inserta –entre las imágenes en blanco y negro de su vida solitaria y su deambular por la selva, y en lo que pensábamos hasta ese momento como una película antropológica tradicional o incluso costumbrista–, diversas imágenes de archivo en las que se muestra –entre otras cosas– escenas de la modernización y de la deforestación de la selva para la construcción de la autopista transamazónica entre imágenes casi clichés de la cultura popular brasileña. A un ritmo acelerado y con un samba rápido y alegre de fondo que marca un tono nacionalista y pujante propio de la retórica de “Brasil, país del futuro”, se superponen imágenes de diversas actividades relacionadas con la industria y el trabajo –trabajadores en las minas, en fábricas y en oficinas–; imágenes de la construcción de represas, de industrias metalúrgicas y automovilísticas; de criaderos de animales; imágenes del puerto, del comercio y de plantas petroleras. Pero a estas escenas de un futuro industrializado, también se suman otras de algo que podríamos calificar como “cultura nacional y popular”: manifestaciones masivas y sindicales –algunas de ellas siendo reprimidas por la policía: se ve a un Lula muy joven al pasar–, ritos religiosos, estadios de fútbol y grandes multitudes alentando al equipo brasileño, postales de la monumentalidad de los paisajes naturales de Río de Janeiro, del Cristo Redentor y de la alegría de la gente brasileña disfrutando en la playa y en el mar, en el carnaval y en fiestas callejeras.

La inserción de este montaje en el medio de la historia del indio Carapiru, implica una operación doble: en primer lugar, pone en evidencia la alianza existente entre una cultura nacional y popular *aparentemente* inclusiva tanto social como racialmente, con una retórica desarrollista, extractivista y capitalista del trabajo y de la industria. En segundo lugar, provoca un contraste con las escenas que vimos inmediatamente antes y con las que seguirán enseguida –que se marca tanto visualmente a través del cambio del blanco y negro

al color, como sonoramente de un modo precioso y significativo: el ritmo del samba se transforma en los pasos del indio corriendo descalzo sobre la tierra— para resaltar no solo lo que esta ficción nacional estatal y civilizatoria excluye sino —también— aquello que destruye.

La yuxtaposición entre los pasos desnudos del indio sobreviviente, perdido, solo y separado de su comunidad y de su tierra, con las imágenes aceleradas, desordenadas y percusionadas a ritmo del “progreso”, evidencia una oposición entre dos modos de la temporalidad que no termina de entenderse si se piensa únicamente como una diferencia de velocidad (lento o rápido). Se trata — más bien— de dos modos de vivir el tiempo: en un caso es el ritmo del tiempo civilizado y del estado-nación, es un tiempo colectivo y popular pero de agrupación de individualidades ciudadanas con un horizonte muy claro. Es un tiempo sucesivo, cronológico y teleológico marcado repetidamente en las imágenes que nos presenta la película de las vías del tren y de su marcha sonora. En el otro caso, es un tiempo en el que la relación orgánica del cuerpo —del pie— con la tierra y la repetición del paso, marcan el ritmo del avance; un tiempo hecho de desvíos, de recurrencias e intermitencias que quiebran la sucesión lineal y evolutiva. En este sentido, la yuxtaposición de estos dos registros de imágenes hace evidente una operación política estatal que tiene como fin último la exterminación del indio, pero que en el camino recurre —como dice Viveiros de Castro (2017)— a su empobrecimiento, a su transformación en ciudadano y “trabajador nacional” sometido a un régimen de horarios, de policía y de administración temporal. Se trata —por encima de todo— de someterlo a un proceso de “desindianización” y de separación de aquello que lo constituye en primer lugar como indígena: su relación con la tierra.

En la película, lejos de presentarse como algo del pasado o como un curso inevitable y natural en la evolución, la masacre inicial que separa a Carapiru de su comunidad y de su

tierra, se repite –en forma de amenaza colectiva– en la última escena del film. Carapiru ha vuelto a su comunidad y en una primera escena, el film lo muestra inevitablemente inadaptado a su gente, solo y desintegrado por la distancia y la cantidad de tiempo que ha pasado lejos. Sin embargo, en un movimiento que parece desdecir esto y retrotraernos a una visión romántica del indio, Carapiru se saca la ropa, agarra una flecha y camina solo adentrándose en la selva. Sin embargo, lo que parecería ser un retorno a la naturaleza y una recuperación prístina de la vida anterior –como si nada hubiera ocurrido, como si no hubiera resto ni herida– se nos vuelve a presentar como imposible, porque en la selva lo está esperando el director de la película y asistimos a la filmación de lo que –ahí nos damos cuenta– es la primera escena del film en la que Carapiru estaba prendiendo fuego solo en la selva. Es decir, esa escena del comienzo en la que se lo veía solo y el artificio de la ficción era efectivo, se pone al descubierto y la película muestra su hechura: la estructura narrativa nos lleva circularmente al inicio y a una repetición –sintomática y, por lo tanto, ligeramente alterada– de la escena traumática del comienzo.

Enseguida después del regreso desplazado a la selva, en un largo primer plano final, Carapiru habla –rodeado de verde– en un idioma incomprensible, sonriente y mirando a la cámara sin ninguna leyenda, sin traducción. La escena es interrumpida –tanto visual como sonoramente– por un montaje que ensombrece los árboles: un avión –más precisamente un jet de guerra– invade el cielo y la pantalla completa –así como el tren invadía la pantalla en el montaje anterior. La inserción de esta imagen militar, industrial y completamente extraña –casi surrealista– en el medio de la selva y en el medio de un monólogo en una lengua incomprensible, puede leerse como la continuación o la contracara de aquel montaje del inicio en el que veíamos un Brasil moderno, nacional, popular, extractivista y progresista. Hablando de esta escena, Tonacci, dice lo siguiente:

Carapiru é um alter ego da minha leitura, como ser humano, das ameaças que existem no mundo. E botei aquele aviãozinho no fim porque para nós não é diferente, está também na nossa cabeça, talvez mais do que na dele. Somos uma ameaça para nós mesmos, como para ele (Caetano 2008).

Así, a través de una tergiversación temporal en donde el comienzo y el final están superpuestos, la invasión que sufrió Carapiru y su comunidad se vuelve anacrónicamente sobre nosotros y sobre nuestras cabezas, de tal modo que las masacres y la extirpación de las tierras indígenas se transforma en una amenaza futura compartida. Carapiru –entonces– como alegoría del hombre del futuro y la película, acusatoriamente diciéndonos que seremos los sobrevivientes de nuestra propia civilización. En este sentido, la figura del sobreviviente, en tanto muestra que antes de la invasión y de la masacre militar existía algo y no el vacío, se transforma en una figura subversiva: permite pensar el pasado como futuro, dar vuelta la historia y mostrarnos que el vacío no era tal.

2. Huesos.

Dentes negros se sitúa en un futuro suficientemente cercano como para reconocernos en el cual ha ocurrido lo que la novela llama “La Calamidad”: una peste que ha envenenado a la mayor parte de la población brasileña y que ataca desde los huesos de forma tan rápida que no es posible hacer nada para evitar la muerte. Su cara visible está en los dientes, que ennegrecen en un grito de agonía para luego dar paso a que el veneno actúe de manera instantánea en todo el resto del cuerpo. La novela comienza cuando la epidemia ya ha sido controlada a través de una vacuna. Sus protagonistas son los sobrevivientes que –a pesar de estar vivos y vacunados– igual están infectados: “Estamos todos doentes, e doentes até os ossos [ou a partir deles]” (De Leones 29). Los que quedaron

vivos deben limpiar las ciudades llenas de cuerpos y enfrentarse a la locura, los saqueos y la violencia que la calamidad ha dejado como secuela.

Así como en *Serras da Desordem* la invasión del avión de guerra que pende sobre nuestras cabezas se vincula con un imaginario colonial civilizatorio y evolutivo, en esta novela, la imaginación distópica sobre el futuro también incurre en un anacronismo y juega con una retórica colonialista sobre el vacío y el fin para referirse a la calamidad:

Hugo sonha que sobrevoa Sao Paulo. A cidade esvaziada, deserta, abandonada. Hugo sobrevoa São Paulo e nada acontece lá embaixo. Nada se mexe, nada queima. Então, São Paulo se torna Goiânia, a Paulista dá lugar à Avenida Goiás. Huga sobrevoa Goiana e nada acontece lá embaixo. Então, Goiana se torna Brasília. E depois Brasília se torna Palmas, e a imagem é sempre a mesma, mudam as ruas, mas as ruas estão sempre desertas, nada se mexe, nada queima, nada acontece. As Forças armadas sobrevoavam as cidades afetadas. Sobrevoavam as cidades e nada acontecia lá embaixo. Os telejornais e os sites de notícias transmitiam o tempo todo as imagens desoladas, silenciosas (...) Isso dias após a descoberta da vacina, semanas após o início da Calamidade (...) E tudo foi rápido demais, que é como devem ser as Calamidades do século XXI (De Leones, 36).

Al mostrar un escenario futuro devastado y desértico afectado por una peste ambiental, *Dentes negros* invierte un orden temporal, aludiendo a un escenario y a una retórica de masacres e invasiones pasadas (fuerzas de pacificación, etc) de modo que el pasado se transforma -al igual que en la película- en una amenaza futura. Pero para imaginar el modo en el que la devastación ocurre, *Dentes negros* acude a una inmanencia de lo material y de lo natural que contrasta con el imaginario espacio-temporal moderno y colonial del vacío y del fin. La materialidad de los huesos habilita un nuevo tipo de imaginación espacio-temporal, pues si bien se trata de una materialidad orgánica, corporal, natural y biológica, sobrevive fuera del cuerpo como un objeto independiente. Al tratarse de restos vivos, los huesos tienen una condición ontológica ambigua: ponen en cuestión la distinción entre lo vivo y lo inerte, lo natural y lo cultural, lo pasivo y lo activo y lo subjetivo y

lo objetivo; pero –además– desestabilizan los límites temporales de lo viviente y los límites espaciales entre el cuerpo y su afuera.

Los huesos permiten pensar en una nueva topología “éxtima” (Lacan), puesto que son lo más próximo, interior e íntimo, que –sin embargo- no deja de ser exterior y un cuerpo extraño. Entonces, en el modo en el que la enfermedad opera – desde los huesos y los dientes hacia otras partes del cuerpo- se produce una desestabilización de su causa: la calamidad –o la castástrofe– no cae como un meteorito desde el espacio exterior, sino que proviene del interior más íntimo que, sin embargo, es exterior.¹⁶ Al complejizar los límites espaciales entre el adentro y el afuera –o, podríamos decir, entre aquello que es tierra y pie– *Dentes negros* complica el borde entre naturaleza y humanidad e ilumina el lazo estructural –antropocénico- entre la devastación ecológica y política actual (y futura) y un orden –colonial, extractivista, moderno y capitalista- en el que la naturaleza es entendida como un espacio exterior virgen y desértico, listo para ser conquistado. La imaginación contemporánea nos dice que no, que nosotros somos naturaleza, que somos la calamidad.

Solo a partir de otros ritmos y temporalidades que no sean evolutivos (el ritmo del paso o del pie sobre la tierra) se puede incurrir en anacronismos que nos permitan ver la relación estructural entre la devastación actual y futura con la pasada. Solo complicando los bordes entre aquello que está afuera y adentro, podremos ver lo imbricados que estamos en la destrucción del mundo. Si –como dice Viveiros de Castro (2018)– gobernar en Brasil es construir desiertos, podríamos extender su metáfora hacia fuera de la nación y pensar que la imaginación material contemporánea analizada en estos dos casos “des-gobierna” (algo así como un benjaminiano ir a contrapelo) porque llena esos desiertos de restos

¹⁶ Esta idea se anticipa ya desde el epígrafe con el que abre la novela, una frase de Tolstoi: “Vocês não vão escapar de si mesmos”.

supervivientes para darnos una imagen de nosotros mismos como los sobrevivientes del futuro, para permitirnos pensar que, mientras sigamos con esta política de exterminio y de extracción, todos somos o seremos sobrevivientes como Carapiru.

Bibliografía citada:

- AGUILAR, Gonzalo. *Poesía Concreta Brasileña. Las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- _____. *Por una ciencia del vestigio errático*. Buenos Aires: Grumo, 2010.
- ANDERMAN, Jens. "Exhausted Landscapes: Reframing the Rural in Recent Argentine and Brazilian Films" *Cinema Journal* 53, nº 2, Winter 2014.
- ANELLI, Renato. "Nova monumentalidade e integração das artes no Brasil. Do Ministério a Brasília" en Alberto Xavier y Julio Katinsky (Orgs.) *Brasília. Antología Crítica*. São Paulo: Cosac&Naify, 2012.
- BERARDI, Franco "Bifo". *Breathing : Chaos and poetry* (Semiotext(e) intervention series ; 26). South Pasadena, CA: Semiotext(e), 2018.
- BUCK-MOORS, Susan. *Dreamworld and catastrophe : The passing of mass utopia in East and West*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.
- CAETANO, Daniel (org.) *Serras da desordem. Reunião de artigos e ensaios sobre o documentário Serras da desordem de Andréa Tonacci*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, Sapho, 2008. 144p.
- DANOVSKY, Deborah y VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Ha mundo por vir? Ensaio sobre os meios e os fins*. Desterro, Florianopolis: Cultura e Barbárie Editora, 2014.
- DAWSON, Ashley. *Extreme cities. The Peril and Promise of Urban Life in the age of Climate change*. London: Verso, 2017
- DE LEONES, Andre. *Dentes Negros*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- FOOT HARDMAN, Francisco. "Pontos extremos. Ruínas invisíveis nas Fronteiras de um País" 2004 (<https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/4073>)
- _____. *Trem-Fantasma. A ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2005.

- FRANÇA, Andréa. "Serras da Desordem e 500 Almas: resíduos de rostos, de gestos".
Periferia. Vol 1, nº1.
- GORELIK, Adrián. 2005. *Das vanguardas a Brasília. Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- _____. 2012. "Brasília: Museu da Modernidade" en Alberto Xavier y Julio Katinsky (Orgs.) *Brasília. Antología Crítica*. São Paulo: Cosac&Naify.
- GILMAN, Claudia. Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en America Latina. Buenos Aires: Silgo Veitiano, 2003.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Capítulo, 1980.
- HOLSTON, James. *The Modernist City. An Anthropological Critique of Brasília*. Chicago: U. Of Chicago Press, 1989.
- RODRIGUEZ, Fermin. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- SISKIND, Mariano. "Towards a cosmopolitanism of loss: an essay about the end of the world". Manuscrito cedido por el autor. 2019.
- TAVARES, Paulo. "The Geological Imperative. On the Political Ecology of the Amazonia's Deep History" en TURPIN, E. *Architecture in the Anthropocene : Encounters among design, deep time, science and philosophy* (First ed., Open Access e-Books). Ann Arbor, Michigan: Open Humanities Press, an imprint of Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2013.
- TOYNBEE, Arnold. "O que Brasília representa" en Alberto Xavier y Julio Katinsky (Orgs.) *Brasília. Antología Crítica*. São Paulo: Cosac&Naify, 2012.
- TOULMIN, S. *Cosmopolis : The hidden agenda of modernity* (University of Chicago Press ed.). Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Os Involuntários da Pátria. Elógio do Subesenvolvimento". Belo Horizonte: Edições Chão da Feira Caderno de Leituras / Série Intempestiva, 2017.
- (<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-65-os-involuntarios-da-patria/>)
- _____. "Gostaria que o Museu Nacional permanecesse como ruína, memória das coisas mortas" Ipsilon, 4 de septiembre, 2018.

(<https://www.publico.pt/2018/09/04/culturaipsilon/entrevista/eduardo-viveiros-de-castro-gostaria-que-o-museu-nacional-permanecesse-como-ruina-memoria-das-coisas-mortas-1843021>)

ZWEIG, Stefan. 1941. *Brasil, país do futuro*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.

DRAFT