

Estéticas del extractivismo en América Latina

Literatura, cine y archivo

Tomaz Amorim y Jörn Etzold (eds.)

CLACSO Mecila:

Estéticas del extractivismo en América Latina

Literatura, cine y archivo

Con el apoyo de:

El proyecto en el que se basa esta publicación fue financiado por el Ministerio Federal Alemán de Investigación, Tecnología y Espacio con el código de financiación 01UK2023B. La responsabilidad del contenido de esta publicación es de los editores de la misma.

Todas las monografías y los capítulos de volúmenes colectivos publicados en esta colección son sometidos a un proceso de evaluación por pares.

Estéticas del extractivismo en América Latina: literatura, cine y archivo / Gloria Chicote... [et al.]; Editado por Tomaz Amorim; Jorn Etzold. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; San Pablo: Mecila, 2026.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-308-346-6

1. Literatura. 2. Cine. 3. Recursos Naturales. I. Chicote, Gloria II. Amorim, Tomaz, ed. III. Etzold, Jorn, ed.
CDD 300

Corrección: Santiago Basso
Diseño de interior y maquetado: Santiago Basso
Diseño de tapa: Ezequiel Cafaro
Foto de tapa: Altamira, Pará, Brasil. Felipe Werneck (Ascom/Ibama), CC BY 2.0

Estéticas del extractivismo en América Latina

Literatura, cine y archivo

Tomaz Amorim y Jörn Etzold

(editores)

BIBLIOTECA MECILA-CLACSO VOL. 10

Mecila: CLACSO

CLACSO
Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais

Mecila:

CLACSO Secretaría Ejecutiva

Pablo Vommaro - Director Ejecutivo
Gloria Amézquita - Directora Académica
María Fernanda Pampín - Directora de Publicaciones

Equipo Editorial

Lucas Sablich - Coordinador Editorial
Solange Victory - Producción Editorial
Valeria Carrizo y Darío García - Biblioteca Virtual

Editores de la serie
Gloria Chicote (UNLP)
Laura Flamand (COLMEX)
Gesine Müller (UzK)
Ramiro Segura (UNLP)

Editores académicos
Joaquim Toledo Jr.
Juliana Lugão

LIBRERÍA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA DE CIENCIAS SOCIALES
CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE

Los libros de CLACSO pueden descargarse libremente en formato digital o adquirirse en versión impresa desde cualquier lugar del mundo ingresando a **libreria.clacso.org**

Estéticas del extractivismo en América Latina: Literatura, cine y archivo (Buenos Aires: CLACSO / San Pablo: MECILA, septiembre de 2026).

ISBN 978-631-308-346-6

© Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales | Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del editor.

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones incumbe exclusivamente a los autores firmantes, y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista de la Secretaría Ejecutiva de CLACSO.

CLACSO
Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais
Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina
Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875 | <clacso@clacsoinst.edu.ar> | <www.clacso.org>

Índice

Introducción 9

Tomaz Amorim y Jörn Etzold

¿Cuándo empieza el Antropoceno? Algunas observaciones sobre la modernidad temprana y el colonialismo 43

Gloria Chicote

Extractivismo y modernismo. El caso de *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade 61

Tomaz Amorim

Mário Peixoto y otro modernismo 121

Denilson Lopes

Poder elemental. La trilogía de los paisajes chilenos de Patricio Guzmán 145

Jörn Etzold

Después del extractivismo. Reflexiones sobre las estéticas materiales de la sanación acuática en el documental *À cura do rio* (2018) de Mariana Fagundes 175

Berit Callsen

La vida es un remanso (remolino). Cruzando sonidos, cuerpos y tiempos en el batuque de Ponto Chique en el río São Francisco, Brasil 199

Pâmilla Vilas Boas

Ver y oír las prácticas de memoria audiovisual de los cines indígenas 225

Cecilia Nuria Gil Mariño

Imaginarios contracoloniales. Prácticas artísticas indígenas,
representación histórica y reconfiguración de los archivos coloniales.....255

Fernanda Pitta

Sobre las autoras y los autores.....275

Introducción

Tomaz Amorim y Jörn Etzold

Este volumen surge del taller "Estéticas del extractivismo", organizado por los editores en 2023 en el marco de Mecila, el Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America, con sede en San Pablo y financiado por el Ministerio Federal de Investigación, Tecnología y Espacio de Alemania. El taller reunió tanto a investigadores de Mecila dedicados a cuestiones que articulan estética y extractivismo como a destacados académicos externos, entre ellos José Miguel Wisnik y Macarena Gómez-Barris. La idea central fue asociar estos dos términos —extractivismo y estética— y explorar la relación "subterránea" entre campos aparentemente dispares como la historia económica y la teoría del arte. Nos propusimos mostrar cómo esta conexión es fundamental para comprender tanto la vida económica como la vida sensible en América Latina.

El taller parte de un concepto de "extractivismo" que describe una economía basada en la extracción de materias primas que, en la división planetaria del trabajo, suelen procesarse en otros lugares y a menudo venderse de vuelta a su territorio de origen a precios mucho más elevados. Aquello que se extrae —mercancías, energía y trabajo, especialmente el realizado por cuerpos negros o indígenas— ha sido, y a menudo sigue siendo, entendido como un recurso homogéneo y mensurable que debe explotarse hasta su agotamiento. En consecuencia, las múltiples relaciones históricas,

estéticas y cosmológicas que se establecen entre lo extraído, quienes extraen y el propio territorio suelen ser destruidas, borradas y/o olvidadas.

A partir de este debate ya consolidado en las ciencias sociales en América Latina, incorporamos el elemento estético desde las humanidades. El taller buscó investigar cómo el extractivismo moldea nuestra percepción de "el mundo", explorando su relación sensible subyacente con el territorio a través de sus estéticas y examinando estas conexiones en diversos niveles distintos pero interconectados. En las "zonas extractivas" de América Latina —a menudo en tierras indígenas o territorios habitados por quilombos— el extractivismo es una experiencia sensorial (Krenak, 2021). Altera o destruye aproximaciones sensibles al mundo y las cosmologías que las acompañan (Kopenawa, 2015). A su vez, cuando los recursos se agotan, el extractivismo deja tras de sí paisajes y tejidos sociales transformados que deben enfrentarse al "trauma de la desindustrialización" (Dudley, 1994).

Un par de años más tarde, algunos de los participantes del taller, junto con nuevos invitados, actualizaron sus reflexiones y contribuyeron a este volumen por invitación de los editores. El tema sigue siendo central para las relaciones sociales y estéticas en América Latina (aunque no solo allí). Su relevancia no es únicamente fundamental para la vida cotidiana —adquiriendo tonos dramáticos con la reciente expansión del (neo)extractivismo, irónicamente impulsada por la transición verde y la carrera por los "minerales raros"—, sino que también señala una tendencia para el resto del planeta. Nuevas formas de extractivismo no solo se ven, se oyen y se sienten cada vez más en todas partes del mundo, sino que también se interiorizan, marcando, según se argumenta, una nueva fase del capitalismo, del colonialismo o quizá de la propia historia de las posibles relaciones entre humanos, no humanos y los territorios que cohabitan.

Sin embargo, no todas las sociedades y comunidades parecen dispuestas a separar radical y ontológicamente a sus sujetos de sus

territorios. No todas las cosmo-percepciones se sienten cómodas tratando las relaciones de intercambio que establecen con el mundo —su *sentipensar* (pensar-sentir)— como datos a extraer, como materia prima destinada a convertirse primero en mercancía y luego en "residuo", esta invención de la modernidad (Bispo, 2023). Desde comienzos del siglo XX, incluso dentro de las vanguardias artísticas, particularmente en América Latina, muchos artistas manifestaron en sus obras una expectación cautelosa frente a la modernización. Un segundo momento de esta desconfianza dio lugar a una "crítica modernista de la Modernidad", que implicó la incorporación de géneros, temas, cosmo-percepciones y ontologías no europeas —con diversos grados de apropiación o folklorización— en el arte de vanguardia como una forma de subvertir los aspectos negativos de la modernización.

En las periferias del capitalismo, en las minas y plantaciones coloniales que proveyeron el material para los hornos de la Modernización, las infraestructuras de las nuevas ciudades eran a menudo meros anexos de las infraestructuras de extracción y transporte de mercancías hacia los centros industriales. Todo un modo de vida en el territorio fue construido no para sí mismo, sino para otro lugar. Por supuesto, las vanguardias tuvieron que prestar atención a esto y reflexionar sobre esta extraña forma de Modernidad. Movilizaron sus recursos más valiosos en su contra, al tiempo que se beneficiaban de las contradicciones locales y de todo aquello que no encajaba en el proyecto extractivista: es decir, de los modos de vida de humanos y más-que-humanos que fueron olvidados, marginados, ignorados o perseguidos en la cartografía de la modernización.

Más de un siglo después, los territorios "exteriores" han pasado de ser meros objetos o temas de representación y referencias míticas a convertirse en sujetos y creadores en una variedad de ámbitos, entre ellos la academia, el museo y el archivo. Irónicamente, hoy son considerados custodios de saberes para la supervivencia frente a cataclismos globales. Las perspectivas indígenas, negras y queer están organizando un ejercicio doble: exponer las

continuidades del extractivismo y, al mismo tiempo, buscar alternativas para relacionarse con el territorio de manera no extractiva. Uno de los objetivos de este libro es cartografiar no solo ejemplos de obras que se posicionan de manera diversa a lo largo de este espectro, sino, sobre todo, ejercicios críticos que buscan revelar estas relaciones estructurantes —aunque a menudo ocultas— entre estética y extractivismo. En este sentido, el título de este libro puede leerse de dos maneras. En primer lugar, puede designar prácticas estéticas que tratan el extractivismo; es decir, obras de arte que lo abordan, lo critican y/o lo examinan. Se trataría de obras de arte políticamente o socialmente comprometidas, que documentan la destrucción de mundos de vida a través del extractivismo, examinan las redes financieras y políticas que lo posibilitan y otorgan a los seres humanos marginados y, quizá también, a las formas de vida más-que-humanas afectadas por él, una voz, una representación o al menos una visibilidad en algún tipo de escenario dentro del campo que llamamos "las artes". Sin embargo, queremos sugerir que las relaciones entre estética y extractivismo pueden ser más intensas y también algo incómodas. Ambas pertenecen a una misma forma de concebir y construir mundos de vida.

Extractivismo y neoextractivismo

Acuñado en los discursos latinoamericanos, el término *extractivismo* se refiere a una economía de la extracción continua e irrestricta de materias primas, que por lo general se procesan en otros lugares o posibilitan su procesamiento en otros sitios dentro de lo que Immanuel Wallerstein (1974) denomina el "sistema-mundo" de una división planetaria del trabajo. En el primer volumen de *El capital*, Karl Marx describe la "así llamada acumulación originaria" como un proceso de expropiación que transforma la tierra poseída y habitada por arrendatarios campesinos, así como sus bienes comunales, en pastizales para ovejas. Según Marx, este proceso comenzó

entre el último tercio del siglo XV y comienzos del siglo XVI. Dio lugar a masas de mujeres y hombres arrancados de su vida cotidiana y de su tejido social anterior, que vagaban por la faz de la tierra como proscritos; podían ser esclavizados a voluntad o confinados en casas de trabajo: "Y la historia de esta expropiación suya está escrita en los anales de la humanidad con letras de sangre y fuego" (Marx, 1906, p. 786). Las técnicas de dominación empleadas se utilizaron casi simultáneamente en las colonias y a menudo fueron reimportadas a Europa.

Teóricos como David Harvey sostienen que la acumulación por expropiación no se detuvo (Harvey, 2003). Tampoco lo hizo la extracción de materias primas. En Europa, al igual que en Estados Unidos, esta constatación tan simple quedó durante un tiempo oscurecida por los cambios políticos y sociales que siguieron a la a menudo traumática desindustrialización iniciada en la década de 1980, con precursores tempranos en la "crisis del carbón" de los años cincuenta. "El giro posindustrial de Europa es también un giro cultural", afirma Charity Scribner (2003, p. 159) en relación con la reorganización de las sociedades europeas tras la caída del Muro de Berlín, la derrota de la izquierda de Europa occidental y la plena imposición del neoliberalismo en lo que entonces se llamaba el "globo". Ello dio lugar a nuevas formas de subjetivación y a prácticas artísticas que las acompañaron. Pero, por supuesto, la extracción de materias primas simplemente se desplazó o, más bien, continuó en las regiones donde había tenido lugar desde los primeros tiempos de la Conquista genocida: en lo que Macarena Gómez-Barris, citando a Ángel Rama, denomina la "zona extractiva" (Rama, 2019; Gómez-Barris, 2017) y que Boyd y Hedley-Burke (2021) llaman "zonas de sacrificio", situadas en aquellas partes del sistema-mundo que el Banco Mundial bautizó como el "Sur Global" (para deshacerse de las etiquetas Primer Mundo, Segundo Mundo y Tercer Mundo, que parecen, curiosamente, volver a cobrar actualidad dados los actuales desplazamientos geopolíticos). El extractivismo se expande hacia lo que Veltmeyer y Petras (2014), Svampa (2018) y Kumerdej

(2022) describen como "nuevo extractivismo", que además posibilita la "transición verde" europea. Ejemplos de ello son el negocio del hidrógeno, destinado a revitalizar la región alemana del Ruhr, o la extracción de litio para la movilidad eléctrica en minas de Chile llevada a cabo por la empresa SQM, en su mayoría propiedad de la familia Pinochet. La minería ya se practica también en las profundidades marinas (los metales para semiconductores pueden extraerse de nódulos de manganeso) y se está preparando incluso en asteroides.

Como hemos señalado, lo que se extrae son materias primas, energía y trabajo, especialmente el de pueblos indígenas o personas negras. Todo ello se entiende como recursos homogéneos y mensurables que pueden explotarse hasta su agotamiento. Como señala Cara New Daggett (2019), la noción actual de "energía" como una suerte de reserva homogénea de fuerza es bastante reciente y solo surgió en el siglo XIX. Está profundamente vinculada a lo que Marx denomina "fuerza de trabajo" (*Arbeitskraft*), en oposición a —o inherente a— el "trabajo" (*Arbeit*). Al examinar la forma aparentemente misteriosa de la mercancía, Marx afirma: "Consideremos ahora el residuo de cada uno de estos productos; consiste en la misma realidad insustancial en todos ellos, una mera congelación de trabajo humano homogéneo, de fuerza de trabajo gastada sin tener en cuenta el modo de su gasto" (Marx, 1906, p. 45). Para esta "congelación", la calidad del trabajo, las técnicas utilizadas y la persona que lo realiza resultan completamente irrelevantes. Se trata de un mero gasto de energía.

Ya sea en las Américas, África, Siberia, Laponia u otros lugares, el extractivismo ha estado estrechamente ligado a la colonización violenta, al etnocidio (Galeano, 2004; Jaulin, 1970; Clastres, 2004) y al ecocidio (Zierler, 2011). El extractivismo borra mundos de vida y formas de vida y crea otros nuevos. Según Silvia Federici (2004), la colonización no trajo ventajas para la clase trabajadora europea, ya que incrementó la presión competitiva y permitió ensayar en las colonias técnicas de dominación. Kathryn Yusoff (2019) establece

un paralelismo entre la explotación del carbón bajo tierra, guiada por la geología, y la explotación de los cuerpos de personas negras desposeídas: "El carbón fue el correlato inhumano de esos cuerpos negros deshumanizados. Carbón negro" (Yusoff, 2019, p. 15). Para Timothy Mitchell, en cambio, los trabajadores europeos del carbón tenían el poder de interrumpir los suministros de energía mediante huelgas; esto les permitió exigir "democracia" a comienzos del siglo XX. Esta concesión no se consideró necesaria en otros lugares ni posteriormente. La era del petróleo, con sitios de extracción alejados de las grandes aglomeraciones urbanas, sigue el nuevo paradigma de la "economía" (Mitchell, 2011).

Para esbozar y examinar una estética del extractivismo es importante tener en cuenta que la estética, en la tradición europea, es una noción de doble filo. Como afirma Gilles Deleuze: "La estética sufre una desgarradora dualidad. Por un lado, designa la teoría de la sensibilidad como forma de la experiencia posible; por otro, designa la teoría del arte como reflexión de la experiencia real" (Deleuze, 1990, p. 260). Es la teoría de muchas experiencias posibles, pero también la teoría del "arte" como esfera o institución en la que las experiencias "reales" pueden ser reflejadas. Pero ¿qué experiencias y, además, las experiencias de quién pueden convertirse en "reales", tan reales que puedan ser reflejadas por obras de arte dentro de la institución artística?

Por lo tanto, la noción de "estética" en "estética del extractivismo" puede desglosarse en tres sentidos. La estética tiene sus raíces en la *aisthesis*, que designa la percepción sensible del mundo; la estética examina sus condiciones. El extractivismo destruye mundos de vida y crea otros nuevos, deshabilitando, habilitando y modelando así la percepción y la constitución de mundos. El segundo significado remite, en cambio, a la historia y la presencia de la estética como teoría del arte: como disciplina enseñada en universidades y academias de arte. Pero ¿quién está en condiciones de producir "arte" —arte liberal— y de enunciar juicios estéticos? Esto conduce a la tercera capa implícita en la teoría de las artes liberales: una

obra de arte se convierte en tal solo por medio de la institución artística. Sin embargo, esta institución también está vinculada al extractivismo.

Estética como aesthesis

Una teoría de la estética como teoría de la *aesthesis* examina cómo sentimos, percibimos y constituimos el mundo. Esta teoría irrumpe súbitamente con la *Aesthetica* de Alexander Gottlieb Baumgarten, publicada en 1750. Su frase inicial dice: "*AESTHETICA (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae*" ("La ESTÉTICA [la teoría de las artes liberales; la gnoseología inferior; el arte de pensar bellamente; el arte del razonamiento analógico] es la ciencia del conocimiento sensible" (Baumgarten, 1983; traducción nuestra). Lo nuevo en la teoría de la estética es que se basa radicalmente en la experiencia sensible como tal. De este modo, se opone a los manuales de retórica y poética que durante milenios instruyeron la producción del arte europeo. Sus reglas pasan ahora a verse como meros hábitos y costumbres. La estética es, en cambio, una teoría de nuevas formas de arte en proceso de gestación (cf. Campe, 2015).

El estudio de la "gnoseología inferior" —un término que Baumgarten tomó de su maestro Christian Wolff— reconoce las facultades "inferiores" de los seres humanos y, por lo tanto, también puede valorar las capacidades de las clases "inferiores", aunque este no era el objetivo de Baumgarten, quien aspiraba a una "perfección" del conocimiento sensible. En cualquier caso, Baumgarten reconoció que el conocimiento no es únicamente racional: tiene una dimensión sensible y, por lo tanto, también afectiva.

Mientras Baumgarten se ocupa de las obras de arte, el enfoque de Immanuel Kant sobre la estética es más fundamental. La "estética trascendental" que abre la *Crítica de la razón pura* de 1781 no se ocupa del arte, sino de cómo el sujeto trascendental constituye el

mundo a través de las "formas" del tiempo y el espacio —el tiempo como forma del sentido interno y el espacio como forma del sentido externo—, así como de categorías como la causalidad. Como es bien sabido, Kant postula un ominoso y opaco *Ding an sich*, que el sujeto transforma en algo que aparece en el tiempo y el espacio. La estética trascendental analiza esta condición. Pero ¿cómo es posible la convivencia bajo estas condiciones, dado que los seres humanos son entidades aisladas que construyen "mundos" según sus facultades? Para abordar esta cuestión, Kant formula una teoría del juicio estético en su posterior *Crítica del juicio*. Este juicio no es subsuntivo; el sujeto no se limita a aplicar una regla al objeto juzgado. Más bien, el sentimiento de que una rosa es bella demuestra que las facultades cognitivas del sujeto se ajustan al mundo. Además, asumimos que los otros deben juzgar de la misma manera. Kant tampoco se interesa por el arte en la *Tercera Crítica*. El sujeto juzga la belleza de la naturaleza —o su sublimidad.

Sin embargo, en Kant la estética desempeña un papel crucial en la constitución de una comunidad; es incluso necesaria para encontrar un terreno común para unos sujetos burgueses que, de otro modo, estarían aislados. Para Kant, lo bello solo puede contemplarse de manera desinteresada. Cuando sentimos que nuestro aparato cognitivo se corresponde con el mundo, asumimos que los demás deben sentir lo mismo y, por lo tanto, juzgar la rosa del mismo modo que nosotros: como bella. El sujeto puede "exigir la satisfacción [o el placer] de todos como necesaria" (Kant, 1996, p. 169). De ahí que "la facultad estética de juzgar, más que la intelectual, pueda llevar el nombre de sentido común" (Kant, 1996, p. 175). Pero ¿quiénes son "todos"? ¿Quién pertenece a la comunidad que se constituye y se confirma a través del *sensus communis* efectuado por el juicio estético? ¿Quién puede participar en ella? ¿Qué se supone que debe ser bello? El ejemplo de Kant es la flor, pero ¿qué ocurre con otras cosas y constelaciones? La teoría negra contemporánea somete radicalmente a escrutinio esta noción de estética, afirmando que el sujeto en posición de juzgar si algo es bello o no —pero que no es juzgado

a su vez— es el hombre blanco ilustrado. De manera emblemática, Rizvana Bradley apunta a una anteestética que se sitúa antes de la estética (Bradley, 2023), antes del "régimen racial de la estética" (Lloyd, 2019). Las representaciones de este último exponen cuerpos negros, pero la negritud no es representada. Los cuerpos expuestos no son pensados como pertenecientes a sujetos que posean, ellos mismos, una facultad de juicio.

Resulta, por tanto, altamente problemático utilizar el término colonial cargado de "estética" para examinar la configuración y reconfiguración sensible de la experiencia vivida. Sin embargo, creemos que la noción de *aesthesis* y la larga tradición de su teorización (cf. Kristeller et al., 2014) aún pueden ser útiles para comprender y describir el modo en que el extractivismo constituye las formas en que los mundos pueden ser sentidos. El extractivismo destruye mundos y crea otros: tierras baldías, montones, la tierra ahuecada. Pero, por supuesto, también posibilita los modos de vida basados en el petróleo establecidos lejos de la zona extractiva, en Europa, Estados Unidos y luego en todo el mundo a raíz de la Segunda Guerra Mundial. Una "estética del extractivismo" puede examinar las experiencias y cogniciones sensibles de los mundos que el extractivismo destruye y posibilita. El arte, el teatro y la escritura en este campo explorarían cómo se siente y cómo huele el extractivismo y, más importante aún, qué acceso sensible al mundo destruye y produce: en la "zona extractiva" y en otros lugares. Esto necesariamente va más allá de la idea kantiana de un sujeto que juzga la belleza o sublimidad de la "naturaleza" e imagina otras relaciones entre seres humanos y más-que-humanos. La estética como examen de la *aesthesis* puede explorar otras experiencias posibles y otras formas posibles de acceso sensible al mundo. Según Jacques Rancière, este es el potencial emancipador y político del "régimen estético": el arte puede alterar la manera en que el mundo es percibido. La "distribución de lo sensible" (*partage du sensible*) y las relaciones de poder que la acompañan pueden reconfigurarse mediante la praxis estética (Rancière, 2013).

Estética como teoría de las artes liberales

Ya en la frase inicial de Baumgarten se confirma la observación de Deleuze: la estética es a la vez la teoría del conocimiento sensible y la teoría de las artes liberales. Kant la separa de las artes y la utiliza para teorizar las condiciones de la percepción como tal. Pero la otra cara del término prevalece: *theoria liberalium artium*, como la llama Baumgarten. Esto abre una pregunta sencilla vinculada a la crítica del juicio estético citada más arriba: ¿qué es el arte? ¿Qué puede convertirse en arte? ¿Quién es capaz de producir arte? Es evidente que el arte como "arte liberal" está relacionado, al igual que la teoría estética que lo acompaña y lo produce, con un modo de producción capitalista. Dicho de manera simple, el arte liberal depende de la extracción. Como nos enseña Georg Wilhelm Friedrich Hegel, consiste en aislar todo tipo de cosas —tal vez flores, tal vez estatuas de dioses, tal vez colores— de sus contextos anteriores para que puedan ser contempladas. El arte las libera de sus relaciones, las extrae de sus mundos de vida y las expone al espectador. En la introducción a su *Estética*, Hegel afirma célebremente: "Por excelentes que nos parezcan las estatuas de los dioses griegos, por muy estimables y perfectamente representados que veamos a Dios Padre, a Cristo y a María: de nada sirve, ya no doblamos la rodilla" (Hegel, 1975, p. 104), señalando la falta de compromiso físico ritual en esta contemplación. Hegel también sostiene que *Estética* es un título bastante inapropiado para sus lecciones: "Como nombre puede conservarse, pero la expresión adecuada para nuestra ciencia es Filosofía del Arte y, más precisamente, Filosofía del Arte Bello" (Hegel, 1975, p. 1). Pues las lecciones examinan el arte bello, no las condiciones de la percepción ni tampoco la belleza natural. Hegel, en general, no está muy interesado en definir y juzgar lo bello; más bien entiende las obras de arte bello como expresiones densificadas de su situación histórica y política. Pero para analizarlas de este modo deben ser extraídas de su contexto dado y consideradas a distancia: esto es lo

que la filosofía del arte, de manera algo inapropiada llamada estética, debe hacer según Hegel.

Sorprendentemente, encontramos un argumento muy cercano en las tesis de Félix Guattari sobre un "paradigma ético-estético". Este paradigma no se apoya en la oralidad. "En su lugar", afirma Guattari:

> [C]omenzaremos con bloques de sensaciones formados por prácticas estéticas antes de lo oral, lo textual, lo gestual, lo postural, lo plástico, cuya función es eludir las significaciones ligadas a las percepciones triviales y a las opiniones que informan los sentimientos comunes. Esta extracción de perceptos y afectos desterritorializados a partir de percepciones banales y estados de ánimo nos aparta de la voz del discurso interior y de la autopresencia —y de lo más estandarizado de ellas— hacia caminos que conducen a formas de subjetividad radicalmente mutantes. (Guattari, 1992, p. 89)

Existe, pues, una relación interna continua y quizá inquietante entre estética y extracción. El arte es el proceso de extraer cosas —imágenes, movimientos, sonidos— de su contexto y de sus relaciones, ya sean religiosas, rituales, culturales, etc., y relacionarlas de un modo nuevo. Para Guattari, esta extracción crea nuevas percepciones y subjetividades, así como nuevas formas de convivencia: nuevas comunidades formadas por una reverberación radicalmente transformada del *sensus communis* kantiano.

Pero ¿de dónde se extraen los elementos del arte liberal? En los ejemplos más evidentes, se extraen de la "naturaleza", como la bella rosa de Kant. Para convertirse en objeto de contemplación, las múltiples relaciones de todos los seres más-que-humanos deben unificarse y oponerse a la —exclusivamente humana— "cultura". Para el antropólogo Philippe Descola, la "naturaleza" entendida de este modo solo existe en una de las cuatro gnoseologías u ontologías que denomina animismo, totemismo, naturalismo y analogismo (Descola, 2013). Especialmente en la modernidad, el ser humano se le opone en solitario como una suerte de sustancia extraíble. Esta

naturaleza suele proporcionar el reservorio para la extracción de elementos bellos. Al mismo tiempo, se destruyen mundos de vida y miríadas de relaciones entre seres humanos y más-que-humanos (Etzold, 2025). Jens Andermann analiza la noción de "paisaje" en su relación con el extractivismo junto con la manera en que artistas sudamericanos se oponen a ella y la examinan críticamente. La supuesta civilización de lo salvaje (la naturaleza, la selva, los primitivos) produce lo que Jean-François llamó *l'immonde* en la acumulación de restos envenenados de la extracción (Andermann, 2022). Glenn Albrecht propone el término "solastalgia" para designar el sentimiento de nostalgia del hogar en medio de una patria devastada por el extractivismo (Albrecht et al., 2007; Albrecht, 2019). Pero en las "ruinas del capitalismo" podrían hacerse posibles nuevas formas de coexistencia entre humanos y no humanos, cuyas infraestructuras están entrelazadas (Tsing, 2015; Tsing et al., 2020). Y, como sostiene Guattari, extraer elementos de las rutinas puede abrir la posibilidad de nuevas formas emancipadoras de compartir una existencia ética.

Estética y la institución artística

Por último, existe una tercera dimensión de la estética relacionada con su historia como teoría de las artes liberales. Una vez que algo se convierte en obra de arte, inevitablemente pasa a formar parte de la institución artística y de sus reglas. Desde la década de 1960, esta institución ha sido objeto de escrutinio por parte de la "crítica institucional" (Fraser, 2005), que se ha ampliado hacia una "crítica infraestructural" que examina las condiciones infraestructurales que hacen posible la existencia de las instituciones (Vishmidt, 2016). Las obras de arte se exhiben en museos y se ofrecen a la venta en mercados de arte, que atienden a individuos adinerados y fundaciones privadas. Sin embargo, son necesarias instituciones públicas para certificar que un objeto es una obra de arte. Los

museos estatales y municipales incrementan el valor de mercado de un artista a través de sus exposiciones comisariadas, desde pequeñas muestras hasta grandes exposiciones individuales o enormes presentaciones en Kassel, Venecia o San Pablo. Este sistema está conectado con los medios de comunicación y las universidades, donde trabajan historiadores del arte, especialistas en estudios mediáticos y críticos culturales —personas como los autores de este volumen—. El Museu de Arte de São Paulo es una institución artística cosmopolita y de gran peso situada en medio de una metrópolis construida casi de manera paradigmática sobre el extractivismo, a saber, la deforestación de la Mata Atlántica para plantaciones de café. Es una institución privada sin fines de lucro con una amplia colección de arte latinoamericano y europeo. En 2023, una exposición individual de obras del artista yanomami Sheroanawe Hakihiiwe se presentó junto al proyecto más amplio "Histórias Indígenas". En la disposición actual del "Acervo em Transformação", la exposición permanente, las cerámicas de la cultura precolombina de Marajó se exhiben al fondo del vasto espacio entre antiguas obras maestras europeas.

El papel de la institución artística es difícil de determinar. Debido a su historia, todo museo es en sí mismo, de una u otra manera, una institución extractivista. No está claro si la exhibición de la obra de Hakihiiwe ayuda al pueblo yanomami en su lucha contra el etnocidio y el ecocidio. Si bien mostrar estas obras de arte genera atención —uno de los recursos más preciados del capitalismo afectivo—, no necesariamente conduce a la acción política. En cualquier caso, revitaliza el mercado del arte y su discurso. Quienes estén cansados de las mismas viejas relaciones sujeto-objeto del pensamiento y el arte europeos seguramente se sentirán inspirados a escribir nuevos ensayos, capítulos de libros y propuestas de investigación.

El examen de la estética del extractivismo considera estas tres dimensiones de la "estética". En primer lugar, es una teoría del "conocimiento sensible", o de la manera en que los mundos de vida son

sentidos y constituidos por los sentidos. En segundo lugar, es una teoría del arte que es en sí misma una praxis de extracción. Finalmente, es una teoría que se ocupa de las obras de arte constituidas como tales por la institución artística. Evidentemente, estos tres niveles emergen de manera híbrida, con distintos énfasis y tonalidades en diferentes obras y períodos. El ejercicio crítico sobre las obras puede centrarse más en un aspecto que en otro. En cualquier caso, resulta muy difícil imaginar obras relevantes que no toquen estos niveles. Al menos eso es lo que se observa en este libro: en cada capítulo vemos cómo las experiencias sensibles en contextos de extractivismo o pos-extractivismo son elaboradas y criticadas en obras y prácticas artísticas y, posteriormente, incorporadas de manera general y crítica en las instituciones. No solo eso: en un contexto mundial de "policrisis" (o en un momento en que las policrisis permanentes de la periferia finalmente alcanzan a los Centros, tras circular por todo el planeta), las prácticas artísticas que abordan cómo el extractivismo destruye y modela los mundos de vida no solo pueden generar atención pública. También pueden revelar y educar acerca de otras relaciones sumergidas entre los seres humanos y los seres otros-que-humanos con los que coexisten.

La estructura del libro

Los capítulos que siguen exploran la relación multifacética entre extractivismo y estética mediante el examen de una amplia variedad de disciplinas y medios artísticos, abarcando desde el temprano período colonial hasta la América Latina contemporánea. Los análisis comienzan profundizando en las dimensiones históricas y coloniales del extractivismo, explorando sus orígenes en la expansión colonial dentro de la historia de las ideas y de las ciencias sociales a través del concepto fundamental de Antropoceno (Chicote). Esta comprensión fundacional conduce a las estéticas modernistas y de vanguardia, examinando tanto las poéticas extractivas de la

literatura modernista (Amorim) como las sensibilidades decadentes de antiguas élites extractivistas tal como son representadas en el cine (Lopes). Ampliando el foco hacia la cultura visual, los estudios de medios y la performance, el volumen analiza luego el cine documental contemporáneo, centrándose en la relación entre paisaje y extractivismo (Etzold), así como en percepciones sensoriales alternativas y rituales acuáticos de sanación (Callsen). Dentro de esta misma categoría amplia, la etnografía audiovisual explora las tradiciones musicales de comunidades ribereñas y quilombolas (Vilas Boas), destacando su relación singular con territorios atravesados por prácticas extractivistas y no extractivistas. La colección continúa con una exploración de las artes y los archivos indígenas, en particular en lo relativo a la política de la memoria archivística y al cine indígena contemporáneo (Gil Mariño), así como a su intersección con perspectivas más amplias de la historia del arte y contraestéticas contemporáneas (Pitta).

En conjunto, estos textos oscilan entre la representación crítica de la destrucción sensorial provocada por el extractivismo y la construcción activa de sensibilidades alternativas y de relaciones no extractivas con el territorio. Ponen de relieve tanto el profundo impacto de las prácticas coloniales y neoextractivistas sobre los paisajes y las cosmologías, como la emergencia de expresiones culturales de resistencia arraigadas en cosmovisiones indígenas y en estrategias artísticas contracoloniales.

En "¿Cuándo empieza el Antropoceno?: Algunas observaciones sobre la modernidad temprana y el colonialismo", capítulo de apertura del volumen, Gloria Chicote presenta una historia del concepto de Antropoceno desde una perspectiva diacrónica y transdisciplinaria. Al articular ciencias sociales y humanidades, explora las dimensiones geológicas, ambientales, económicas y filosóficas del término. En este análisis, el Antropoceno emerge no solo como una nueva era geológica posibilitada por el extractivismo en las Américas, sino también como un nuevo modo de sensibilidad: una forma

específica de percibir y sentir el mundo, forjada a partir de sus crisis climáticas y de la profunda historia colonial del continente.

Para articular esta perspectiva, Chicote comienza reconociendo una responsabilidad planetaria común, sin ignorar en ningún momento las enormes diferencias de culpabilidad basadas en la clase y la nacionalidad. A partir de allí, se adentra en la historia del concepto con un enfoque centrado en América Latina, estableciendo que "la conquista y la colonia [son] el punto de partida de una política extractivista que concibió esta parte del planeta como una de las periferias que serían proveedoras del centro". Movilizando una serie de autores, demuestra cómo la idea de Modernidad está inextricablemente ligada a la invasión de las Américas. El continente queda así definido por la mirada del otro y por su explotabilidad: "América conlleva desde su origen una tensión interna en la puja por su visibilización como espacio de explotación, conjuntamente con su construcción como espacio fundacional...".

Esta construcción ideológica fue respaldada por teorías acerca de la propia naturaleza del continente. Al ofrecer una breve historia del determinismo geográfico en el mundo hispánico, Chicote revela que las tensiones entre el ambiente y los seres humanos, hoy radicalizadas en el Antropoceno, ya preocupaban a los europeos, aunque en un sentido invertido. Podría decirse que hemos transitado irónicamente de un mundo en el que se creía que el ambiente ejercía una influencia determinante sobre el ser humano, a otro en el que la influencia determinante del ser humano sobre el ambiente se ha convertido en una realidad innegable.

Esta relación depredadora se materializa en un concepto central para el libro: el intercambio desigual. Chicote ilustra este punto al analizar lo que denomina el "antropoceno orgánico": el proceso por el cual el intercambio colombino del siglo XVI enriqueció a Europa con especies biológicas y técnicas agrícolas, mientras empobreció y diezmó a las Américas mediante gérmenes, guerras y esclavitud.

Abrir el libro con este denso análisis histórico ayuda a ejemplificar la premisa central del volumen: que comprender las relaciones

subterráneas entre extractivismo y estética requiere un enfoque no solo multidisciplinario, sino también multinivel. El trabajo de Chicote muestra que el mundo de las Letras no se limita a representar a posteriori las transformaciones del antropoceno; con frecuencia participa activamente, ya sea legitimando la implementación de proyectos extractivistas o posicionándose directamente en su contra. La historia del arte, por lo tanto, es también una parte activa de la historia del antropoceno.

Como contrapunto a esta larga tradición de explotación, el ensayo señala nuevos horizontes al introducir reflexiones latinoamericanas sobre el Buen Vivir y los derechos de la naturaleza. Arraigadas en cosmovisiones indígenas, estas ideas cuestionan la visión binaria hombre-naturaleza y proponen nuevas ontologías y lenguajes de valoración territorial, ofreciendo un camino alternativo impulsado por movimientos socioambientales y comunidades originarias.

En el capítulo "Extractivismo y modernismo: el caso de *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade", Tomaz Amorim explora cómo el modernismo brasileño se originó en una sociedad definida por el extractivismo y, al mismo tiempo, lo sometió a escrutinio. Una vez más, la literatura y el arte no son entendidos como meras representaciones de prácticas extractivistas; moldean y examinan la manera en que el mundo es percibido bajo regímenes extractivistas. Amorim se refiere a estas relaciones como "subterráneas". El artículo comienza identificando tres niveles de interpretación que revelan dichas relaciones: sociohistórico, socioliterario y metacultural. El nivel sociohistórico examina el contexto del texto en su sociedad y su tiempo; el socioliterario se centra en cómo los conflictos sociales se reflejan en el texto; y el metacultural describe cómo un canon literario es producido por las clases dominantes y sus mediadores.

Tras situar el modernismo paulista en su época y resumir la crítica actual, el capítulo ofrece una lectura matizada de su exponente más célebre, el poeta Oswald de Andrade, conocido por su *Manifiesto antropófago*. Amorim analiza a Oswald como un intelectual que

opera en la periferia del "sistema-mundo", distante pero simultáneamente en busca de acceso e intercambio con el centro de la cultura de vanguardia y con los orígenes de las mercancías industrializadas. En este contexto de "ideas fuera de lugar" (Roberto Schwarz), Oswald examina el enfoque extractivista de acceso al mundo. Para desarrollar este aspecto, el capítulo relaciona la obra de Oswald con la del más joven Carlos Drummond de Andrade, quien explora cómo el extractivismo —en la forma de la destrucción y el transporte de una montaña entera en su Minas Gerais natal— huele y se siente. A continuación, el capítulo aborda una cuestión central para la estética del extractivismo: ¿Oswald —y el modernismo brasileño, así como el arte moderno en general— simplemente extrae voces, gestos, sonidos e imágenes del mundo que el extractivismo destruye, integrándolos en el sistema del arte para producir una mercancía más destinada a la exportación? ¿O su obra es más compleja, denunciando y subvirtiendo la lógica extractivista en busca de un modernismo local, producido en relación con el territorio?

El capítulo opta por esta segunda interpretación, examinando extensamente un pasaje ambiguo de "Falação" y del "Manifesto Pau Brasil": "*Uma sugestão de Blaise Cendrars: Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino*". Para Amorim, el "negro" de este pasaje "representa la posibilidad de otro modernismo. Se trataría de un modernismo que rompe con el futurismo y se dirige hacia el pasado, es decir, hacia lo 'primitivo' como destino y no meramente como origen, tal como hará poco después la antropofagia". Así, el capítulo sugiere que la obra de Oswald puede entenderse como una "zona de contacto compleja" y que podría servir de guía en la situación planetaria actual de neoextractivismo, en la que la distinción entre periferia y centro, así como entre ideas situadas y desubicadas, ya no resulta tan clara.

En el capítulo "Mário Peixoto y otro modernismo", Denilson Lopes analiza el legado de la película *Limite* (1931) para cuestionar la narrativa triunfalista que sitúa al modernismo de San Pablo

como un acontecimiento singular. La hipótesis central del autor, altamente relevante para este libro, propone la existencia de modernismos alternativos que han sido marginados por la crítica dominante. Uno de estos modernismos está vinculado a una sensibilidad histórica crítica y aristocrática fomentada por el declive del extractivismo —específicamente, el del oro en Minas Gerais y el del café en el valle del Paraíba—.

El foco de Lopes se sitúa en un estudio estético, o "poético", del extractivismo, sin ignorar sus dimensiones económicas. Este enfoque revela un modernismo impactado por la decadencia, que da lugar a una expresión menos eufórica y más melancólica. Como afirma el autor:

> Me interesa lo que ocurre después del fin del mundo, con las ruinas, con la recuperación gradual de la naturaleza, como un olvido del esplendor de antaño y la búsqueda de quizás otras formas no solo de morir sino de vivir, supervivencias, cuya memoria es fragmentaria y lacunar, seres menores, del declive, del olvido, hasta que tal vez ocurra un despertar o no.

Su preocupación no es, por tanto, evitar el fin del mundo, sino comprender la experiencia de quienes vivieron una especie de supervivencia tras el final de una era.

A diferencia de otros textos del volumen que dialogan con perspectivas indígenas contemporáneas y sus cosmo-percepciones no extractivas, el análisis de Lopes se distancia de posiciones "afroindígenas". En cambio, el autor busca el punto de vista de miembros de élites decadentes que se convirtieron en artistas y que, al hacerlo, ofrecieron testimonios privilegiados. La premisa es que esta perspectiva constituye una parte fundamental de la ecuación para comprender las transformaciones estéticas en territorios marcados por el extractivismo. No se trata de cartografiar estrategias de supervivencia o reexistencia, sino de analizar testimonios de decadencia vistos desde su centro, no desde sus periferias. Este enfoque no representa una postura conservadora ni celebratoria, ya que el autor

sostiene que el origen social de los herederos de las oligarquías no implica una reproducción acrítica de sus posiciones de clase.

Este linaje artístico, según Lopes, también se manifiesta en formas no heteronormativas de sociabilidad. El autor destaca una red de intercambios que se asemeja más a "fraternidades gays" que a grupos insertos en instituciones oficiales. Se afirma que Mário Peixoto representa una estética y una historia artística queer —no activista, sino asociada a círculos de hombres de letras marcados por la timidez, la melancolía y un sentido del fracaso—. Debido a su aparente falta de relevancia política, esta comunidad suele ser pasada por alto, lo que hace que la investigación de Lopes resulte crucial para comprender modernismos disidentes.

Finalmente, este "otro modernismo" se caracteriza por el cosmopolitismo, un universalismo cristiano, la melancolía, un sentido de catástrofe y una fascinación por la lentitud de los paisajes devastados y de las pequeñas ciudades, en oposición a la velocidad de las metrópolis. Sugiere una modernidad rural, distinta de la mera modernización del campo. Al abrazar el fracaso y la inutilidad, este legado se diferencia tanto de la Antropofagia como del Tropicalismo, así como del regionalismo naturalista de la década de 1930, consolidando así su lugar singular en la historia del arte brasileño.

El capítulo de Jörn Etzold, "Poder elemental. La trilogía de los paisajes chilenos de Patricio Guzmán", analiza el cine de Guzmán como un examen estético de lo que John Durham Peters (2015, p. 158) denomina los "medios elementales" o "fundamentales de la existencia". Estos elementos incluyen el aire y el agua, así como los elementos presentes en nuestros huesos. Conectan los cuerpos humanos con el cosmos, pero también funcionan como recursos extractables. *Nostalgia de la luz*, la primera película de la trilogía, se sitúa en el árido desierto de Atacama, donde gigantescos telescopios exploran el cielo. En una escena, el astrónomo George Preston se toca la muñeca y dice: "Parte del calcio de mis huesos se formó poco después del Big Bang. Algunos de esos átomos están aquí mismo". En un nivel elemental, el propio cuerpo forma parte de la historia

inimaginablemente larga del cosmos y del planeta Tierra. En la segunda película de la trilogía, *El botón de nácar*, Guzmán vuelve a mostrar los telescopios y afirma que, según los astrónomos, los cometas trajeron el agua —y con ella, la vida— a la Tierra.

Estas infraestructuras elementales están siempre presentes en las películas de Guzmán, en las que los seres vivos son mostrados en su relación material con el cosmos. Sin embargo, en Chile, como en el resto de América "latina", estos elementos son también recursos extractables, y su extracción está impulsada por una economía global del crédito. Tras el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, Chile se convirtió en un laboratorio de la economía neoliberal y de la privatización de la totalidad de los recursos de la Tierra y del cosmos.

El capítulo compara así las películas de Guzmán con la teoría de Walter Benjamin sobre el capitalismo como un culto de acumulación incesante de deuda y culpa. Benjamin destaca la "ambigüedad demoníaca" de la palabra alemana *Schuld*, que significa ambas cosas. Un "nexo de culpa" (*Schuldzusammenhang*) también puede observarse en las películas de Guzmán, en las que el tiempo parece detenerse y hasta los elementos de la tierra están cargados de culpa. Este nexo de culpa no conoce el tiempo: Guzmán se describe a sí mismo como un insecto en ámbar, encapsulado para siempre en el momento del golpe de Estado. En las películas de la trilogía, los restos fragmentados de quienes fueron asesinados por el régimen de Pinochet reaparecen desde el desierto y el océano, de manera similar a los fantasmas del teatro barroco alemán que Benjamin analiza como una forma teatral que aborda los temblores del capitalismo temprano, la Reforma protestante y, como añade el artículo, la Conquista.

En *El botón de nácar*, sin embargo, Guzmán confronta este "nexo de culpa" con las cosmologías de pueblos indígenas patagónicos casi erradicados, a quienes denomina "nómadas del agua". El artículo concluye trazando su relación con el cosmos e intentando conectarla con otro concepto de "naturaleza" presente en la obra

de Benjamin. Esta "naturaleza" no es un recurso cargado de culpa y de violencia atemporal; por el contrario, el ritmo de su decadencia es la felicidad.

El capítulo siguiente también examina ontologías acuáticas. En el ensayo "Después del extractivismo. Reflexiones sobre las estéticas materiales de la sanación acuática en el documental *À Cura do Rio* (2018) de Mariana Fagundes", Berit Callsen analiza la película de 2018 y reflexiona sobre cómo, en contraste con la obsesión óptica del pensamiento europeo moderno, otras cosmo-percepciones no modernas involucran un espectro sensorial más amplio. Estas perspectivas alternativas pueden resultar fundamentales en procesos de sanación vinculados al agua, en particular como respuesta al extractivismo hídrico que afecta a los ríos brasileños.

Callsen cartografía la extensa extracción y contaminación del agua resultantes de la minería y de otras actividades extractivas, centrándose en el estado de Minas Gerais, Brasil. Señala tres episodios históricos de colapsos catastróficos de represas mineras que aniquilaron la vida humana y no humana dependiente de los ríos afectados. El impacto de estos acontecimientos trasciende la alteración física del paisaje; es también metafísico. Para muchas de las comunidades indígenas directamente afectadas, como los Krenak, el río es una entidad íntima y familiar. Su contaminación y muerte constituyen una forma de "pluvicidio": el asesinato de un ser protector, descrito por los Krenak como un "abuelo puesto en coma", y la destrucción de un repositorio vital de la memoria de la comunidad. En consecuencia, las actividades extractivistas transforman radicalmente las formas de vida, las experiencias y las sensibilidades en el sentido más profundo.

A partir del pensamiento indígena contemporáneo y de obras de arte, el análisis formula una crítica de la ideología occidental del progreso, especialmente en lo que respecta a su papel en la destrucción ambiental. La propia película se opone a tradiciones estéticas europeas dominantes, como la centralidad de la visión y la separación ontológica entre humanidad y naturaleza (como en el

concepto de "naturaleza muerta"). Mediante el uso de cámaras subacuáticas y de perspectivas que imitan vistas aéreas, la película de Fagundes y las obras del artista Denilson Baniwa abandonan estas convenciones para fomentar relaciones más sensibles y corporales con el territorio.

La parte final del ensayo demuestra cómo la película elimina "nociones de distancia, asimetría y alienación entre lo humano y lo no humano, restableciendo perspectivas multisensoriales y encarnadas". En este contexto, la estética del extractivismo funciona de manera dual como veneno y como remedio: ayuda a cartografiar la cosmo-destrucción producida por el capitalismo extractivo y, al mismo tiempo, pone de relieve el potencial de sanación a través de prácticas estéticas, ya sean artísticas o, en un sentido amplio, ético-sensibles. Como afirma Callsen, "el proceso de sanación en estas secuencias se escenifica no solo como un reencuentro entre lo humano y lo no humano, sino también como una reconexión entre la dimensión material y la espiritual del agua en la cosmovisión indígena".

En "La vida es un remanso (remolino): Cruzando sonidos, cuerpos y tiempos en el batuque de Ponto Chique en el río São Francisco, Brasil", Pâmilla Vilas Boas presenta un ensayo que combina relatos etnográficos con su propia producción audiovisual en las películas *I Came from the Sand to Samba* (2023) y *Life is a Backwater* (2019). Su trabajo surge de su vinculación con músicos ribereños que practican el Batuque de Ponto Chique, ubicado en la región del Alto/Medio São Francisco, en el norte de Minas Gerais, Brasil. Estas imágenes sugieren, según la autora, cómo los batuqueiros y los habitantes ribereños de la comunidad de Ponto Chique han navegado a través de los tiempos, las crecidas y la tormenta llamada progreso. Vilas Boas explora la "batucada" como una práctica musical que conecta a los habitantes con su territorio y sus cosmo-percepciones. A través del análisis de las narrativas de sus interlocutores, cartografía acontecimientos reales impregnados de profundidad metafísica, vinculándolos con la práctica musical y reflexionando

autoetnográficamente sobre su propio trabajo como directora. La narración se desplaza entre los puntos de vista tradicionales de vaqueros y pequeños agricultores, la acumulación de métodos de producción y riqueza por parte de los terratenientes, y el impacto de los desastres climáticos en la historia de la región.

Este capítulo pone de relieve la transformación del territorio —y de las relaciones ontológicas y estéticas de sus habitantes— en mercancía. El ritmo de los tambores, con su continuidad, sus rupturas y sus vacíos, se convierte en una filosofía de la historia. Esta filosofía revela también relaciones recíprocas e intercambios con la tierra, que abarcan los ciclos de crecidas y siembra, y de siembra y cosecha. La circularidad de los intercambios entre las personas y el río es tanto económica como ontológica. Como afirma la autora: "En la cosmo-percepción de los ribereños, el dinero, el río, todas las cosas deben bailar, deben girar, resistiendo cualquier noción de inmovilización. A orillas del río, todo baila: las historias, los tambores, las canciones, el propio río y todos los demás seres, incluido el territorio". A partir de ello, demuestra las similitudes entre la estructura musical de la batucada y la filosofía de la historia o cosmo-percepción de los ribereños, que define su relación con el río y el territorio. La conexión con el extractivismo se hace evidente en la deforestación causada por el agronegocio ganadero, que ha invadido todas las orillas del río São Francisco.

Este capítulo subraya dos aspectos inseparables de la investigación sobre la estética del extractivismo: en primer lugar, la reflexión sobre la producción artística vinculada a las percepciones de los creadores en territorios transformados por el extractivismo; y, en segundo lugar, la emergencia de estéticas no extractivas, es decir, modos de experimentar y "sentipensar" el territorio, ya sea arraigados en prácticas "tradicionales" y/o en invenciones artísticas contemporáneas. Ambos aspectos son, de hecho, inseparables: allí donde los modos de vida y las cosmo-percepciones han sido atacados, también ha habido resistencia a través de la expresión cultural. El estudio de los vestigios de estas tradiciones, de su

resurgimiento y de sus adaptaciones resulta de profundo interés para este libro. Como señala la autora: como los tambores en el batuque, "todo final es un comienzo".

El aspecto temporal, que abarca temporalidades distintas de la mera extracción, es fundamental. Estas prácticas imponen también sus propias categorías estéticas. Para la autora, la "re-presentación" para los *batuqueiros* no es una imitación a posteriori ni una reducción ontológica, sino un proceso de actualización de acontecimientos pasados en el presente, transformando simultáneamente ambos. Así, a diferencia de la estética tradicional, no existe una separación entre esencia y representación; lo que se "re-presenta" es lo que ha sido y continúa siendo. "El término 're-presentación' para el batuque significa mostrar fragmentos de sus ancestros, significando 'estamos aquí, presentes'".

"Ver y oír las prácticas de memoria audiovisual de los cines indígenas", de Cecilia Nuria Gil Mariño, se sitúa en el contexto del "giro archivístico" en el campo audiovisual, problematizando la violencia, los silenciamientos y los borramientos históricamente perpetrados por las instituciones de la memoria. En contraposición a la noción de preservación como un gesto meramente técnico y supuestamente neutral, la investigación destaca la emergencia de una "ética situada" que articula cuidado, duelo y lucha política. En este escenario, el avance gradual de la autonomía técnica y estética de las comunidades —impulsado por proyectos pioneros como Video en las Aldeas (*Cinema nas Aldeias*) y CEFREC— ha permitido que cineastas indígenas cuenten sus propias historias. Estas producciones desestabilizan las teorías clásicas del archivo y del documental al proponer nuevas políticas de la memoria y de la circulación, que recientemente han sido reconocidas por festivales y premios internacionales.

El análisis profundiza en el giro epistemológico promovido por estas películas, que desafían las categorías de lo "archivable" al intentar preservar lo inmaterial, como las formas de hablar con la tierra o la performatividad del lenguaje. Huichaqueo propone una

distinción entre el documento cartográfico tradicional y la creación de "archivos vivos" y "memorias sensibles", configurando una cartografía que esboza la memoria futura. En el plano estético, esta ruptura se manifiesta en el desplazamiento de la perspectiva antropocéntrica: el punto de vista de la cámara y el montaje revelan una multiplicidad de miradas provenientes de entidades naturales, donde la escucha opera como un ejercicio político y las imágenes emanan de la poesía como formas de habitar el mundo.

Por último, el audiovisual es comprendido en estas comunidades como una herramienta ambivalente de lucha y de cuidado, que actúa para denunciar genocidios y ecocidios y, al mismo tiempo, para promover la reparación histórica y la transmisión de conocimientos a las nuevas generaciones. En diálogo con el concepto de "archivos-cuerpo" de Leda Maria Martins (2021), el cine desafía la temporalidad lineal y asume una función terapéutica, o lo que Huichaqueo denomina "cine-medicina". Esta postura redefine el papel del cineasta en relación con la historia, tal como lo expresa explícitamente el propio realizador: "La gente del museo dijo que yo era un curador indígena. Pero no soy un curador, quiero hablar de la sanación, del sanador, del sanador-curador. Sanar narrativas impuestas; sanar, ajustar narrativas que han hecho daño. Soy más bien un sanador" (Huichaqueo, en entrevista con Delfina Cabrera, 2025).

Finalmente, en el ensayo "Imaginarios contracoloniales: prácticas artísticas indígenas, representación histórica y reconfiguración de los archivos coloniales", Fernanda Pitta analiza también la relación entre la historia colonial de los archivos y las prácticas indígenas contemporáneas que buscan contracolonizarlos. Traza un desplazamiento del extractivismo al neoextractivismo, caracterizado por una acumulación de recursos aún más brutal y por un aumento de la desigualdad, particularmente en países como Brasil, donde estas prácticas se expanden en lugar de disminuir. Este capítulo dialoga con las preocupaciones más amplias del libro al explorar el concepto de extractivismo cultural, profundamente arraigado en la historia colonial brasileña hasta el modernismo, y al cuestionar

si la transición económica al neoextractivismo implica también un neoextractivismo cultural. Esto ocurre en un momento en que las cosmologías y prácticas indígenas ganan visibilidad, pero en el que la agencia de sus artistas, curadores y pueblos sigue estando significativamente limitada. Pitta define sucintamente este dilema:

> La trampa del neoextractivismo cultural consiste precisamente en transformar la diferencia indígena en materia prima para la renovación del sistema artístico, sin permitir que esa diferencia reconfigure verdaderamente los modos de producción, circulación e interpretación de las obras de arte.

Esto subraya la necesidad imperiosa de que el arte indígena descolonice de manera efectiva museos y archivos.

El ensayo se desarrolla en dos movimientos. En primer lugar, Pitta construye una historia de la representación colonial de los pueblos indígenas en las Américas, a la que denomina "regímenes de colonialidad visual", a través de ejemplos de las bellas artes. Posteriormente, analiza la obra de dos artistas indígenas contemporáneos, Denilson Baniwa y Glicéria Tupinambá, demostrando cómo desafían las categorizaciones artísticas mediante estrategias y estéticas visuales contracoloniales. Las "rasuras" de Baniwa manipulan imágenes impresas con elementos del cómic y visualidades híbridas, fusionando el arte erudito con la expresión popular tanto en galerías como en redes sociales. La investigación de Tupinambá sobre la *borduna* integra objetos ceremoniales en los museos como esculturas contemporáneas, herramientas epistémicas y agentes relacionales. Como afirma Pitta: "Esta estética contracolonial no busca invertir la dicotomía simplemente elevando las obras indígenas a la categoría de arte. Más bien, cuestiona la arquitectura misma de esa categoría". Su trabajo desafía de manera fundamental los cimientos de la historia del arte, abogando por un enfoque relacional, pluriversal y encarnado, en lugar de una mera inclusión. Proponen una historiografía insurgente: las rasuras de Baniwa funcionan como contra-archivos y las bordunas de Tupinambá

actúan como agentes cosmopolíticos. Esta historia del arte contracolonial, arraigada en la negativa y en la memoria, se alinea con los llamados a la desobediencia epistemológica de pensadores como Silvia Rivera Cusicanqui y Nêgo Bispo, instando al rechazo de la lógica colonial y de los cánones universales en favor de genealogías estéticas diversas.

En un sentido más amplio, este ensayo, al igual que el libro en su conjunto, propone considerar qué podrían implicar estéticas no extractivistas o, en este contexto, una "historia del arte no extractivista". Este proyecto requiere priorizar el liderazgo indígena y garantizar su participación en sus propios términos. El enfoque se centra en reconfigurar el mundo del arte más allá de la mera inclusión, para sostener múltiples sistemas de conocimiento y futuros indígenas. Plantea preguntas críticas sobre el conocimiento de los objetos, su ancestralidad, sus rituales y los futuros que posibilitan o impiden, enfatizando la soberanía por encima del estilo. El arte descolonial debe confrontar las violencias fundacionales, no limitarse a buscar inclusión. La obra de Baniwa y Tupinambá, profundamente arraigada en la comunidad y en la crítica, ofrece una historia del arte responsable ante estos legados. Sus prácticas representan una negativa a la visibilidad colonial y una afirmación de la futuridad indígena, transformando el arte en un método de reparación, relación y renovación.

En última instancia, este volumen contribuye a una reflexión conjunta sobre estética y extractivismo, tendiendo puentes entre procesos que a menudo permanecen aislados dentro de las humanidades y las ciencias sociales. Al desplazarse desde las raíces coloniales del Antropoceno hasta las "poéticas extractivas" del modernismo, y finalmente hacia prácticas contemporáneas que fomentan sensibilidades no extractivas, el libro no busca sistematizar un fenómeno planetario. En su lugar, ofrece un archipiélago de estudios de caso y herramientas críticas para acceder a la memoria sensible de los "cuerpos-territorios" que han sobrevivido a la maquinaria moderna del agotamiento. La originalidad de estos textos reside en tratar el

extractivismo como un rasgo estructural del sistema-mundo global, al tiempo que desentrañan las "relaciones subterráneas" entre el agotamiento de los recursos y la reconstrucción de los mundos de vida. Al centrar perspectivas indígenas, negras y queer, el libro trasciende la mera documentación de la destrucción: traza una zona de contacto en la que el arte, como epistemología de los sentidos, se convierte en un participante activo de la historia de la Tierra. De este modo, ofrece perspectivas renovadoras y vitales para imaginar futuros no extractivos en un mundo atravesado por crisis urgentes.

Bibliografía

Albrecht, Glenn A. et al. (2007). Solastalgia: The distress caused by environmental change. *Australasian Psychiatry, 15*(1), 95-98.

Albrecht, Glenn A. (2019). *Earth Emotions: New Words for a New World*. Ithaca/Londres: Cornell University Press.

Andermann, Jens (2023). *Entranced Earth: Art, Extractivism, and the End of Landscape*. Evanston: Northwestern University Press.

Baumgarten, Alexander Gottlieb (1983). *Theoretische Ästhetik: Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica" (1750/58)* (Hans Rudolf Schweizer, ed. y trad.). Hamburg: Meiner.

Bispo, Antônio (Nêgo) (2015). *Colonização, Quilombos: modos e significações*. Brasília: INCTI/UnB.

Bispo, Antônio (Nêgo) (2023). *A terra dá, a terra quer*. San Pablo: UBU Editora/Piseagrama.

Boyd, David Richard y Hadley-Burke, McKenna (2021). *Sacrifice zones: 50 of the most polluted places on earth*. Victoria: British Columbia University Press.

Bradley, Rizvana (2023). *Anteaesthetics: Black aesthesis and the critique of form*. Stanford: Stanford University Press.

Campe, Rüdiger (2015). Kritik der Poetik, Theorie der Ästhetik: Zu einer Konstellation aus der Vorgeschichte des modernen Literaturwissens. En Andrea Allerkamp, Anselm Haverkamp y Michael Mayer (eds.), *Gegen/Stand der Kritik* (pp. 163-179). Zurich: Diaphanes.

Clastres, Pierre (2004). *Arqueología de la violencia: la guerra en las sociedades primitivas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Deleuze, Gilles (1990). *The Logic of Sense*. Nueva York: Columbia University Press.

Descola, Philippe (2013). *Beyond Nature and Culture*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.

Dudley, Kathryn Marie (1994). *The end of the line: Lost jobs, new lives in postindustrial America*. Chicago: University of Chicago Press.

Etzold, Jörn (2025). The Nambikwara Case. En Dorota Sajewska y Julia Schade (eds.), *Transforming the Anthropos(c)ene*, Insert #8. https://insert.art/ausgaben/transforming-the-anthroposcene/the-nambikwara-case/

Federici, Silvia (2004). *Caliban and the witch*. Brooklyn: Autonomedia.

Fraser, Andrea (2005). From the critique of institutions to an institution of critique. *Artforum, 44*(1), 278-283.

Galeano, Eduardo (2004). *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Gómez-Barris, Macarena (2017). *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham/Londres: Duke University Press.

Guattari, Félix (1995). *Chaosmosis: An ethico-aesthetic paradigm*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

Harvey, David (2003). *The New Imperialism*. Oxford: Oxford University Press.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (Vol. 1) (T. M. Knox, trad.). Oxford: Oxford University Press.

Jaulin, Robert (1970). *La Paix blanche: Introduction à l'ethnocide*. París: Éditions du Seuil.

Kant, Immanuel (1996). *Critique of Pure Reason* (Werner S. Pluhar, trad.). Indianapolis: Hackett Publishing Company.

Kopenawa, Davi y Albert, Bruce (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. San Pablo: Companhia das Letras.

Krenak, Ailton (2021). *Ideas para postergar el fin del mundo*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Kristeller, Paul Oskar; Summers, David y Grote, Simon (2014). Origins of aesthetics. En Michael Kelly (ed.), *Encyclopaedia of aesthetics* (Vol. 5, pp. 36-54). Nueva York: Oxford University Press.

Kumerdej, Mojca (ed.) (2022). *New extractivism*. Liubliana: Aksioma.

Lloyd, David (2019). *Under representation: The racial regime of aesthetics*. Nueva York: Fordham University Press.

Marx, Karl (1906). *The Capital: A Critique of Political Economy* (Samuel Moore y Edward Aveling, trads.). Nueva York: The Modern Library.

Marx, Karl (2004). *El capital: crítica de la economía política (Tomo I. El proceso de producción del capital. Libro III).* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Mitchell, Timothy (2011). *Carbon Democracy: Political Power in the Age of Oil*. Londres/Nueva York: Verso.

New Daggett, Cara (2019). *The birth of energy: Fossil fuels, thermodynamics, and the politics of work*. Durham: Duke University Press.

Peters, John Durham (2015). *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*. Chicago: Chicago University Press.

Rama, Ángel (2019). *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: Editora Nómada.

Rancière, Jacques (2013). *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art* (Zakir Paul, trad.). Nueva York: Verso.

Scribner, Charity (2003). *Requiem for communism*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Svampa, Maristella (2018). *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina: conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias.* Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Editorial Universitaria/CALAS, Maria Sibylla Merian Center.

Tsing, Anna L.; Deger, Jennifer; Keleman Saxena, Alder y Zhou, Feifei (eds.) (2020). *Feral Atlas: The more-than-human Anthropocene*. Redwood City: Stanford University Press. http://feralatlas.org

Tsing, Anna Lowenhaupt (2015). *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: Princeton University Press.

Veltmeyer, Henry y Petras, James (eds.) (2014). *The New Extractivism: A post-neoliberal development model or imperialism of the twenty-first century?* Londres/Nueva York: Zed Books.

Vishmidt, Marina (2016). Between not everything and not nothing: Cuts toward infrastructural critique. En Maria Hlavajova y Simon Sheikh (eds.), *Former West: Art and the contemporary after 1989* (pp. 265-269). Cambridge, MA: MIT Press.

Wallerstein, Immanuel (1974). *The Modern World System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. Nueva York: Academic Press.

Yusoff, Kathryn (2019). *A billion black Anthropocenes or none*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Zierler, David (2011). *The invention of ecocide: Agent Orange, Vietnam, and the scientists who changed the way we think about the environment*. Athens: University of Georgia Press.

¿Cuándo empieza el Antropoceno?

Algunas observaciones sobre la modernidad temprana y el colonialismo

Gloria Chicote

Como punto de partida de esta exposición, conviene delimitar qué entendemos por Antropoceno. Este término fue acuñado por Paul Crutzen, químico que recibió el premio Nobel por sus trabajos referidos a la capa de ozono, quien, en el año 2000, durante un coloquio internacional en Cuernavaca, en el marco de una discusión sobre las edades del planeta, terminó casi a los gritos planteando que no estamos más en el Holoceno sino en el Antropoceno. Dos años después, Crutzen desarrollaba el concepto y la historia del Antropoceno en un artículo muy célebre de la revista *Nature*, en donde hablaba sobre esta nueva edad para señalar que el hombre en tanto especie se había convertido en una fuerza de alcance telúrico (Horn y Bergthaller, 2020). Antropoceno es por lo tanto un nombre propuesto para una nueva época geológica dominada por el hombre, en la que se suman las preocupaciones ecológicas del pasado a la inquietud presente de vivir en un planeta dañado. Es a la vez un término científico, que también tiene dimensiones populares, inserto en debates que influenciaron profundamente el pensamiento humanista de nuestra época, desde una perspectiva transdisciplinaria que incluye las ciencias naturales y humanas. Desde el punto

de vista de las ciencias sociales, el ingreso al Antropoceno nos hace repensar la noción de crisis ambiental y de desarrollo sustentable. Para empezar, debemos interrogarnos acerca de la vigencia del término crisis, ya que este designa un estado temporario, mientras que en realidad el Antropoceno parece designar más bien un punto de no retorno (Svampa, 2016).

El Antropoceno, un concepto que supera la crisis civilizatoria desde las ciencias humanas y sociales

¿Cuál es la especificidad del Antropoceno?

En primer lugar, el Antropoceno refiere al aumento de las emisiones de dióxido de carbono y otros gases de efecto invernadero, por lo tanto, un primer elemento ligado al pasaje del Holoceno a lo que llamamos hoy Antropoceno es, sin duda, el cambio climático efecto del calentamiento global. El segundo elemento se refiere a la degeneración general del tejido de la vida en la Tierra y sobre todo la pérdida de biodiversidad. Esta última está ligada a un movimiento de simplificación, fragmentación y destrucción de ecosistemas, que también es acelerado por el cambio climático. Basta subrayar que en los últimos decenios la tasa de extinción de las especies es mil veces superior que a la normal geológica. El tercer elemento destaca el hecho de que ha habido cambios en los ciclos biogeoquímicos del agua, del nitrógeno y del fósforo, todos ellos muy esenciales, que pasaron en los últimos dos siglos al control del hombre. En el mismo sentido, la modificación del ciclo continental del agua es masiva con el drenaje de las zonas húmedas del planeta y la construcción de más de 45 mil represas, que retienen el 15% de los flujos de los ríos del globo. También hubo un cambio en los ciclos del nitrógeno, que está ligado a la utilización de fertilizantes, lo cual acentúa el efecto invernadero y el ciclo del fósforo. El cuarto elemento fundamental que implica un cambio hacia una nueva edad

geológica es el aumento de la población. Hemos pasado de 900 millones de habitantes en 1800 a siete mil millones de habitantes en 2012. La humanidad hoy consume una vez y media lo que el planeta puede proveer de manera sustentable. Para usar una metáfora, no solo nos comemos los frutos sino también las ramas del árbol sobre el cual estamos sentados[1].

Entonces, para sintetizar, el Antropoceno refleja un cambio sustancial en el sistema Tierra. Los geólogos enfatizan que el Holoceno, la etapa anterior que duró unos 10 mil años, hasta el año 1780, según algunos, fue una etapa durante la cual las sociedades humanas avanzaron en domesticar gradualmente la tierra y los animales para producir alimentos, para construir asentamientos urbanos y beneficiarse de los recursos del planeta. Pero esta nueva era, el Antropoceno, estaría marcada por el rápido cambio ambiental provocado por el impacto del aumento de la población humana y el incremento vertiginoso del consumo en las últimas cinco o seis décadas.

Pero el concepto de Antropoceno también tiene raigambre filosófica porque pone en cuestión la visión antropocéntrica que, desde la modernidad, ilustrada por la filosofía de René Descartes, se ha construido sobre la relación sociedad-naturaleza, sobre la base de la separación entre el ser humano y naturaleza, entre sustancia pensante y sustancia extensa. Esta idea de exterioridad del ser humano sustenta además una práctica de control y dominación de la naturaleza y está en la base de la visión científica moderna; se ha instalado esta división jerárquica, este hiato, entre el ser humano y la naturaleza, que está en la base de esta visión moderna que ha dado lugar a una práctica destructiva respecto de la naturaleza y los ecosistemas.

En este sentido también la idea de Antropoceno está cuestionando la relación binaria o de exterioridad que el ser humano ha tenido tradicionalmente para con la naturaleza, poniéndonos de cara al problema de los límites de la acción humana frente a una

[1] Estas referencias están tomadas de Horn y Bergthaller, 2020.

naturaleza que ahora reacciona de manera no lineal, de manera imprevisible. Esto también coloca otro cuestionamiento fundamental respecto de la filosofía contemporánea, que se construyó en base al dualismo ontológico, pues la idea misma de libertad humana se ha concebido como producto del desencastramiento del hombre en relación a la naturaleza (hay en la actualidad una extensa bibliografía filosófica sobre el tema, que subraya el fin de "la excepción humana"). En consecuencia, es necesario entonces repensar la idea de libertad, cuestionar la relación del hombre con la naturaleza desde otras ontologías, para poder sentar las bases de una nueva ética ambiental que nos asegure un orden sustentable en este mundo.

Volvemos entonces a la pregunta inicial, ¿cuándo empieza el Antropoceno?

Hay una suerte de consenso que subraya que el ingreso al Antropoceno se habría dado con la Revolución industrial, es decir, con la invención de la máquina a vapor y con el ingreso a una era basada primero en el uso del carbón y luego en los combustibles fósiles. A esta primera fase, le seguiría una segunda llamada la de "la Gran aceleración", que se iniciaría luego de 1945 siendo ilustrada por una gran cantidad de indicadores de la actividad humana que van de la concentración atmosférica del carbono y del metano, hasta el número de represas, de restoranes Mcdonald's, pasando por el ciclo del nitrógeno, del fósforo y la pérdida de biodiversidad. Todos estos indicadores dan cuenta de un impulso exponencial de impactos humanos desde 1950 a esta parte. Y habría una tercera fase del Antropoceno, la actual, que habría arrancado hacia el año 2000 marcado por ciertos giros o puntos de inflexión. Es todavía el carbono el que encabeza o marca la periodización, pero esta sería una etapa que revela la toma de conciencia del impacto del ser humano en o sobre el ambiente global. Así, el Antropoceno es sin duda un *Capitaloceno*, como insisten algunos autores ecomarxistas, entre ellos Jason Moore, en 2014.

Somos todos responsables, es cierto. Pero algunos son más responsables que otros. Algunos autores nos recuerdan que son 90 las empresas responsables del 60% de las emisiones acumuladas de CO2 y de metano entre 1850 y hoy. Es decir, que algunos hablan no solo de un *Capitaloceno*, sino también de un *Oligantropoceno*, es decir, que la responsabilidad estaría concentrada en una pequeña fracción de la humanidad, ubicada en los países ricos más desarrollados.

En esa misma línea, la historia del Antropoceno es también la historia del *Angloceno*, porque Gran Bretaña y Estados Unidos representan el 60% de las emisiones acumuladas de CO2 en 1900, 55% en 1950 y casi el 50% en 1980. Por supuesto, a esto hay que agregarle el ingreso de otros países sobre todo a partir de la segunda década del siglo XX. Por ejemplo, Rusia llegará al 200% de su capacidad de emisiones hacia 1973. China alcanza este índice en 1970, y no deja de aumentar, llegando al 256% en 2009, mientras que en Estados Unidos la huella ecológica llegaría al 176% en 1973.

Hay un intercambio desigual no solo económico sino también ecológico que es evidente cuando hablamos de las diferencias entre la geografía del consumo y la geografía de la extracción. La responsabilidad compete sobre todo a los países más ricos y también a los llamados países emergentes, mientras los países de América Latina están por debajo del 50% del consumo. Estamos consumiendo el planeta. Poderío y ecocidio están muy vinculados al ingreso al Antropoceno, y por supuesto hay una huella geológica humana global que es necesario leer en términos de intercambio ecológico desigual y por ende de "deuda ecológica".

El Antropoceno es así un indicador de la huella geológica. Este aumento de la huella ecológica ilustra un ecocidio que sin duda remite al rol de las guerras, sobre todo a partir de la Segunda guerra mundial, cuando se creó un estado de excepción que justificó y alentó una brutalización de la relación entre sociedad y el ambiente.

Por supuesto, el ingreso al Antropoceno también aparece vinculado a la expansión de la sociedad de consumo con su lógica de la

obsolescencia precoz, como de una degradación de los ecosistemas del planeta: sobrepesca, especialización, monocultura minando la biodiversidad, contaminación por fertilizantes y pesticidas, bosques retrocediendo ante la ganadería, la soja o la hoja de palma. Son todos factores importantes en la emisión de gases de efecto invernadero. Y nos indica que el cuerpo del Antropoceno es también un cuerpo alterado por sustancias toxicas, que hemos ido internalizando, naturalizando, sin cuestionarnos sobre esta anormalidad.

Pero sin duda la noción de Antropoceno está muy ligada a la expansión del capitalismo a partir de 1740, y a la exigencia del capitalismo avanzado de mayor consumo de materia y energía. En esta línea, el de Antropoceno es un concepto crítico del capitalismo que permite establecer puentes con conceptos elaborados desde América Latina, como la *crítica al neoextractivismo*, pues ambos abren una indagación sobre la doble dinámica del capital, no solamente sobre la relación capital-trabajo, sino también sobre aquella de capital-naturaleza.

Visión desde América

Desde los procesos coloniales y poscoloniales americanos creo que es insoslayable pensar en las etapas de la conquista y la colonia como el punto de partida de una política extractivista que concibió esta parte del planeta como una de las periferias que serían proveedoras del centro: de los países coloniales de Europa[2].

En una conferencia pronunciada en Frankfurt en 1992 Enrique Dussel (2003) señala el año 1492 como la fecha del nacimiento de la modernidad porque es el momento en que Europa pudo auto-constituirse unificada explorando, conquistando, colonizando una alteridad que le devolvía una imagen de sí misma.

[2] Retomo a Chicote, 2024.

> La modernidad es un fenómeno esencialmente europeo, pero constituido en una relación dialéctica con una alteridad no-europea que finalmente es su contenido. La modernidad aparece cuando Europa se autoafirma como el "centro" de una Historia Mundo que ella inaugura; la "periferia" que rodea este centro es, consecuentemente, parte de esta auto-definición. La oclusión de esta periferia (y el rol de España y Portugal en la formación del sistema mundo moderno) lleva a los más importantes pensadores contemporáneos del "centro" a una falacia eurocéntrica en su comprensión de la modernidad. (Dussel, 2003, p. 63)

Con esta afirmación Dussel devuelve a España un lugar protagónico al señalar que el proceso de descubrimiento y conquista de América es parte de la constitución misma de la subjetividad moderna. En el mismo sentido se expresaba Tzvetan Todorov, cuando afirmaba que el descubrimiento de América anuncia y funda nuestra identidad presente; aun si toda fecha que permite separar dos épocas es arbitraria, no hay ninguna que convenga más para marcar el nacimiento de la era moderna que 1492; todos somos descendientes de Colón (Todorov, 1987, p. 15).

A partir de entonces y de manera irrevocable, Europa se constituye como eje del devenir histórico, ya que es el lugar donde transcurre la historia. Asistimos entonces a diferentes intentos de incluir al resto del nuevo mundo anexado en ese devenir, tal como testimonian los escritos de los cronistas de Indias, abocados a emprender la masiva construcción discursiva de Europa/Occidente, diferenciada de la alteridad circundante, siempre desde la posición privilegiada del lugar de enunciación asociado al poder imperial. Esta construcción que tiene como supuesto básico el carácter universal de la experiencia europea, tendrá formulaciones contundentes que en los siglos posteriores se fueron naturalizando hasta constituirse en verdades irrefutables.

Desde esta concepción preponderantemente eurocéntrica, la conquista ibérica del continente americano es el momento fundante de los dos procesos que articuladamente conforman la historia

posterior: la modernidad y la organización colonial del mundo, de las cuales derivan la constitución de los saberes, de los lenguajes, de la memoria y del imaginario. En estos discursos primigenios, América conlleva desde su origen una tensión interna en la puja por su visibilización como espacio de explotación, conjuntamente con su construcción como espacio fundacional. Pero esta gran narrativa universal tiene la particularidad no solo de organizar la totalidad del tiempo de todas las culturas y pueblos del planeta, presentes y pasados, sino también la totalidad del espacio.

La modernidad conlleva también una modificación sustancial en la concepción del espacio. Antes de 1500 cada civilización o cultura estaba organizada en torno a un concepto territorial, que ubicaba a cada una en el centro del mundo. La expansión de Europa en el Atlántico y luego en el Pacífico, generó una nueva cartografía que repetía esta idea de la supremacía de la cultura que ostentaba el poder de "dibujar el mapa" (en este caso Europa), pero con la novedad de que a partir de entonces esta cartografía se universaliza y se naturaliza; de este modo nos llegan en la primera y segunda mitad del siglo XVI las primeras versiones del mapamundi que conocemos hoy trazadas por Mercator y Ortelius. El centro se desplazó de Jerusalén a Roma. América se incluye en el espacio conocido del sistema interregional de entonces, y su inclusión misma desencadena una de las percepciones fundantes de la subjetividad que marcaría la modernidad: la percepción del cambio histórico, la centralidad de Europa en la representación del mundo y la representación cartográfica que oficia como un dispositivo de territorialización de un espacio determinado, para volverlo doméstico y racional (Mignolo, 1995 y 2003).

Las configuraciones textuales historiográficas que inicialmente estuvieron a cargo de los cronistas de Indias, tuvieron su correlato no solo en la inclusión temporal / espacial de América en Europa, sino también en su problematización e interpretación desde la filosofía política y las ciencias naturales. Los pensadores del siglo XVIII trataron de dar respuestas a esta nueva conformación mundial

que representaba la inclusión de un gigante hasta ese momento desconocido, América. En este sentido son fundamentales las convicciones ambientalistas de George-Louis Leclerc, conde de Buffon, en su *Histoire Naturelle* (comenzada en 1749 y concluida en 1788 con 36 volúmenes), que lo conducen a una asociación entre el clima y el color de piel, ubicada en los prolegómenos de la teoría de las razas.

Según Buffon, "el calor del clima es la causa principal del color negro: cuando el calor es excesivo, como sucede en Senegal y en Guinea, los hombres son enteramente negros; donde ya empieza a ser un poco más templado, como en Berbería, en el Mogol, en Arabia, los hombres no son sino morenos; finalmente, donde el calor es muy templado, como en Europa los hombres son blancos, y únicamente se advierten en ellos algunas variedades que solo dependen del modo de vida". Buffon rechazó en su estudio las taxonomías y, desde una perspectiva predarwiniana, percibió en cambio el dinamismo del mundo viviente y la diferente constitución de los humanos. Tuvo cuidado de expresarlo con claridad, señalando que "por clima no debemos entender únicamente la mayor o menor latitud, sino también la elevación o depresión de las tierras, su proximidad o alejamiento de los mares, su situación respecto a los vientos"; en resumen, "todas las circunstancias que concurren a formar la temperie de cada región". Para agregar a continuación que, de tal temperie, fría o cálida, húmeda o seca, "depende no solamente el color de los hombres, sino también la existencia de las especies de animales y plantas, que caracterizan ciertas regiones y no se encuentran en otras". Y de esa misma temperie dependerá, por consiguiente, la diversidad de alimento de los hombres, "segunda causa —agrega Buffon— que influye mucho en su temperamento, en su naturaleza, en su estatura y en su fuerza" (Buffon, *Oeuvres Complètes*, II, 677). Hasta concluir que la ausencia de grandes mamíferos en América debe estar en relación con alguna cosa contraria al engrandecimiento de la naturaleza. El hombre americano es un hombre débil en un medio hostil.

Las conexiones entre el estatuto legal de los seres humanos en los viejos y nuevos mundos con su respectiva ubicación en el espacio también son problematizadas por el Barón de Montesquieu en *Del espíritu de las leyes*. Las necesidades en los diferentes climas han dado origen a los distintos modos de vida, y estos, a su vez, han dado origen a los diversos tipos de leyes. Con respecto a esta afirmación cabe preguntarse, tal como lo hace Luis Urteaga (1993) ¿cómo es posible que un tratado de teoría legal pudiera dar cabida a divagaciones sobre el clima? Como respuesta, Montesquieu señala que las leyes que regulan la convivencia social muestran su bondad o adecuación a través de las costumbres de los pueblos. El análisis del derecho debe apoyarse así en el estudio de las costumbres. Ahora bien, añadirá Montesquieu: "Si es verdad que el carácter del alma y las pasiones del corazón son muy diferentes según los distintos climas, las leyes deberán ser relativas a la diferencia de dichas pasiones y de dichos caracteres".

Con sus afirmaciones Buffon sienta las bases de una sesgada y singularísima evocación del medio americano que cautivó la imaginación de algunos europeos. Particularmente de aquellos teóricos que se diferenciaban de la retórica roussoniana del "buen salvaje" o la entusiasta apología misionera de la bondad del indio, esgrimida desde los inicios de la conquista por Fray Bartolomé de las Casas, y la maravilla de la naturaleza americana. Este es el caso de Cornelius de Pauw, autor de unas célebres y polémicas *Recherches philosophiques sur les Américains* (Berlín, 1768). De Pauw, exageró y deformó la tesis buffoniana de la debilidad del continente americano. En sus escritos convirtió la supuesta inmadurez de la naturaleza del nuevo continente en decadencia y corrupción, y la debilidad del aborigen en "degeneración". Estas expresiones estigmatizantes de De Pauw sobre el nuevo mundo y sus pobladores fueron vulgarizadas por continuadores, tales como Raynal en su *Histoire philosophique et politique des establissements des Européens dans les deux Indes* (Ginebra, 1775 y París, 1820), y difundidas en el mundo anglosajón a través de *The History of America* de William Robertson (1777). Los

sucesivos escritos dieron lugar a una extraordinaria polémica científica, en la mayoría de los casos basada en prejuicios y tergiversaciones con una marcada perspectiva política colonialista. En ese debate se combinan tesis naturalistas con argumentos historiográficos, influencias climáticas con elucubraciones sobre las creencias o la conducta sexual de los indios aborígenes; leyendas, prejuicios y también observaciones de primera mano (Sainz Ollero et al. 1989).

Elena Altuna (2002, 162-163) hace referencia a las disposiciones de Carlos III que denotan una mirada antiamericana, plena de desconfianza hacia el criollo, el español de Indias, diferente del español de España, debido a la relajación de sus costumbres, condicionadas por la espacialidad y la lejanía. Estas acciones tendientes a la estigmatización también deben conectarse con los múltiples disturbios que se sucedieron en distintas regiones virreinales durante el período de la expulsión (Page, 2011, p. 42).

Estos debates constituyen al siglo XVIII como un momento clave para el advenimiento de nuevos saberes, tanto de nuevas configuraciones epistémicas como a través de la presencia de actores y redes propiciadas por la movilidad. Aflora la construcción del biopoder y se empieza a argumentar en términos de biopolítica, como el espacio de racionalización de los problemas que planteaban a la práctica gubernamental fenómenos propios de un conjunto de seres vivos constituidos como población: salud, higiene, natalidad, sexualidad, longevidad, racialidad, etc., (Foucault, 2007), y que incluso cuestionaban su legitimidad tal como lo harían los jesuitas expulsos (Page, 2011, p. 19).

Entre los pensadores norteamericanos, Franklin, Adams y Thomas Jefferson (*Notes on Virginia*, 1785) tomaron la pluma para criticar las fáciles generalizaciones de sabios europeos de gabinete que, sin haber puesto nunca un pie en América, simplificaban una realidad natural y humana rica y diversa. En el saldo final del debate, además de muchas diatribas jugosas, quedó un conocimiento más cabal de la auténtica geografía e historia natural del nuevo mundo, así como de la etnografía y el pasado de los pueblos americanos.

Llama la atención entre los protagonistas de la polémica es la extensión y calado de los argumentos ambientalistas que se fueron entrelazando. Lo esencial, para la mayoría de los defensores del hombre americano, parece ser dar la vuelta al argumento inicial. El clima de América no es, como había sostenido Buffon, húmedo, hostil y malsano; al contrario, el aire es salubérrimo y la naturaleza feraz y benigna. En consecuencia, el aborigen no es débil y apocado, sino sano, robusto y diligente. La dignidad del indio reposa así, a la postre, en la bondad de su tierra natal. El entusiasmo climático de los apologistas del Nuevo Mundo es una prueba adicional de la vigencia del ambientalismo en la segunda mitad del setecientos. Ya Herder afirmaba que "el clima no fuerza pero inclina", Rousseau por su parte pensaba en la correlación armoniosa entre la transformación de la sociedad y transformación del paisaje. Ernst Haeckel, quien fue el creador del concepto de ecología, define su tiempo como la era del hombre, período antropolítico y antropozoico.

Estas perspectivas focalizan la presencia del ser humano como una fuerza geológica, pero hay una segunda perspectiva que desplaza su centro del accionar de los seres humanos al desarrollo del pensamiento ecológico en el planeta. En esta perspectiva cobra especial importancia el pensamiento de Alexander von Humboldt, precursor en sus escritos del sistema mundo. En su inacabado proyecto *Cosmos*, Humboldt (1845-1862) plantea su aspiración a realizar una descripción física del mundo: "Tengo la extravagante idea de describir en un solo trabajo todo el total del mundo material, desde las estrellas nebulosas hasta la distribución geográfica de los musgos en rocas de granito".

Humboldt, además de ponderar la naturaleza, también valoraba (a diferencia de casi todos los europeos) la población nativa indígena, un nuevo componente que ingresa en el debate científico. Para él no se trataba de bárbaros, sino que admiraba su cultura y prácticas en relación con su entorno. La polémica sobre la población americana encierra otra lección de interés. Ninguno de los participantes en la misma, ni siquiera los más cargados de prejuicios

etnocéntricos, pusieron en duda el principio monogenista. Aun cuando eran considerados pueblos "jóvenes" o "degenerados" los indios americanos eran hijos de la misma especie y formaban parte de una única humanidad. Lo mismo podría decirse de los demás pueblos de la Tierra. En realidad, la cultura del setecientos ofrecía escasas alternativas al viejo axioma humanista en que ofrece la construcción de un nuevo orden gnoseológico y político en el que América está incluida, pero que a su vez es heredera de una línea procedente de diversos pensadores del enciclopedismo francés, tales como Voltaire, Montesquieu, Rousseau o Diderot.

En este punto, cabe entonces preguntarnos: ¿cómo se opera esta profunda transformación epistemológica?; ¿cómo deambulan en el concepto de modernidad los sujetos coloniales?; ¿cómo se articulan y vuelven a desarticular los distintos sistemas mundo en los viajeros europeos que se internan en la espacialidad desconocida?; ¿cómo intersectan saberes y lenguas entre los diferentes autores y como se conectan estos cruces con la génesis de un incipiente imaginario americano?

Podemos afirmar que el intercambio colombino determina a partir del siglo XVI un desigual intercambio de especies biológicas, a partir del cual Europa se enriquece, incrementa sus alimentos, sus métodos de agricultura y ganadería, y América se empobrece y se produce un extermino poblacional ocasionado por la transferencia de gérmenes patógenos que matan a la población, guerras y esclavitud. Esta etapa es considerada como el Antropoceno orgánico por haberse producido la migración de organismos como plantes y animales, como también técnicas agropecuarias que produjeron la transformación antropocénica del medioambiente y lo modificaron. A partir de la conquista y colonización de América, todo el proceso de producción se torna más barato y por lo tanto más salvaje.

En esta línea, las reflexiones en torno a los conceptos de *Buen vivir* y de *derechos de la naturaleza* que, en el marco de una visión más holística, más relacional, más conectada con la cosmovisión

indígena, se están desarrollando en América Latina, sin duda colocan un cuestionamiento también a esta visión binaria, a esta visión externa, del hombre respecto a la naturaleza, para dar lugar a otras ontologías, basadas en sentidos culturales diferentes, a otros lenguajes de valorización, del territorio y de la naturaleza, asociados a la gramática política de nuevos movimientos socioambientales y territoriales en toda América Latina y también de determinadas comunidades indígenas.

En este sentido, el Antropoceno nos interroga sobre el lugar de América Latina en el mundo. Para decirlo de otro modo, nos advierte sobre una realidad global que también es necesario leer en términos geopolíticos, de división internacional del trabajo, puesto que como de costumbre estamos ante un intercambio ecológico desigual en donde la geografía del consumo involucra principalmente a los países más desarrollados e incluso aquellos emergentes, mientras que la geografía de la extracción nos indica la persistencia del llamado Sur Global o Tercer mundo. América Latina, Asia y África, se ubican en este espectro dentro de un patrón de acumulación asociado a la exportación de naturaleza, en el marco de una inserción subordinada. Reconocer las desigualdades socioambientales y la existencia de una deuda ecológica no nos habilita sin embargo a soslayar el hecho de que nuestra permanencia en el neoextractivismo y la expansión de sus fronteras, también apunta a ampliar el horizonte de la crisis civilizatoria.

Se debe profundizar en torno a cómo ocurren e intersectan distintos procesos sociales, económicos y/o culturales en los presentes tiempos de globalización. Se debe ilustrar cómo se articulan y operan los distintos actores sociales dentro de estos procesos, y mostrar cómo dichos procesos, y los actores que participan de ellos, inciden en la construcción y/o transformación de representaciones sociales de espacio y de tiempo en el contexto del actual orden mundial. Las representaciones sociales de espacio y de tiempo que en dicho contexto, por un lado, refuerzan el uso y diseminación de conceptos tales como el de “desarrollo sustentable” y por el otro,

orientan las prácticas de los actores sociales globales y locales que participan de dicha alianza, siguen produciendo relaciones de tensión y conflicto en las cuales la transformación y/o reconstrucción de las representaciones sociales de espacio y tiempo expresan la forma en que se negocia el poder entre los actores sociales involucrados en tales prácticas.

Bibliografía

Altuna, Elena (2002). *El discurso colonialista de los caminantes*. Lima: Latinoamericana Editores.

Buffon, Georges-Louis Leclerc, conde de (1749-1788). *Histoire naturelle, générale et particulière*. París: Imprimerie Royale.

Chicote, Gloria (2024). *Diario del destierro de José Manuel Peramás*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert.

De Pauw, Cornelius (1768). *Recherches philosophiques sur les Américains, ou Mémoires intéressants pour servir à l'Histoire de l'Espèce Humaine*. Berlín: George Jacques Decker.

Dussel, Enrique (2003). Eurocentrismo y modernidad (Introducción a las lecturas de Frankfurt). En Walter Mignolo (comp.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación* (pp. 63-75). Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Foucault, Michel (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Horn, Eva y Bergthaller, Hannes (2020). *The Anthropocene: Key issues for the humanities*. Londres/Nueva York: Routledge.

Humboldt, Alexander von (1845-1862). *Kosmos: Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Stuttgart: Cotta.

Jefferson, Thomas (1785). *Notes on the State of Virginia*. París: Edición privada.

Mignolo, Walter (1995). *The darker side of the Renaissance: Literacy, territoriality, and colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Mignolo, Walter (comp.) (2003). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Moore, Jason (2014). The end of cheap nature or: How I learned to stop worrying about "the" environment and love the crisis of capitalism. En Christian Suter y Christopher Chase-Dunn (eds.), *Structures of the world political economy and the future of global conflict and cooperation* (pp. 285-314). Berlín: LIT Verlag.

Page, Carlos A. (2011). *Relatos desde el exilio. Memorias de los jesuitas expulsos de la antigua provincia del Paraguay*. Asunción: Servilibro.

Raynal, Guillaume-Thomas (1775). *Histoire philosophique et politique des établissemens et du commerce des Européens dans les deux Indes*. Ginebra: Jean-Leonard Pellet.

Robertson, William (1777). *The history of America*. Londres: W. Strahan & T. Cadell.

Sainz Ollero, Héctor et al. (1989). *José Sánchez Labrador y los naturalistas jesuitas del Río de la Plata*. Madrid: Monografías de la Dirección General de Medio Ambiente, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

Svampa, Maristella (2016, 13 de agosto). El Antropoceno, un concepto que sintetiza la crisis civilizatoria desde las ciencias humanas y sociales. *La Izquierda Diario*. https://www.laizquierdadiario.com/El-Antropoceno-un-concepto-que-sintetiza-la-crisis

Todorov, Tzvetan (1987). *La conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Urteaga, Luis (1993). La teoría de los climas y los orígenes del ambientalismo. *Geocrítica. Cuadernos críticos de geografía humana*, (99).

Extractivismo y modernismo

El caso de *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade[1]

Tomaz Amorim

> *"Aqui, os capitais estrangeiros deformaram estranhamente a economia. Dum país que possui a maior reserva de ferro e o mais alto potencial hidráulico, fizeram um país de sobremesa. Café, açúcar, fumo, bananas. Que nos sobrem ao menos as bananas!".*[2]
>
> Oswald de Andrade, "Ordem e Progresso".
> En: *O Homem do Povo*, nº 1, 27 de marzo de 1931

Introducción

Este documento de trabajo representa la fase inicial de una investigación en curso sobre el extractivismo y la literatura brasileña[3],

[1] Traducción del inglés y del portugués al español: Santiago Basso.

[2] Traducción: "Aquí, el capital extranjero deformó extrañamente la economía. De un país que posee la mayor reserva de hierro y el mayor potencial hidráulico, lo convirtieron en un país de sobremesa. Café, azúcar, tabaco, bananas. ¡Ojalá nos quedemos al menos con las bananas!".

[3] El proyecto comenzó cuando yo era el coordinador académico de Mecila (el Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America), y actualmente se

adoptando una perspectiva comparativa entre el modernismo y sus variantes, y la literatura contemporánea. El objetivo específico de este ensayo es analizar el desarrollo y la crítica de una cosmovisión extractivista, centrándose en el papel contradictorio que desempeña la literatura en este proceso, particularmente a través de lecturas de obras del modernismo de San Pablo y, específicamente, de *Pau-Brasil*, un libro de poesía de Oswald de Andrade publicado en París hace cien años, en 1925.

Propongo desentrañar las "relaciones subterráneas" entre el extractivismo y el modernismo. Utilizo el término "subterránea" porque la modernidad —y sus expresiones estéticas, denominadas en sentido amplio "modernismo" en el centro de su producción— presenta una fachada ideológica sorprendentemente similar al concepto contemporáneo de "transición verde". Esta literatura registra principalmente el impacto de una fuerza intensa y anabólica, aparentemente ajena —proveniente de un "Nuevo Mundo"—, que desmantela su venerable pasado. En consecuencia, esta poesía expresa simultáneamente el dolor y celebra lo novedoso, una llegada de la que es testigo inicial. Las respuestas a esta transformación proliferan —desde la documentación de Baudelaire y los impresionistas— hasta el posterior y audaz impulso de los diversos futurismos, que buscaron intervenir en estos cambios y proyectar imágenes del futuro.

Si bien la crítica ha priorizado la iluminación urbana de la sección "Postes da Light", la primera mitad del libro proporciona el combustible material indispensable para esta iluminación. Esta sección inicial ofrece el contexto histórico y estético crucial para las farolas posteriores, detallando las condiciones necesarias para su instalación, iluminación y el combustible[4] que las alimenta. Si

está desarrollando en el contexto del grupo de investigación "Infrastructure: Aesthetics and Supply", con sede en la Universidad del Ruhr de Bochum y financiado por la Deutsche Forschungsgemeinschaft.

[4] Un texto fascinante de la primera mitad del siglo XX es *El camino a Wigan Pier* (*The Road to Wigan Pier*) de George Orwell. Publicada en 1937, su primera parte re-

bien modernistas europeos como Baudelaire también abordaron las farolas y los postes de luz, el poeta modernista sudamericano se enfrenta a una transición más extensa y compleja. Esto se debe a que los recursos y la mano de obra que hacen posible esta infraestructura moderna provienen del mismo territorio que describe el poeta.

En efecto, los cambios provocados por la modernización y las reflexiones correspondientes sobre este proceso irradian desde el centro hacia las periferias; no podría ser de otra manera. Y aunque el grado de transformación es directamente proporcional a la distancia del centro, es decir, el grado e intensidad de la modernización son inicialmente mucho mayores en su epicentro que en

---

trata las precarias condiciones de vida de la clase trabajadora en las regiones industriales del norte de Inglaterra antes de la Segunda Guerra Mundial. Existe una extensa bibliografía sobre la minería en Europa. La principal diferencia con el contexto sudamericano radica quizás en su escala. Si bien en Europa territorios enteros también se han transformado en "zonas extractivas", el funcionamiento del Estado-nación y su economía no están estructurados ni limitados exclusivamente a esta actividad. Esta es la principal diferencia, al menos a nivel regional (ya que dentro de los territorios existen, sin duda, diferencias que permitirían hablar de una especie de extractivismo interno). Las siguientes consideraciones de Orwell nos ayudan a pensar en la modernización como un metabolismo que requiere combustibles y en el papel específico del trabajador extractivo, a menudo invisibilizado en el proceso: "Al observar a los mineros trabajando, uno se da cuenta momentáneamente de los universos tan diferentes en los que vivimos. Allí abajo, donde se extrae el carbón, existe una especie de mundo aparte del que uno puede vivir sin oír hablar jamás. Probablemente la mayoría de la gente preferiría no saber nada de él. Sin embargo, es la contraparte absolutamente necesaria de nuestro mundo exterior. Prácticamente todo lo que hacemos, desde comer un helado hasta cruzar el Atlántico, desde hornear un pan hasta escribir una novela, implica el uso del carbón, directa o indirectamente. Para todas las artes de la paz se necesita carbón; si estalla la guerra, se necesita aún más. En tiempos de revolución, el minero debe seguir trabajando o la revolución debe detenerse, pues tanto la revolución como la reacción necesitan carbón. Pase lo que pase en la superficie, el trabajo de picar y palear debe continuar sin pausa, o al menos sin interrupción durante más de unas pocas semanas como máximo. Para que Hitler pueda marchar al paso de la oca, para que el Papa pueda denunciar el bolchevismo, para que las multitudes de aficionados al críquet se reúnan en el estadio Lord's, para que los poetas se rasquen la espalda unos a otros, el carbón tiene que estar disponible. Pero, en general, no somos conscientes de ello; todos sabemos que 'necesitamos carbón', pero rara vez, o nunca, recordamos lo que implica obtenerlo" (Orwell, 2011, p. 19).

su periferia, estos cambios son tan profundos que el fenómeno moderno se impone incluso en ese otro polo, donde se produce la extracción masiva y estructural que posibilita/produce/es producida por la modernización. Solo allí, a diferencia de la situación del poeta del norte, el poste de luz, que también existe (en círculos más reducidos), no se enciende "por sí solo". Las minas, los mineros, los trenes, los molinos, las infraestructuras, por así decirlo, quedan expuestas. Y esto es lo que, estéticamente, habla de la especificidad de los modernismos periféricos. Paulo Arantes afirmó recientemente: "Lo que llamamos modernidad nació en una mina de plata en Potosí". A principios del siglo XX, el principal uso de la plata era en la fotografía. Desde las minas atemporales de Perú hasta la fotografía de la ciudad de las luces...

Un examen minucioso de la literatura producida en la periferia a principios del siglo XX rompe en parte este hechizo, y las relaciones subterráneas salen a la luz. Alineados o no, pertenezcan o no a las oligarquías o burguesías nacionales, los escritores sudamericanos parecen obligados por la propia dialéctica entre contexto y forma artística a sacar a la luz lo que permanece oculto. Existen diversos modos de esta "representación" —una palabra pobre para intentar dar cuenta de las diversas maneras en que los materiales extraídos o las mercancías, las relaciones laborales, las cosmovisiones e incluso las relaciones de intercambio planetarias se infiltran en el texto—. Al igual que el caballo que bloquea el paso del tranvía en "Pobre alimária" (pobre alimaña) de Oswald de Andrade, célebremente analizado por Roberto Schwarz (1987), el escritor sudamericano moderno se ve obligado a lidiar con diferentes temporalidades en coexistencia. Sobre todo, se encuentra con ese Otro de la modernización: el combustible arcaico que posibilita el vuelo se superpone, por así decirlo, literariamente, y el avión comienza a mostrar su humo oscuro.

Un simple ejercicio de memoria permitiría enumerar una profusión de materiales o infraestructuras extractivas (ya sean minerales, animales o plantas) y su presencia en la literatura sudamericana

moderna, a menudo en el propio título del libro. Mineral de hierro, oro, plata, café, mate, tabaco, azúcar, cacao, caucho, caballo, buey, etc. Las relaciones laborales en la producción y/o extracción de estos materiales, así como las relaciones previas de coexistencia interespecífica entre los grupos autóctonos y los seres del territorio, constituyen también un tema recurrente en muchas obras ya consideradas canónicas. En este ensayo, intentaré demostrar que, en el caso de la literatura brasileña moderna, el libro de Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*, funciona en cierto modo como una síntesis de estas contradicciones y de estas relaciones subterráneas entre el extractivismo y el modernismo. Partiendo del título, la cuestión económica de la extracción de materiales anticipa las relaciones comerciales y culturales entre la periferia y el centro a lo largo de la historia colonial y hasta el presente del autor. Su enfoque formal, especialmente a través de la técnica de la parodia y el montaje, también imita procesos extractivos, poniéndolos de manifiesto. Haroldo de Campos denominó a este procedimiento "el efecto del antiilusionismo, de la apelación al nivel de comprensión crítica del lector, implícito en el procedimiento básico de la sintaxis oswaldiana: la técnica del montaje" (1971, p. 19).

Niveles de lectura: el nexo entre convivialidad y desigualdad en la literatura

Abordar el nexo entre convivialidad y desigualdad en los estudios literarios implica examinarlo entre dos polos necesariamente entrelazados: el interior y el exterior del texto. Este enfoque, que considera la relacionalidad y la posicionalidad asimétricas, se desarrolla entre diversos sujetos, del mismo modo que la asimetría relacional se manifiesta en diversos contextos. Así, los elementos relacionados pueden existir dentro de la obra (como personajes); constituir la obra (como temas o lenguaje); ser constituidos por la obra (como objetos, libros y otros medios); abordar la obra (como

recepción crítica); ser abordados por la obra (como personas y eventos del mundo exterior), etcétera.

En una conversación con el profesor Roger Friedlein, becario Mecila y catedrático de la Universidad de Bochum, surgió la idea de imaginar diversos niveles de convivialidad-desigualdad en la literatura, con la salvedad de que dicho análisis —incluso al centrarse en un nivel específico— los abarca todos, puesto que el lenguaje es siempre individual y colectivo a la vez. Solo es posible practicar este tipo de análisis comparativo interno examinando diferentes modos de habla, teniendo en cuenta las diferencias manifiestas que inevitablemente surgen del contacto con el exterior del texto y con los hablantes de la lengua.

Puede que el lenguaje en sí mismo carezca de cuerpo y no esté "vivo", lo que hace que el término "convivialidad" resulte estrictamente inaplicable; sin embargo, las personas que hablan lenguas están vivas, y la lengua escrita es siempre un índice, un eco de lo que ya se ha dicho, una manifestación específica de un corpus lingüístico en perpetua construcción. Incluso en casos de invención o neologismo, la escritura depende de vínculos de reconocimiento y legibilidad con el lector, que se renuevan constantemente mediante el discurso extraliterario.

Así, el análisis de las diversas voces dentro de un mismo texto apunta, aunque indirectamente, a aquellas personas y grupos sociales que hablan con ese estilo, dialecto y vocabulario, desde esa cosmovisión, con una determinada gramática epistemológica, desde esa experiencia del mundo y, en última instancia, desde sus propios cuerpos. En términos generales, podría decirse que las relaciones de convivialidad y desigualdad en el ámbito de la literatura se manifiestan en los siguientes niveles:

A) Sociohistórico: las relaciones de convivialidad y desigualdad dentro de la sociedad tal como se representan y producen en el texto literario

Este nivel se refiere a cómo el texto reproduce personas y situaciones de la sociedad. En otras palabras, cómo se representan las relaciones de convivialidad y desigualdad en el texto. Cómo se manifiesta en la literatura la coexistencia entre personas y grupos sociales diversos, no solo reflejada, sino frecuentemente revelada en su desigualdad o como aspectos de convivialidad ocultos en situaciones desiguales.

Por el contrario, el texto no es meramente un producto social, sino también un productor de lo social. Esto se evidencia en la literatura que aborda temas y contextos extractivistas, a veces brindando apoyo ideológico, otras veces ofreciendo crítica. El texto literario actúa como un mecanismo para producir valores, conceptos, ideas, formatos y modelos disputados en el espacio público, con el potencial de generar desigualdades y nuevas formas de convivialidad. El texto sirve no solo como representación de las relaciones, sino como una producción constante de posicionamientos y reposicionamientos. Como afirman Susanne Klengel y Gloria Chicote en el volumen de Mecila dedicado a las "convivialidades literarias": el movimiento literario "parte de la observación y descripción de los fenómenos pero [...] inexorablemente conduce a la creación" (2024, p. 10).

B) Socioliterario: las relaciones de convivialidad y desigualdad de distintas formas discursivas dentro del mismo texto literario

Este nivel se refiere a cómo, mediante el análisis inmanente o la lectura atenta, se percibe la existencia de diferentes modos lingüísticos, a menudo contradictorios, dentro de un mismo texto, de forma similar al concepto de "polifonía" o "heteroglosia" de Bajtín (que se analiza más adelante). Examina cómo el conflicto social externo

aparece no solo como un tema (como se señaló en el nivel anterior), sino como la forma y estructura del texto, derivadas de diferentes formas y posiciones de enunciación. Existe, por ejemplo, una amplia tradición de estudios sobre el origen del coro en las tragedias griegas, que pone de manifiesto esta alteridad de voces dentro de un texto (que incluso puede incluir seres no humanos), y sus posibles causas y consecuencias históricas (cf. Etzold, 2019). Como veremos en el siguiente análisis, Oswald de Andrade opera una verdadera yuxtaposición de modos discursivos entre los registros coloniales del siglo XVI y sus visiones del territorio brasileño. En otras palabras, en su texto coexisten diferentes formas discursivas en condiciones desiguales, lo que produce una complejidad de posiciones que revela la historia del extractivismo en Brasil a través de sus numerosos actores, hasta la actualidad del autor.

C) Metacultural: las relaciones de convivialidad y desigualdad entre textos dentro del mundo literario más amplio

Este nivel se refiere a cómo se negocia la coexistencia de géneros, estilos, temas, vocabularios literarios y, en última instancia, lenguas diversas, a través de varios textos en un mundo literario compartido. Examina, por ejemplo, cómo la academia y las clases dominantes definen y disputan el canon y lo socialmente aceptado, y cómo las vanguardias y los grupos periféricos disputan este centro a través de intervenciones en academias, periódicos, revistas, concursos, editoriales, etc. Friedhelm Schmidt-Welle, en un esfuerzo similar por pensar en diferentes niveles de "convivialidad literaria"[5], describe "La convivialidad de la(s) literatura(s)" en términos similares a los propuestos aquí: "Me refiero a una especie de vida

[5] "En principio, voy a discutir tres aspectos o formas de lo que llamaré la convivialidad literaria. Estos aspectos son 1. La convivialidad de los/as escritores/as; 2. La convivialidad de la(s) literatura(s); y, 3. La convivialidad en la literatura" (Schmidt-Welle, 2024, p. 50).

propia de los sistemas literarios, es decir, las instituciones tienen una historia y unas tradiciones que se sobreponen a las prácticas simbólicas concretas de la literatura como producción y recepción" (2024, p. 51).

Si revelar el "eslabón perdido" entre la convivialidad y la desigualdad en el análisis de las ciencias sociales ayudó a exponer las posiciones y las diferencias en las relaciones supuestamente armoniosas dentro de la sociedad (Costa, 2022), un análisis de la convivialidad-desigualdad dentro del texto literario cumple una función similar: revelar relaciones invisibles tanto dentro como fuera del texto y reformular estas relaciones como propuestas sociales futuras, "barajando posibilidades de un futuro ficticio" (Müller y Knobloch, 2024).

Esta lectura atenta, simultáneamente filológica y social, que rechaza la distinción binaria entre ficción y realidad (Costa, 2022), ayuda a revelar relaciones externas desiguales en al menos tres niveles: sociohistórico, mostrando el nexo en su desarrollo; socioliterario, mediante la revelación de los sujetos hablantes dentro del texto y sus posiciones; y metacultural, dentro del lenguaje y las instituciones en su relación con el conjunto social. El enfoque literario, a través de la lente múltiple que ofrece este nexo, opera una especie de "filología de la diferencia"[6]: filología porque depende de un análisis social e histórico del lenguaje; de la diferencia porque busca precisamente distinguir entre las distintas posiciones de quienes hablan dentro y fuera del texto.

[6] Este ensayo no pretende definir con mayor detalle los procedimientos metodológicos para este tipo de lectura, sino más bien destacar que el ejercicio crítico aquí propuesto puede servir como una especie de experimento para una crítica alineada con niveles de análisis que tomen en cuenta la convivialidad y las desigualdades en la literatura. Para una metodología futura, se podría decir que un análisis crítico de este tipo privilegiaría, por ejemplo, los puntos de vista de los personajes y narradores; el vocabulario y otros marcadores de carácter; la intertextualidad; la heteroglosia y los neologismos; en resumen, las marcas de diferencia, en una búsqueda constante por criticar y revelar los falsos significados unitarios y totales del texto.

El extractivismo en Sudamérica

El concepto de extractivismo se utiliza frecuentemente en el análisis político-económico de Sudamérica para describir las prácticas colonizadoras y neocolonizadoras de extracción de recursos minerales, vegetales, animales y energéticos que estructuran la vida económica y social del territorio (Svampa, 2019). Estrechamente vinculado a la historia del continente (Acosta, 2013), el concepto adquirió plasticidad y se amplió, tanto para hablar de prácticas de cultivo sostenibles (extracción en el sentido más ecológico y sostenible desarrollado por Chico Mendes, por ejemplo), como para hablar de explotación asimétrica geológica, agraria, forestal, animal y de otros tipos (Chagnon et al., 2022). El extractivismo está histórica y geográficamente conectado con la explotación de la mano de obra indígena y negra, las expropiaciones, el genocidio y el epistemicidio. Sin embargo, el acceso extractivista a los territorios y a los seres vivos que trabajan y viven en ellos forma parte del sistema económico global: al analizar las relaciones desde la perspectiva de las infraestructuras extractivistas, las interacciones humanas se sitúan en un espacio dual, ya que las denominadas "materias primas" se extraen en territorios o "paisajes" (Andermann, 2023), pero luego se transportan a otros lugares y se les añade valor mediante el procesamiento industrial (Gudynas, 2016). Las sociedades extractivas actúan así como "exportadoras" de su propia naturaleza (Coronil, 2005), y la contaminación imposibilita futuras prácticas económicas en estas zonas. Las infraestructuras extractivistas se basan en un modelo relacional asimétrico y no recíproco en el que las áreas y los seres vivos que las habitan se tratan como medios, no como fines. La organización de las infraestructuras extractivistas también promueve visiones del mundo que chocan con la rica diversidad de formas de vida existentes. Las formas de existencia tradicionales y no modernas, que representan los "muchos mundos" de Arturo Escobar (2020), son obliteradas incesantemente por la imposición

y reproducción de una infraestructura orientada hacia un único mundo. Finalmente, la dimensión de esta explotación es fundamental, ya que la tendencia extractivista apunta al agotamiento de los materiales; es decir, se trata generalmente de actividades no sostenibles o no renovables, una relación asimétrica y unidireccional que inevitablemente conduce con el tiempo al agotamiento y, a menudo, a la destrucción de otras posibilidades de vida en el territorio[7].

Si bien el extractivismo es un término relativamente reciente, está intrínsecamente ligado a la historia del continente y, al mismo tiempo, es indicativo de una tendencia capitalista global[8]. Más que un simple "producto histórico-geopolítico de la diferenciación-jerarquización originada entre territorios coloniales y metrópolis

[7] En este hermoso fragmento de *Calle de sentido único,* Walter Benjamin presenta una serie de ejemplos europeos "no modernos" sobre la relación entre el consumo "sostenible" y la tierra: "Las costumbres más antiguas de los pueblos parecen enviarnos una advertencia: que al aceptar lo que recibimos tan abundantemente de la naturaleza, debemos protegernos de un gesto de avaricia. Porque no podemos hacer ningún regalo propio a nuestra madre tierra. Por lo tanto, es apropiado mostrar respeto al tomar devolviéndole una parte de todo lo que recibimos antes de poner nuestras manos sobre nuestra propia porción. Este respeto se expresa en la antigua costumbre de la *libatio*. De hecho, es quizás esta misma experiencia ética antiquísima la que sobrevive, de forma transformada, en la prohibición de recoger espigas de trigo olvidadas o uvas caídas, ya que estas son para beneficio de la tierra o de los ancestros que dispensan bendiciones. Según la costumbre ateniense, recoger migas de la mesa estaba prohibido porque pertenecían a los héroes. Si la sociedad ha degenerado tanto por la necesidad y la codicia que ahora solo puede recibir los dones de la naturaleza de forma rapaz, que arranca la fruta verde de los árboles para venderla de la manera más rentable, y se ve obligado a vaciar cada plato en su determinación de tener suficiente, la tierra se empobrecerá y la tierra dará malas cosechas" (1996, p. 483).

[8] Hoy en día, esta práctica de intercambio asimétrico —en la que uno toma de otro casi sin que este se dé cuenta, estableciéndose una relación jerárquica inamovible— encuentra ecos en el extractivismo de datos de las grandes empresas de datos, en la minería de criptomonedas o en el entrenamiento de inteligencias artificiales mediante trabajo humano no remunerado. Estas expansiones sugieren que lo que antes era un modelo histórica y geográficamente localizado tiende a convertirse en un modelo global de acumulación de capital. La reciente propuesta del "Plantacionoceno", como caracterización geológica planetaria que también da cuenta de las relaciones laborales racializadas durante el auge de la Modernidad, ofrece un terreno fértil para reflexionar sobre otras prácticas extractivistas.

imperiales", otra fase del capitalismo o un problema inherente a ciertas economías subdesarrolladas, el extractivismo constituye "un rasgo estructural del capitalismo como economía mundial" (Aráoz, 2013, p. 213). Históricamente, el estudio del extractivismo ha estado arraigado en la Historia, la Economía, la Sociología y los Estudios Ambientales. Sin embargo, más recientemente, las Humanidades y los estudios de Arte también han comenzado a participar en el debate (Junka-Aikio; Cortes-Severino, 2017). Estos campos examinan cómo los estudios culturales y la crítica de arte pueden iluminar la producción de percepciones y estéticas[9]. Dentro de las cosmovisiones extractivistas, tanto en relación como en contraste con los proyectos artísticos modernos y contemporáneos, este documento de trabajo se alinea con este contexto en evolución, con el objetivo de revisar un clásico del modernismo brasileño mediante el enfoque multinivel y multidisciplinario que exige este tema.

Crítica contemporánea del modernismo paulista

El legado del modernismo de San Pablo ha sido objeto de numerosos debates y revisiones en las últimas décadas. Esto ha dado lugar a críticas a una historiografía literaria centrada en San Pablo, que habría favorecido a autores locales e ignorado movimientos significativos de principios del siglo XX (Fischer, 2022). Artistas como Oswald de Andrade y Heitor Villa-Lobos también son acusados de explotación cultural o epistémica (o extractivismo) de temas afrobrasileños e indígenas sin el debido reconocimiento. Esta crítica cuestiona la visión positiva predominante desde la década de 1950, que presentaba la relación del modernismo con las culturas populares como una antropofagia "genuina", es decir, una verdadera penetración del Otro en el Yo y no una mera apropiación (Sterzi, 2022).

[9] Entendidas simultáneamente como ámbitos de las artes y de las percepciones sensoriales.

El debate continúa con la participación de artistas indígenas contemporáneos que dialogan con la literatura modernista. El mito de Makunaima, por ejemplo, una serie de narraciones recopiladas inicialmente por el etnólogo alemán Theodor Koch-Grünberg en Roraima, Brasil, y posteriormente transformadas por Mário de Andrade en la novela clásica del modernismo paulista, *Macunaíma*, está siendo reexaminado en colaboración con comunidades locales, así como con investigadores y escritores indígenas como Macuxi Sony Ferseck (2024). Este movimiento busca recuperar las narraciones tradicionales previas a la adaptación literaria y, posteriormente, entablar un diálogo con ellas para generar nuevas perspectivas (Taurepang, 2019). Estas reinterpretaciones, críticas y denuncias ofrecen diferentes puntos de vista sobre el modernismo. Algunos abogan por la liberación de los temas modernistas, como la obra de Ellen Lima (2021); mientras que otros, como el manifiesto de Denilson Baniwa, "Re-Antropofagia" (2021), invierten sarcásticamente el "extractivismo" para beneficiarse del prestigio del modernismo. El texto de Jaider Esbell, "Makunaima, o meu avô em mim!" (2018), con un giro perspectivista que transforma el objeto de archivo en sujeto literario, presenta a Makunaima describiendo su presencia en el texto de Andrade como un acto consciente para asegurar la continuidad de su historia.

La reflexión sobre el extractivismo cultural o epistémico es crucial en el contexto poscolonial (Cusicanqui, 2012; Grosfoguel, 2016), ya que este concepto revela las dinámicas de dominación, apropiación y borramiento. Si bien el modernismo de San Pablo integró elementos de la cultura indígena, africana y popular en el discurso brasileño, los actores del movimiento y los espacios de difusión de sus obras permanecieron en gran medida limitados a las élites, ignorando así muchas expresiones culturales innovadoras (Cardoso, 2021). Por otro lado, Eduardo Viveiros de Castro considera que la antropofagia de Oswald de Andrade influyó en su teoría del perspectivismo multinaturalista, ya que "la intuición de Oswald sobre la naturaleza ontológica del principio universal de devorar [...], su

naturaleza como 'la única ley del mundo', [...] converge con aspectos centrales de la metafísica indígena" (2024). Esta "convergencia" ilustra la posibilidad productiva de la fertilización cruzada entre la literatura, ya sea moderna o contemporánea, y las cosmovisiones amerindias.

Para examinar la literatura y las prácticas culturales en el contexto del extractivismo, debemos considerarlo como una práctica integral, que extrae no solo materiales, sino también relaciones. La extracción de caucho, plata o yerba mate extrae simultáneamente los vínculos culturales entre los pueblos indígenas y sus territorios. El llamado "extractivismo cultural" es solo una faceta de este proceso más amplio. Como señala Rashmi Varma en *Extracting Indigeneity*:

> Lo que se extrae a escala global no es solo la bauxita de las montañas Niyamgiri de Odisha o el carbón de los campos de Jharkhand en India, el cobre de Zambia o el oro y la plata de la Patagonia, sino también la memoria, la historia, el arte, así como los "valores culturales que están ligados a ecosistemas enteros de supervivencia y existencia". (2021, p. 127)

Anteriormente identificamos el agotamiento de los recursos como un rasgo distintivo del extractivismo. Podría argumentarse que esto es imposible en el ámbito cultural, donde todo intercambio —por asimétrico que sea— implica continuidad y renovación. Sin embargo, la historia contradice esta teoría. La historia de las Américas se define por la expropiación de prácticas culturales indígenas (en el doble sentido de cultura y cultivo) mediante la apropiación de territorios, lo que Marx denominó "acumulación primitiva"[10]. En conse-

[10] "De hecho, la esclavitud velada de los trabajadores asalariados en Europa necesitaba la esclavitud sin reservas del Nuevo Mundo como su pedestal. [...] El descubrimiento de oro y plata en América, la exterminación, la esclavitud y el enterramiento en minas de la población indígena de ese continente, los comienzos de la conquista y el saqueo de la India, y la conversión de África en una reserva para la caza comercial de pieles negras, son todos hechos que caracterizan el amanecer de la era de la producción capitalista" (Marx, 1996, p. 378).

cuencia, si bien la siembra de yuca por parte de los portugueses o la apropiación de Macunaimã en Macunaíma no detienen teóricamente las prácticas indígenas, la realidad histórica es innegable: el resultado ha sido la casi total desaparición de estas culturas.

Extractivismo y modernismo

La modernidad y sus expresiones estéticas suelen representarse como separadas de los procesos materiales de extracción, transporte y transformación que las posibilitan. Este distanciamiento se hace especialmente evidente en la contradicción que se da en las periferias globales, particularmente en los antiguos territorios coloniales. Estos términos contrastantes —extractivismo y modernismo—, uno arraigado en la economía y el otro en la historia del arte, no suelen considerarse conjuntamente. De hecho, son conceptos que, hasta ahora, pertenecen no solo a disciplinas diferentes, sino también a sensibilidades, cosmovisiones y filosofías de la historia distintas. Desde una perspectiva imaginativa, el extractivismo, en términos económicos, contrasta con el modernismo al asociarse con relaciones laborales arcaicas, a menudo llevadas a cabo por mano de obra humana y animal, ubicaciones remotas, suciedad, grandes cantidades de bienes comunes y genéricos, y simplicidad. En cambio, el modernismo se vincula con formas contemporáneas y futuristas, máquinas, Europa, grandes centros urbanos, luminosidad, singularidad, rareza y alta complejidad. El extractivismo parece desarrollarse en lugares atemporales, destinado a una tarea única y repetitiva hasta el agotamiento (una liberación final y quizás la única diferencia con el trabajo de Sísifo). El modernismo, en cambio, es la zanahoria que le da al burro, señalando el camino no solo para un lenguaje, sino para el planeta mismo; es la imagen de un futuro que todos compartiremos.

Por supuesto, se puede pensar en la entusiasta representación que hace Marinetti de la industria (que opera casi mágicamente,

sin combustible ni materias primas), el militarismo y el deseo de destruir la historia cultural y los museos, pero gran parte de las vanguardias europeas también fueron una reacción a la destrucción del pasado de las formas de vida comunitarias y tradicionales, y una búsqueda de modelos o prácticas alternativas. Escritores y pensadores como Kafka y Benjamin, por ejemplo, si bien daban testimonio del poder destructivo de la Modernidad, también movilizaron formas y temas de la rica tradición oral y mística judía para componer obras modernistas y vanguardistas. Podríamos llamarlas "críticas modernistas de la Modernidad" (Amorim Izabel, 2020, p. 152). Un gesto similar está presente en las obras de artistas como Igor Stravinski, Paul Gauguin y, a pesar de importantes diferencias contextuales, Heitor Villa-Lobos, Tarsila do Amaral y el propio Oswald de Andrade. Antonio Candido, el gran crítico literario brasileño, destaca esta característica común de ciertos modernismos metropolitanos y la especificidad periférica:

> *Não ignoramos o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia desempenharam na definição da estética moderna, atenta aos elementos arcaicos e populares recalcados pelo academismo. Mas no Brasil as culturas primitivas se entrelaçam à vida de todos os dias, ou são reminiscências vivas de um passado recente. Os arrojos de Picasso, Brancusi, Max Jacob, Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles.* (Candido, 1987, p. 132)[11]

Así, una de las fortalezas típicas de los modernismos, el choque entre lo tradicional y las innovaciones modernas, encuentra un contexto fértil en la periferia. Allí, el elemento arcaico no es una pieza de museo, un vestigio aislado o un relato de viajes coloniales, sino

[11] Traducción: "No ignoramos el papel que el arte primitivo, el folclore y la etnografía desempeñaron en la definición de la estética moderna, prestando atención a los elementos arcaicos y populares reprimidos por el academicismo. Pero en Brasil, las culturas primitivas están entrelazadas con la vida cotidiana o son aún vívidos vestigios de un pasado reciente. Los audaces esfuerzos de Picasso, Brancusi, Max Jacob y Tristan Tzara fueron, fundamentalmente, más coherentes con nuestra herencia cultural que con la suya".

una parte viva y presente del tejido social, en resistencia. Mientras que los modernismos europeos surgieron en un contexto de modernidad avanzada, recurriendo a temas y formas artísticas tradicionales casi desde su aislamiento o incluso su desaparición social (a menudo buscando "inspiración" en otros territorios coloniales), la producción literaria modernista en otras regiones del planeta surgió de una manera mucho más híbrida, especialmente considerando los contextos coloniales.

Existe un conflicto de temporalidades, tanto desde la perspectiva narrativa como desde la del tipo de modernización. Como ya señaló la Teoría de la Dependencia en la década de 1970, el desarrollo de la periferia es el "desarrollo de su subdesarrollo" (Frank, 1966). En otras palabras, para que exista un centro industrializado, debe existir una periferia perpetuamente subdesarrollada (mediante una alianza internacional con élites locales). Esta fuerte contradicción, el "desarrollo del subdesarrollo", encuentra su máxima expresión en el extractivismo. Este implica la construcción de infraestructuras complejas, utilizando las técnicas de ingeniería más avanzadas, desplazamientos masivos de población, alteración radical de territorios, redes transcontinentales y la imposición de una cosmovisión ontológica muy específica sobre los territorios y sus habitantes, tanto humanos como no humanos; todo ello con el fin de mantener el territorio en la pobreza de un monocultivo hasta el agotamiento de los recursos. No se trata de un retorno a la época premoderna, sino más bien de la destrucción de los modos de producción tradicionales y de la reducción de las infinitas posibilidades de la vida, tradicionales o futuristas, a una actividad extractiva.

La literatura modernista brasileña se estructura, por tanto, a través de esta amalgama de temporalidades: lo arcaico de las prácticas tradicionales (el pensamiento indígena movilizado en "Antropofagia"), la melancolía típica de los espacios post-extractivos (como se observa, por ejemplo, en *Fogo morto* de José Lins do Rego, pero también en toda la literatura vinculada al fin del ciclo de la caña de azúcar), las innovaciones estéticas formales importadas

del arte europeo, los efectos estéticos de la creación de la prensa y las grandes industrias en la creciente metrópolis brasileña, etc. Todos estos elementos impregnan y son impregnados por el extractivismo y están presentes en la literatura modernista.

Poética del café

> *"Ustedes creen, señores, que la producción de café y azúcar es el destino natural de las Indias Occidentales. Hace dos siglos, la naturaleza, ajena al comercio, no había plantado allí ni caña de azúcar ni cafetos."*
> Karl Marx, "Discurso sobre la cuestión del libre comercio", 9 de enero de 1848

La extraordinaria influencia del café impregna la imaginación modernista brasileña. Su amplia circulación como mercancía de gran valor impulsó la industrialización de San Pablo, fomentando así el surgimiento de un modernismo local distintivo: una interpretación localizada de las tendencias europeas, imbuida de un sabor regional único y arraigada en temporalidades contrastantes. ¿Es mera coincidencia que el primer libro de poesía de un poeta modernista, situado en el floreciente corazón industrial del continente, se titulara *Pau-Brasil*[12]? ¿O que las revistas modernistas de la misma

[12] El colonialismo define las lenguas y los nombres de los lugares. Bautiza, en el doble sentido de nombrar al recién nacido y cristianizar, como si no hubiera habido nadie allí antes, estableciendo relaciones con el territorio para nombrarlo. En los pocos casos en que se conservan los nombres indígenas, estos se convierten en meros sonidos, perdiendo su significado porque las lenguas con las que se nombraban fueron prohibidas. Al establecer nuevos nombres para el lugar, el colonialismo puede querer reinventar su hogar en el nuevo territorio, nombrándolo en honor a ciudades y calles de la metrópolis. Pero a menudo, puede ser pragmático, vaciando el significado del nombre del lugar al reemplazarlo con el nombre de un elemento local —una planta o un animal— que se convierte en mercancía. Así, Pindorama, "la tierra de las palmeras", un territorio que lleva el nombre de un árbol, se convierte en Brasil, el nombre de otro árbol con valor comercial, transformado en mercancía.

ciudad se llamaran sucesivamente "Klaxon" y "Terra Roxa"? En *Tietê, Tejo, Sena: a Obra de Paulo Prado* (2000), Carlos Berriel detalla meticulosamente la estrecha relación entre la producción de café de San Pablo y las ideas modernistas de principios de siglo. A través de figuras como Paulo Prado (y, de manera particular, Oswald de Andrade), estos dos movimientos aparentemente dispares convergieron en un fenómeno singular. Como explica Berriel:

> *Foi o período em que o café ditava a política nacional. Era o principal produto primário na balança do comércio internacional. Oitenta por cento do café mundial era produzido no Brasil, e noventa por cento da produção brasileira vinha de São Paulo. Os preços alcançavam altos patamares. O maior produtor brasileiro era o fazendeiro Schmidt, de Ribeirão Preto, mas o segundo maior produtor era a família Prado.* (2000, p. 19)[13]

Un ejemplo impresionante es la celebración de la "civilización del café", como en la poesía de Cassiano Ricardo, autor modernista de *Marcha para o Oeste* (1940) (Marcha hacia el Oeste), un verdadero elogio del bandeirantismo de San Pablo, romantización del

Como es sabido, el nombre "Brasil", adjetivo derivado de *brasa* (incandescente) en portugués, hace referencia al árbol *Paubrasilia echinata,* que abundaba en la costa a la llegada de los portugueses y cuya madera era de altísimo valor en Europa debido al tinte rojo de alta calidad que se extraía de su duramen (el núcleo del árbol). El color de este tinte era tan intenso que se comparaba con el de una brasa ardiente. Como también sabemos, el Pau-Brasil fue la primera materia prima, o el primer "ciclo económico" de la historia de Brasil, siendo extraído hasta finales del siglo XIX y considerado actualmente en peligro de extinción. Muchos ciclos han transcurrido desde entonces, lo que demuestra cómo el extractivismo estructura la historia del país: caña de azúcar, oro, algodón, café, caucho, y ahora mineral de hierro y soja, etc. Con el tiempo, esta violencia inicial se olvida y el nacionalismo lo oscurece todo. El ingenioso gesto de Tarsila do Amaral de volver a incluir Pau-Brasil en la bandera y la inclusión de Oswald en el título de su libro recuerdan y denuncian este proceso.

[13] Traducción: "Fue la época en que el café marcaba el rumbo de la política nacional. Era el principal producto primario en la balanza comercial internacional. El ochenta por ciento del café mundial se producía en Brasil, y el noventa por ciento de la producción brasileña provenía de San Pablo. Los precios alcanzaron niveles muy altos. El mayor productor brasileño era el agricultor Schmidt, de Ribeirão Preto, pero el segundo mayor productor era la familia Prado".

genocidio y alabanza velada de la supremacía blanca. En poemas como "Lavrador", "Taperá" (1925), "Cantilena", "Café-Expresso", "Moça tomando café" (1936) intenta establecer una poética laudatoria del café, describiendo sensualmente la planta, la producción y sus efectos en la vida urbana de San Pablo y París. También existe una función belicosa muy específica de la plantación de café como una guerra contra el páramo (y contra su gente), los propios cafetos antropomorfizados en soldados coloniales, como en el poema "Soldados verdes":

> *O cafezal é a soldadesca verde,*
> *Que salta morros na distância iluminada,*
> *Um! dois! um! dois! — de batalhão em batalhão,*
> *Na sua arremetida acelerada*
> *Contra o sertão.*
> (Ricardo, 1929, p. 79)[14]

Podemos ver resumida la ideología del café como una fuerza salvadora, modernizadora y civilizadora (es decir, militar). Lo que distinguiría la laboriosidad de San Pablo del resto del país provenía del café, en una extraña amalgama de arcaísmo y modernidad (Cardoso, 1960). La racionalidad de la plantación operaba con mano de obra esclava o semiesclava, por un lado, y que, sin embargo, por otro, estaba perfectamente financiada por acuerdos estatales y vinculada a las demandas de consumo de todos los mercados internacionales.

Mário de Andrade ofrece una representación diferente de la presencia casi espiritual del café en la imaginación modernista en su ópera *Café*, una visión crítica pero aún misteriosa de la planta y la plantación. El libreto, una ópera sin protagonistas ni parejas románticas, sino casi enteramente cantada por coros y alegorías, se desarrolla durante la gran crisis del café resultante del crac de

[14] Traducción: "El cafetal es la soldadesca verde,/ Que salta colinas en la distancia iluminada,/ ¡Uno! ¡Dos! ¡Uno! ¡Dos! —de batallón en batallón—,/ En su carga acelerada/ Contra el interior del país".

la Bolsa de Nueva York en 1929. Mario se centra en la crisis, sus crímenes y sus efectos en los trabajadores de toda la cadena de producción. Se enfoca especialmente en las mujeres, preocupadas por alimentar a sus hijos tras la destrucción de empleos en las fincas, en la estación de tren (irónicamente llamada "Estação Progresso") y en los puertos.

Es una ópera social, con incursiones en la poesía y la música populares, en las historias de inmigración y esclavitud, y en la relación de estos procesos con la financiarización de todo. Lo sorprendente, sin embargo, es la promesa permanente del café. Como un adicto a la ruleta, la excolonia no puede renunciar al sueño de la próxima euforia de la materia prima. La poética del café es adictiva, sensual, estimulante (como sus efectos en los cuerpos de los trabajadores de todo el mundo). La extracción es el destino productivo, económico (y quizás simbólico) del país. Esta ambigüedad también está bien marcada en la primera parte:

> *Café! Café! Eu exclamo a palavra sagrada (no deserto)*
> *Café!... O seu fruto me trazia o calor no coração*
> *Era o cheiro da minha paz, o gosto do meu riso*
> *E agora ele me nega o pão...*
> *Que farei agora que o café não vale mais!*
> (Andrade, 2005, p. 426)[15]

Como un auténtico producto fetichizado, el café es simultáneamente fruta, bebida, consuelo; y valor, dinero, algo suprasensible al nivel mismo de lo sagrado que agudiza la sensibilidad y garantiza el bienestar de la vida. A modo de plegaria al niño Jesús, en busca de consuelo, pero también de justicia, "Los estibadores y sus mujeres" cantan mirando los sacos de café al final de la primera escena:

> *EU SOU AQUELE QUE DISSE:*

[15] Traducción: "¡Café! ¡Café! ¡Proclamo la palabra sagrada (en el desierto)!"/ ¡Café!... Su fruto me llenó de calidez el corazón./ Era el olor de mi paz, el sabor de mi risa./ Y ahora me niega el pan.../ ¿Qué voy a hacer ahora que el café no vale nada?".

Eu tenho fome! eu tenho fome!
Grão pequenino
É uma fome antiga, de milhões de anos que renasce
Grão pequenino
Nem todo o trigo do universo feito pão
Acalmava esta fome antiga e multiplicada
Fome de fome
Fome de justiça
Fome de equiparação
Fome de pão! FOME DE PÃO.
(Andrade, 2005, pp. 428-429)[16]

De nuevo, la mistificación. La plantación de café no se percibe únicamente como causa del mantenimiento de la miseria en el monocultivo, sino como una posibilidad de liberación para los trabajadores. El pequeño grano de café resucitado (y las plantaciones que lo acompañan, cabe preguntarse) se inscribe en el mismo universo del hambre, que ya no es hambre material, sino hambre de justicia histórica. La transustanciación cristiana también resulta impresionante: aquí el pan no se transforma en la carne del salvador, ¡sino que el propio Niño Jesús resucita en forma de grano de café!

Pero la poetisa Norah de Figueroa ofrece una perspectiva aun más crítica en el poema "Nas labaredas do ouro - A tragédia do café" (En las llamas del oro: la tragedia del café) de 1932, que también utiliza un lenguaje bíblico y místico denso para describir la quema clandestina de toneladas de sacos de café para intentar aumentar su precio en las bolsas de valores:

Sobre as fogueiras do café,
Desse café queimado em sacrifício
Ao deus Moloch do momento hodierno...

[16] Traducción: "YO SOY EL QUE DIJO:/ ¡Tengo hambre! ¡Tengo hambre!/ Grano diminuto/ Es un hambre ancestral, de millones de años de antigüedad, que renace./ Grano diminuto/ No todo el trigo del universo se convirtió en pan./ ¿Podría calmar este hambre antigua y multiplicada?/ Hambre de hambre/ Hambre de justicia/ Hambre de igualdad/ ¡Hambre de pan! ¡HAMBRE DE PAN!".

— O momento é fenício!
A conquista do ouro é o ideal insano!
E Moloch eviterno
Exige carne e exige sangue humano!
(Citado en Magalhães, 1939)[17]

La destrucción del café se percibe desde una perspectiva blasfema, si no satánica. Una extraña crítica al capitalismo, de alguna manera, salvaguarda la plantación de café, como si esta perteneciera a una esfera económica y simbólica distinta —¡una esfera humana!— a la del mercado financiero.

La temporalidad de la extracción

¿Por qué analizar el extractivismo en relación con los modernismos? Si bien la historia de las antiguas colonias es inseparable de la de su explotación extractivista, centrarse en los modernismos —específicamente en el contexto poscolonial— se justifica por la expansión y aceleración que la industrialización capitalista impuso en estos territorios a principios del siglo XX. Mientras que las metrópolis mercantilistas explotaban recursos coloniales de alto valor, como metales preciosos y cultivos comerciales, para el comercio, el extractivismo capitalista se orientó principalmente hacia las materias primas esenciales para la manufactura industrial: hierro, petróleo, caucho, etc.

Fundamentalmente, esto marcó una transición de la extracción de bienes de lujo de alto valor a la de insumos industriales de bajo valor, un cambio que alteró drásticamente tanto la escala de la extracción como a sus actores. El monopolio estatal de la era

[17] Traducción: "En las hogueras de café,/ De este café se quemó en sacrificio/ Al dios Moloch del momento presente.../ ¡El momento es fenicio!/ ¡La conquista del oro es un ideal descabellado!/ Y Moloch eterno/ ¡Exige carne y exige sangre humana!".

absolutista dio paso a una multiplicidad de actores privados del Norte Global, lo que amplió tanto lo que se extraía como quién lo extraía[18].

La geología es la última ciencia exacta en ser "transformada" por las humanidades. El concepto del Antropoceno —una intervención humana lo suficientemente profunda como para inaugurar una nueva era geológica— exige herramientas de la Economía, la Historia, la Sociología y la Historia Cultural. En este contexto, el análisis de José Miguel Wisnik sobre Carlos Drummond de Andrade resulta fundamental. Nacido en Itabira, Minas Gerais —sede del gigante minero Vale do Rio Doce—, Drummond siempre movilizó imágenes de piedra, mineral y trenes. En *Maquinação do mundo* (La maquinación del mundo) (2018), Wisnik contextualiza esta producción local dentro del ámbito de la destrucción inducida por la minería, tendiendo puentes entre los campos dispares de la geología y la teoría literaria. Evitando el reduccionismo sociológico, su enfoque desvela capas de significado relacionadas con la estética: un "pensamiento-sentimiento" o aprehensión interna de crecer en una tierra que, literalmente, se llama "Minas Generales" (Minas Gerais).

En poemas como "A montanha pulverizada" (La montaña pulverizada) y "O maior trem do mundo" (El tren más grande del mundo),

[18] Muchos autores han descrito la minería y la explotación de los recursos naturales como el destino de las Américas. *Las venas abiertas de América Latina* (1971), de Eduardo Galeano, es un caso excepcional de libro utilizado tanto en la investigación académica como en la movilización política. Desde esta perspectiva —que abarca corrientes tan diversas como la Teoría de la Dependencia y la Teología de la Liberación— el continente está condenado a perseguir eternamente la modernización del Norte (como una zanahoria que cuelga ante un burro); las Américas se ven obligadas a vender productos a precio de saldo, solo para recomprarlo después al Norte, procesado y a un precio superior. Esta lógica solo funciona porque la gran mayoría de los recursos permanece en manos de una minoría. Esta es la dimensión económica. Sin embargo, existen otras facetas: epistemológica, artística, ontológica y política. El pensamiento poscolonial o decolonial intenta escribir simultáneamente la historia de estos procesos y proponer su interrupción, empleando estrategias que toman como modelo principalmente a los pueblos indígenas. El futuro debe ser, de alguna manera, ancestral. Un siglo antes, ciertos modernistas latinoamericanos habían llegado a esta misma conclusión.

Wisnik revela una sutil mezcla de sentimentalismo y el Antropoceno —o "solastalgia"— específicamente a través de la repetición excavada y melancólica del Pico Cauê, una encrucijada de la historia personal, nacional y global. En "A montanha pulverizada", publicado en *Boitempo II* en 1973, Drummond describe la vista desde la ventana de su infancia del pico, "la colina de mi padre y mi abuelo / de todos los Andrades que han pasado y pasarán", solo para despertar una mañana a una realidad diferente:

Chego à sacada e vejo a minha serra,
a serra de meu pai e meu avô,
de todos os Andrades que passaram
e passarão, a serra que não passa.

Era coisa de índios e a tomamos
para enfeitar e presidir a vida
neste vale soturno onde a riqueza
maior é a sua vista a contemplá-la.

De longe nos revela o perfil grave.
A cada volta de caminho aponta
uma forma de ser, em ferro, eterna,
e sopra eternidade na fluência.

Esta manhã acordo e não a encontro,
britada em bilhões de lascas,
deslizando em correia transportadora
entupindo 150 vagões,
no trem-monstro de 5 locomotivas
— trem maior do mundo, tomem nota —
foge minha serra vai,
deixando no meu corpo a paisagem
mísero pó de ferro, e este não passa[19]. (1992, p. 629)

[19] Traducción: "Voy al balcón y veo mi montaña,/ la montaña de mi padre y mi abuelo,/ de todos los Andrades que han pasado/ y pasarán, la montaña que no pasa. // Era cosa de indios y la adoptamos/ para adornar y presidir la vida/ en este valle

La imagen estática que unía a generaciones al territorio se desmorona repentinamente. El poema expresa una melancolía característica, pero también revela una extraña temporalidad donde los elementos más constantes se ven sometidos a una rápida desaparición. En tales contextos extractivistas, el tiempo geológico se convierte en tiempo mineralógico: lo antiguo se extrae a gran velocidad para transformarse en mercancía y, poco después, en desecho. El pasado primitivo se convierte en un sacrificio necesario para un futuro abstracto ubicado en otro lugar.

Para las culturas no modernas, el ritmo tradicional se construye a lo largo de los siglos mediante ritos y mitos vinculados a los ritmos del tiempo, entendido en portugués y otras lenguas romances como historia y clima. Esta temporalidad material contrasta marcadamente con el tiempo abstracto de la fábrica; por consiguiente, estas culturas se resisten necesariamente a la aceleración y la homogeneización de la temporalidad moderna. En estas culturas, el elemento geológico —una experiencia colectiva del tiempo ligada a la tierra y sus transformaciones— sufre un cambio radical en la modernidad. Procesos que abarcan millones de años se aceleran y se perfeccionan en segundos. Seres que solo conocen la superficie de la tierra, pero respetan el ritmo de sus procesos profundos, se sorprenden al verla repentinamente expuesta, revelando un pasado primitivo que no debía ser visto (Kopenawa, 2015).

El extractivismo es la actividad económica en la que este choque temporal se manifiesta con mayor violencia. Un proceso material de millones de años se interrumpe y se comprime en años, meses, semanas. Macarena Gómez-Barris, en *La zona extractiva,* describe la transición de un río utilizado para el transporte de petróleo a uno

---

sombrío donde la riqueza / mayor es la visión que la contempla. // Desde lejos nos revela su perfil grave./ En cada curva del camino apunta/ a una forma de ser, en hierro, eterna,/ y le infunde eternidad al fluir. // Esta mañana me despierto y no la encuentro,/ aplastada en miles de millones de astillas,/ deslizándose sobre una cinta transportadora/ atascando 150 vagones,/ en el tren monstruo de 5 locomotoras/ —el tren más grande del mundo, tomen nota—/ Mi montaña huye, se va,/ dejando en mi cuerpo el paisaje/ miserable, y esto no pasa".

dentro de una reserva de alta biodiversidad, donde el contraste en las temporalidades es marcado:

> Diez millas más allá de las casas flotantes, el río se bifurca de nuevo. Al desviarse hacia los ríos negros, o "aguas negras", y alejarse del Río Napo, el ritmo acelerado del extractivismo desaparece en las tierras protegidas de los pueblos indígenas Shuar, Huaronani, Quichua, Tagaeri y Taromame, señalizadas únicamente por un pequeño letrero que reza "Parque Nacional Yasuní". A diferencia del bullicio ruidoso del transporte de petróleo a lo largo del cauce principal del Río Napo, en este afluente menor, una sola hoja que cae al agua desde la copa de los árboles se convierte en un acontecimiento trascendental. Aquí, la percepción se ralentiza, donde el ritmo frenético de la extracción no es la única temporalidad, y donde la noción alargada del tiempo geológico permite una percepción diferente del intrincado desarrollo del mundo natural. En los dos metros de agua turbia que bañan nuestra canoa motorizada, se encuentran contenidos un millón de años de evolución. (2017, p. XI)

Mientras que la mirada extractivista impone una división radical entre sujeto y objeto, la práctica indígena no moderna se produce de forma conjunta en contacto con el territorio. El bosque no es un "fondo" (en el sentido bancario), un recurso objetivo y gratuito para la extracción, sino una construcción indistinguible de los sujetos que lo habitan (Neves, 2022).

El caso de *Pau Brasil*

En esta alquimia perversa donde la piedra se reduce de su forma máxima —la montaña— a su forma mínima —el polvo—, todas las relaciones se erosionan: minerales, sociales y personales. Es notable que la crítica tardara décadas en abordar la importancia estructural de estos elementos extractivistas en la literatura brasileña. Al dirigirnos a San Pablo y a una de sus obras modernistas

inaugurales, encontramos el extractivismo original que fundó la nación plasmado en la misma portada: como bandera, título del libro y nombre del país: *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, enmarcado por el brillante e irónico trazo de Tarsila do Amaral. Además, el desarrollo posterior del extractivismo en el pensamiento oswaldiano eleva la cuestión —como debe ser— por encima de lo meramente material. Revela que el extractivismo nunca se produce únicamente a través de elementos materiales, sino también a través de elementos culturales. Volviendo a Drummond, la "ausencia marcada" señalada en la segunda estrofa del poema ("*Era coisa de índios e a tomamos/ para enfeitar e presidir a vida*")[20] también impregna el libro de Oswald: la extracción de elementos humanos, usos tradicionales, modos de consumo y ciclos de producción. Todas estas dimensiones son extraídas simultáneamente.

La hipótesis principal, por lo tanto, plantea el extractivismo como una lente productiva para interpretar los modernismos periféricos sudamericanos. Sin embargo, esta herramienta crítica solo resulta eficaz si evita reducir la obra a su coyuntura histórica (el contexto extractivista), revelando en cambio procedimientos que son en sí mismos extractivistas o críticos del proceso dentro del texto literario. Pensar el extractivismo y el modernismo conjuntamente implica analizar el primero en múltiples niveles. En el caso de la poesía de *Pau-Brasil*, estos incluyen: la presencia de materiales extraídos; la denuncia del discurso extractivista a través de la parodia o el montaje; y la ambición de "poesía exportadora" del yo lírico, una mirada que, en sí misma, podría entenderse como extractivista.

La mirada extractiva en la literatura puede entenderse como una estetización del territorio (parafraseando a Walter Benjamin): retratar la tierra como propaganda, como si se vendiera. Reduce la especificidad material y la pluralidad relacional a un lenguaje aplanador que elimina la diferencia, legible solo para un público fuera

[20] Traducción: "Era cosa de indios y la adoptamos/ para adornar y presidir la vida".

del territorio, similar a las "cartas de descubrimiento" coloniales, que eran esencialmente prospectos para inversiones en el extranjero. Esta literatura presenta lo nuevo bajo la apariencia de lo viejo y familiar, ofreciendo "visiones del paraíso" (De Holanda, 1995), ya sea pasado o futuro. ¿Cae Oswald de Andrade en esta trampa? ¿O la línea inicial del "Manifiesto Pau-Brasil" —"*A poesia existe nos fatos*"[21]— invierte la ecuación? En lugar de estetizar el territorio (los hechos existen en la poesía), ¿territorializa la poesía? A propósito, "*casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino*"[22]. Son hechos estéticos, pero casualmente reflejan los colores de la bandera nacional. Una elección curiosa para su argumento.

Análisis de texto

La primera sección del libro, "Por ocasião da descoberta do Brasil" (Con motivo del descubrimiento de Brasil) —una dedicatoria, una invocación a la musa y una presentación programática, todo en uno— introduce la irónica noción de "descubrimiento". Irónica porque, en última instancia, fueron los portugueses quienes necesitaban ser "descubiertos" sin sus ropas, como señala Oswald con ironía en un famoso poema. Sin embargo, la ironía también reside en lo absurdo de pretender descubrir una tierra ya habitada por muchos pueblos. Más allá de esto, el "descubrimiento" adquiere una dimensión geológica más trágica cuando se concibe no en términos de navegación o vestimenta, sino de la tierra y lo que esta oculta. El descubrimiento de Brasil es también una forma de desvelar lo que la tierra guarda. Si los pueblos amerindios se especializaron durante milenios en la siembra y la cosecha en múltiples capas —tejiendo una colcha de muchos tejidos, animales, plantas, minerales y

[21] Traducción: "La poesía reside en los hechos".
[22] Traducción: "Chozas de azafrán y de ocre en el verdor de la favela, bajo el azul cabralino".

espíritus, integrados por incontables manos y garras que cosían la tierra todas juntas—, entonces el descubrimiento europeo de Brasil es un desgarro repentino de este tejido. Destruye la sutileza de ocultar y revelar, junto con su delicada red de relaciones. Es un gesto extractivista fálico que desgarra, despoja y desolla, dejando la tierra expuesta al cielo abierto, descubierta[23]. En otras palabras, la tierra descubierta por la búsqueda de cobre[24].

En la sección siguiente, "Falação" (Palabrerío) (que también incluye partes del conocido "Manifiesto de la Poesía Pau-Brasil", publicado el mismo año), el programa estético del libro se presenta en un tono aforístico, casi manifiesto. El primer verso termina con la palabra "Exportación", en mayúscula. La exportación se concibe históricamente en un sentido económico, pero se traslada inmediatamente al presente enunciativo en un sentido cultural y poético, dentro de una especie de análisis de sistema literario o "literatura mundial"[25]. La poesía se contempla en un contexto global, como

[23] En otro contexto, aunque sin duda similar, el chamán yanomami Davi Kopenawa reflexiona sobre la minería y la obsesión del hombre blanco con el "armadillo gigante" en territorio estadounidense: "Las cosas que los blancos extraen de las profundidades de la tierra, minerales y petróleo, no son alimentos. Son cosas malignas y peligrosas, saturadas de tos y fiebres, que solo Omama conocía. Sin embargo, decidió desde el principio esconderlas bajo el suelo del bosque para que no nos enfermaran. No quería que nadie pudiera sacarlas de la tierra, para protegernos. Por eso deben permanecer donde él las dejó enterradas para siempre. El bosque es la carne y la piel de nuestra tierra, que es la espalda del antiguo cielo Hutukara que cayó al principio de los tiempos. El metal que Omama escondió en su suelo es su esqueleto, que el bosque rodea con su frescura húmeda. Estas son las palabras de nuestro xapiri, que los blancos desconocen. Por eso estos forasteros siguen excavando la tierra sin cesar como armadillos gigantes. No creen que se contaminen. como nosotros. Están equivocados" (2013, pp. 282-283).

[24] La traducción intenta capturar el juego de palabras del portugués original ("*terra des-coberta pela busca do cobre*"), donde "*des-coberta*" (descubierta) crea un vínculo fonético y conceptual con "*cobre*" y el acto de despojar la tierra.

[25] Resulta interesante observar cómo esta misma concepción global de la circulación reaparece en el manifiesto posterior de Oswald, "Ordem e Progresso" (citado en el epígrafe de este ensayo), aunque esta vez planteada como una preocupación económica en torno al subdesarrollo y la dependencia. Incluso aquí, una mirada atenta percibe la posición político-económica periférica de Brasil dentro del sistema internacional y las consecuencias literarias de dicha posición. Oswald anticipa

un sistema de influencias y valoraciones. Sin embargo, no se trata de un juego de mesa nacionalista donde las naciones compiten en igualdad de condiciones, sino de una calle de sentido único entre centro y periferia que el poeta busca recorrer e invertir. Presta atención a la dinámica económica del intercambio literario y manifiesta un deseo —que podría denominarse, con cierta ironía, nacional-desarrollista— de una "exportación de la poesía".

Y no una poesía cualquiera, sino una poesía "*emaranhada na cultura*" (enredada en la cultura). "*A formação étnica rica. A riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança*" (La rica formación étnica. La riqueza vegetal. El mineral. La cocina. El vatapá, el oro y la danza). Es decir, una poesía cargada de valores y cosas locales. "*A história comercial da América*", iniciada con el palo de Brasil (*pau-brasil*) que da nombre al país, es vista en su dimensión cultural. Comercio y Cultura, Pau-Brasil y Poesía Pau-Brasil. El pasado revisitado como proyecto de futuro. Pero también, innegablemente, una especie de reanudación del extractivismo original. También en la penúltima frase, "*A cozinha, o minério e a dança*" (La cocina, el mineral y la danza), encontramos una síntesis de posibilidades. Ya se había mencionado la gastronomía con el vatapá; es una práctica cultural local, fruto de la mezcla cultural y de los ingredientes disponibles. La danza ocupa un lugar similar; es un fenómeno cultural local, fruto de las constantes influencias de diversos grupos: los cordones carnavalescos ante los que "Wagner se sumerge". ¿Pero qué hay del mineral? ¿Es lo que financia todo esto? ¿Y por qué no el acero, como aparece al final del libro? De todos los elementos, este es el único ahistórico; no tiene pasado ni futuro; es valor puro. Es "oro". No se trabaja industrialmente. No cumple

---

los debates de la posguerra sobre la influencia, la literatura comparada, la circulación literaria y la literatura mundial. Denominar a la poesía *Pau-Brasil* sirve tanto para reforzar la historia colonial (ya que el objetivo sigue siendo la exportación de mercancías) como para ironizarla. Sería el equivalente nacional, por ejemplo, de llamar a la poesía de Minas Gerais "poesía de hierro".

una función artística, ornamental ni ritual. ¿Oro, también, para la exportación?

En la segunda sección del libro, "História do Brasil" (Historia de Brasil), Oswald moviliza la técnica del montaje en su forma más pura, seleccionando fragmentos y colocándolos fuera de contexto. Podría decirse que opera un "extractivismo literario" al aplicar la técnica del montaje a textos coloniales, tratando la prosa histórica como materia prima para la producción de una nueva "poesía de exportación". De estos cronistas, no se extrae la verdad histórica, sino el "hecho estético" que revela la ideología mercantilista y depredadora original: de Caminha y Gândavo, recorta la visión de la tierra y la mujer indígena como "naturaleza muerta" y mercancía disponible ("toda la historia de la Penetración" y "cocina, mineral y danza"); de Fernão Dias Paes, aísla la violencia explícita de la pólvora y la codicia por las esmeraldas, exponiendo la base militar y económica de la ocupación territorial; y de misioneros como Claude d'Abbeville, la irónica yuxtaposición entre catequesis moralista y fascinación exótica. Además, moviliza las obras de Pero Vaz de Caminha, Pero de Magalhães Gândavo, Claude d'Abbeville, Frei Vicente do Salvador, Fernão Dias Paes, Frei Manuel Calado, JMpS (J. M. Pereira da Silva) e incluso el Príncipe Dom Pedro II, utilizando cartas, libros de historia y diarios, en portugués y francés, que abarcan desde el siglo XVI al XIX.

Considerando el extractivismo no solo como una práctica histórica, sino como un modelo formal de relación, ¿sería posible analizar la técnica poética y el modelo económico de forma conjunta? En este caso, parece que el procedimiento de montaje reproduce formalmente la operación extractivista. Recoge un elemento simbólico en su forma original de su lugar de origen y modifica, transporta y altera sus cualidades al integrarlo en un nuevo conjunto. Recorta fragmentos de relatos de viajes, incluso conservando la ortografía original, y los recompone. En la literatura de la colonización, desde esta perspectiva, mujeres, frutas, animales, ríos, montañas y minerales son indistinguibles. Exportar poesía, exportar mulatas: todo

desde la perspectiva del extractor portugués. Son listas de la compra, y América es el nuevo supermercado del mundo. Todo es material para ser extraído; todo es "naturaleza muerta", como sugiere uno de los títulos de los poemas. Como poeta y editor, selecciona el discurso colonizador, extrayendo aquí y allá la visión —primero deslumbrante, luego mercantil— que ve todo como mercancía, calculando ya su valor de venta.

Los "hechos estéticos" se extraen y se insertan técnicamente en nuevos contextos. A partir de meras observaciones, folclore y cultura popular (con los que el extractor solo mantiene la relación de un observador externo, un turista, un explorador), se convierten en "poesía de exportación". ¿Se trata de una imitación formal —aunque crítica— del extractivismo? ¿O es un extractivismo literario concebido precisamente para satirizar la mirada extractivista colonial? Leonardo Augusto recuerda la cuestión de un tipo de realismo fáctico o empírico en la poesía de Oswald, ya declarado en el "Manifesto da Poesia Pau-Brasil".

> *O poeta procedia extraindo de formas puras os motivos da poesia a ser expressa nos poemas. Essa pureza, que dizia respeito apenas às manifestações chamadas por Oswald de "fatos da cultura", correspondia, na verdade, a formas em estado bruto, que não teriam qualquer possibilidade lírica, mas são trazidas para uma esfera simbólica e acabam produzindo efeito estético, como num verdadeiro processo de Extrativismo*[26].

Sin duda, por otro lado, también hay que decir que, si bien los poemas hablan directamente de las crónicas colonizadoras, los títulos irónicos de los pasajes marcan precisamente la distancia entre el poeta modernista y los cronistas. El paisaje en la visión del cronista

[26] Traducción: "El poeta procedía extrayendo de las formas puras los motivos poéticos que se expresarían en los poemas. Esta pureza, que solo concernía a las manifestaciones que Oswald denominó 'hechos de la cultura', correspondía en realidad a formas en estado bruto —desprovistas de posibilidad lírica inherente— que se introducen en una esfera simbólica, produciendo en última instancia un efecto estético similar a un verdadero proceso de extractivismo".

es como una especie de supermercado, donde cada artículo se sucede indistintamente como en una lista de la compra. Pero al eliminar frases del flujo retórico y armonioso de las crónicas, Oswald logra precisamente resaltar la mirada colonizadora. El montaje irónico distingue el contenido veraz de los relatos de su paisaje literario, repleto de estilismos "humanistas". El tono mercantil y sexual (todo es un deleite) se entrelaza con el tono militar. Fernão Dias Paes, en un pasaje donde la identificación es difícil de discernir, es explícito. Partió con hombres armados cargados de pólvora, porque:

> *Vossa Senhoria*
> *Deve considerar que este descobrimento*
> *É o de maior consideração*
> *Em rasam do muyto rendimento*
> *E também esmeraldas*[27].

Cabe recordar que la literatura de viajes —cuyos fragmentos Oswald moviliza en esta parte (el relato del explorador, las cartas y los diarios, que hoy conforman el archivo de las literaturas nacionales)— tenía una función económica muy específica, más allá de la apreciación literaria con la que se lee hoy en día: atraer inversores. Estos relatos fueron fundamentales para convencer a las coronas y a los inversores privados de financiar las exploraciones. Presentaban la tierra y a sus habitantes como una oportunidad de negocio.

Heteroglosia, carnavalización, polifonía

Para comprender las implicaciones estructurales de la técnica de montaje de Oswald de Andrade dentro del marco del extractivismo, resulta útil el aparato teórico establecido por Mijaíl Bajtín. Para

[27] Traducción: "Su señoría/ Hay que tener en cuenta que este descubrimiento/ Es de suma importancia/ Debido a los altos ingresos/ Y también a las esmeraldas".

Bajtín, la novela —y, por extensión, los sistemas literarios complejos— funciona como un espacio de heteroglosia, que representa la "multitud de géneros discursivos" que existen dentro de una lengua. Criticando la visión saussureana del lenguaje como un sistema cerrado y estático, Bajtín lo percibe como un ámbito dinámico donde las "fuerzas centrífugas" —como el humor popular y los lenguajes festivos— desafían constantemente las "fuerzas centrípetas" del discurso hegemónico, oficial y elitista. Desde esta perspectiva, un texto literario se convierte en un microcosmos de heteroglosia social, capaz de propiciar una "comprensión más profunda entre diversas perspectivas" (Robinson, 2011).

Esta interacción de voces culmina en el concepto de polifonía, desarrollado magistralmente en *Problemas de la poética de Dostoievski* (Bakhtin, 1963). Bajtín define allí la novela polifónica no solo como una obra con muchos personajes, sino como un principio arquitectónico específico donde "una pluralidad de voces y conciencias independientes y no fusionadas... se combinan, pero no se fusionan en la unidad del acontecimiento" (1984, p. 6). En esta estructura, el autor no impone un significado final y monológico; más bien, los personajes poseen "igualdad de derechos" y sus voces conservan una "persuasión interna", participando en un diálogo abierto. Históricamente, esta estructura polifónica tiene sus raíces en la carnavalización: la transposición de los rituales carnavalescos a la literatura. Como se explora en *Rabelais y su mundo,* el carnaval suspende las jerarquías oficiales y permite un "mundo al revés", creando un espacio de familiaridad pública y "ambivalencia sancionada" donde estilos y registros sociales dispares pueden interactuar en igualdad de condiciones.

Aunque Bajtín defendió la novela como el vehículo principal para este choque democrático de voces, la poesía vanguardista de Oswald de Andrade produce un efecto sorprendentemente similar de convivialidad literaria. Si bien Oswald mantiene un control irónico y omnipresente —que distingue su enfoque de la entrega de Dostoievski a sus personajes—, su obra busca representar la

totalidad de un proceso histórico. Para lograrlo, orquesta una polifonía que incluye las voces de los verdugos y la lógica de la organización territorial colonial junto con perspectivas subalternas. En los primeros capítulos de *Pau-Brasil*, Oswald pone de relieve la heteroglosia del portugués en el Brasil colonial, una lengua ya fracturada por las clases sociales y que rápidamente absorbía influencias indígenas, africanas y europeas. Mediante el montaje, organiza una polifonía que da cuenta de distintas perspectivas históricas sobre el territorio. La voz del escriba del siglo XVI choca con la del modernista del siglo XX; el autor no disimula estas diferencias, sino que permite que colisionen en la página. En este sentido, la brutal realidad del contexto colonial brasileño proporcionó la estructura básica que el modernismo llegó a carnavalizar.

Cabe preguntarse, sin embargo, si Oswald realmente extrae la voz de los subalternos. La respuesta es compleja, ya que el extractivismo en *Pau-Brasil* opera principalmente desde posiciones de poder. Si bien los subalternos suelen estar representados en acción —trabajando, bailando o sufriendo—, rara vez se les concede una subjetividad comparable a la de las autoridades coloniales o la del propio poeta. El extractivismo estético explota la superficie visual y cultural de los subalternos para su exportación, utilizando eficazmente su imagen mientras conserva el micrófono para el narrador de la élite, movilizando a menudo sus palabras en su contra.

Sin embargo, el carnaval bajtiniano presupone una liberación que la poscolonia no puede permitirse. En la zona extractiva, el "mundo al revés" no suspende la jerarquía; la recrea como un espectáculo grotesco. Aquí debemos recurrir a Achille Mbembe, quien argumenta que lo "carnavalesco" en la poscolonia no funciona automáticamente como una herramienta de resistencia. Mbembe critica la suposición de que lo grotesco es inherentemente subversivo o que opera únicamente "de abajo hacia arriba". En cambio, plantea que, en la poscolonia, lo grotesco estructura las propias prácticas del Estado, incluidos sus rituales de poder y violencia. En este contexto, la risa, la parodia y la obscenidad pueden funcionar no

como crítica, sino como complicidad o anestesia: una "intimidad violenta" donde el sujeto y el "mandamiento" comparten el mismo espacio vital, al que él, irónicamente o no, llama precisamente "convivialidad".

Mbembe describe esta dinámica como una forma de "teofagia", donde "el dios es devorado por los adoradores" (2001, p. 112). A diferencia del "exterior" liberador del carnaval de Bajtín, el sujeto poscolonial participa a menudo en una coreografía grotesca del régimen, reproduciendo su epistemología en una "imitación barata del poder". Esta lectura más sombría sugiere que el montaje de Oswald, al tiempo que expone el carnaval de la historia brasileña, también revela el mecanismo de una violencia convivencial —que podríamos llamar "necronvivialidad"— que no rompe el orden establecido, sino que lo repite. Este giro teórico, desde la polifonía festiva de la vanguardia hasta la violencia estructural de la poscolonia, proporciona la perspectiva necesaria para examinar la siguiente sección, donde el "oro de la carne negra" expone el combustible humano de esta máquina histórica.

La tercera sección, "Poemas da Colonização" (Poemas de la Colonización) (que quizás se hubiera titulado más apropiadamente "Poemas da Escravidão" [Poemas de la Esclavitud]), confirma la estrategia de narrar la historia de Brasil a través de recortes de prensa y anuncios publicitarios. El elemento indígena del primer encuentro cede terreno a la esclavitud como fuerza motriz —y, podría decirse, como combustible— de la maquinaria colonial: "*O ouro da carne preta e musculosa*" (El oro de la carne negra y musculosa). En otras palabras, el cuerpo deshumanizado se transforma en una máquina de producir riqueza. El cuerpo negro no es valioso como el oro, sino que su valor se reduce a su capacidad para extraer el oro destinado a la exportación.

Antes de explorar las contradicciones de Oswald, resulta instructivo comparar su obra con la literatura mucho menos contradictoria del otro poeta "modernista del café", Cassiano Ricardo, quien es más directo en sus convicciones. Con una confianza y

crudeza escalofriantes, pregunta si el hombre negro participó en el "bandeirantismo". Su franqueza es didáctica respecto al papel de cada grupo en la poscolonia extractiva. La extracción del territorio depende de la extracción de personas de África para extraer los frutos del suelo americano.

> *O carvão humano chegava em cargueiros, para a oficina das raças. Adubos pretos para a fecundação para a oficina das raças. Adubos pretos para a fecundação de nossa democracia biológica. Plantas negras cujas raíces quentes mergulhariam bem fundo, no fundo da raça cósmica. Seis milhões de trabalhadores, é o cálculo de Calmon, que se deslocaram pelas três zonas de fixação - a do açúcar, a do ouro e a do café.* (1976, p. 76)[28]

La expresión "carbón humano" sintetiza, de forma macabra y brillante, los niveles superpuestos inherentes al término extractivismo (racialización y expropiación) como pocas metáforas pueden hacerlo. La extracción del trabajo humano se confunde con los materiales extraídos de la tierra por ese mismo trabajo; desde la perspectiva del proceso, no hay distinción entre ellos. Y en el caso específico del carbón, ambos sirven para arder como combustible para la modernización del planeta. Respecto al elemento humano, el cuerpo negro esclavizado, Achille Mbembe escribe:

> La extracción consistía, ante todo, en el desgarro o la separación de los seres humanos de sus orígenes y lugares de nacimiento. El siguiente paso implicaba la remoción o extirpación, condición que posibilita el acto de presión y sin la cual la extracción queda incompleta. Los seres humanos se convertían en objetos cuando los esclavos pasaban por la fábrica y eran exprimidos para obtener el

[28] Traducción: "El carbón humano llegó en cargueros, para el taller de las razas. Fertilizantes negros para la fecundación del taller de las razas. Fertilizantes negros para la fecundación de nuestra democracia biológica. Plantas negras cuyas raíces ardientes se hundirían profundamente, en las profundidades de la raza cósmica. Seis millones de trabajadores, según el cálculo de Calmon, que se desplazaban por las tres zonas de asentamiento: la del azúcar, la del oro y la del café".

> máximo beneficio. La extracción no solo los marcaba con un sello indeleble, sino que también producía al Hombre Negro. (2017, p. 40)

Volviendo a Oswald y a la forma en que presenta este periodo en su poesía —mucho más crítica y matizada que Cassiano Ricardo—, vemos cuerpos negros, explotados y explotadores, marcados no solo por la racialización, sino también por el género. Varios poemas tratan sobre mujeres esclavizadas que son violadas para producir hijos —mano de obra para los amos— o hijas que avergüenzan a la esposa traicionada y que luego deben ser asesinadas por la madre "por miedo a la ama". Hay una cierta alegría atormentada que, para el lector contemporáneo, evoca la sociabilidad descrita por Gilberto Freyre (2003). Una especie de coexistencia entre el "malandro" (embaucador) y lo macabro; un punto de vista jovial que solo pueden sostener respecto a esta parte de la historia quienes descienden de un lado específico del proceso: es decir, los herederos de la "Casa Grande".

Por el contrario, hay una representación de personas negras con capacidad de acción, una característica poco común para la época. Son trabajadores con nombres que ejercen oficios técnicos, como "*O Narciso marceneiro*" (Narciso el carpintero) y "*O Casimiro da cozinha*" (Casimiro de la cocina). Y si la violación regulada genera "*filhos/escravos escravas*" (hijos/esclavos o esclavas), no hay paz porque de repente "Ambrósio" podría atacar a "Seu Juca" con un cuchillo. Si el poder del amo de esclavos es similar al de un "señor feudal" que desafía incluso la autoridad imperial, los negros de "capoeira" tampoco inclinan la cabeza ante los soldados, desafiándolos en portugués brasileño: "*Qué apanhá? / Pernas e cabeças nas calçadas*" ("¿Quieres que te golpeen?"/ Piernas y cabezas en las aceras).

Es un tipo de humor, tal vez desprovisto de ligereza, donde la imagen de "*dezenove pretinhas grávidas*" (diecinueve negritas embarazadas) se yuxtapone con otras como:

> *A escrava pegou a filhinha nascida*
> *Nas costas*

E se atirou no Paraíba
Para que a criança não fosse judiada[29].

Casi todos los poemas presentan imágenes de violencia retratadas con naturalidad, es decir, dentro del contexto ideológico de la esclavitud legalizada por el Rey y legitimada por la gracia de Dios. Por otro lado, vista desde una perspectiva positiva, comienza a manifestarse aquí la contribución fundamental de la cultura negra a la lengua portuguesa y a la cultura brasileña en su conjunto. Sería un error interpretar ciertas transcripciones como burla o elitismo. La obra de Oswald reconoce, se inspira en, imita y rinde homenaje a la valiosa contribución del habla negra que brasilizó el portugués.

"O gramatico"
Os negros discutiam
Que o cavallo sipantou
Mas o que mais sabia
Disse que era
Sipantarrou[30].

Además, la crudeza con la que se representa la violencia marca el inicio del reconocimiento de la brutal violencia que estructuró la historia de Brasil; una historia que no se vivió pasivamente, sino a través de "levantamientos" brutalmente reprimidos. La técnica de yuxtaposición en este breve pero crucial capítulo opera a nivel sintáctico, mediante la selección de frases, pero va más allá a través de la proximidad de estrofas que tratan sobre círculos sociales completamente diferentes durante la esclavitud. Estas distintas sensibilidades y lenguajes, marcados en el texto, coexisten con una naturalidad macabra, resaltando la banalidad de la esclavitud (su "necronvivialidad"). Analicemos esta secuencia de poemas:

[29] Traducción: "La esclava puso a su hija recién nacida/ en sus espaldas/ Y se arrojó al río Paraíba./ Para que el bebé no fuera atormentado".
[30] Traducción: "'El gramático'/ Los negros estaban discutiendo/ Que el caballo 'sipantou' [se sobresaltó]/ Pero el que más sabía/ Dijo que era/ 'Sipantarrou' [una hipercorrección/neologismo de sobresaltado]".

"Azorrague"
Chega! Peredôa!
Amarrados na escada
A chibata preparava os cortes
Para a salmoura.
"Relicário"
No baile da Corte
Foi o Conde d'Eu quem disse
Pra Dona Bemvinda
Que farinha de Suruhy
Pinga de Paraty
Fumo de Baependy
É comê bebê pitá e cahi[31].

No son siglos los que separan ambas escenas; son centímetros en el papel del libro y metros en las granjas de esclavos coloniales.

Sin embargo, antes de la aparición de la esclavitud en el libro, había otra figura negra, justo al principio: un hombre negro moderno, mencionado en la misteriosa cita contenida en "Falação" y el "Manifiesto Pau-Brasil": "*Uma sugestão de Blaise Cendrars: Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino*"[32]. La locomotora es la imagen por excelencia de la Modernidad, representando no solo el transporte rápido y de larga distancia de personas sino, sobre todo, de materias primas y mercancías. De repente, este negro esclavizado —que sigue constituyendo gran parte de la población trabajadora del país— aparece

[31] Traducción: "'Látigo'/ ¡Basta! ¡Perdona!/ Atado a la escalera/ El látigo preparó los cortes/ Para la salmuera".
"'Relicario'/ En el baile de la corte/ Fue el conde d'Eu quien dijo/ A Doña Bemvinda/ Que harina de Suruhy/ Cachaça de Paraty/ Tabaco de Baependy/ Es comer, beber, fumar y caer".

[32] Traducción: "Una sugerencia de Blaise Cendrars: Tienen las locomotoras llenas, están a punto de partir. Un hombre negro gira la manivela del interruptor giratorio en el que se encuentran. El más mínimo descuido los hará partir en dirección contraria a su destino".

como quien tiene la responsabilidad (¿o la oportunidad?) del destino del país, de la locomotora nacional. El francés advierte así al "ustedes" (*vós*)[33]—no está claro si se refiere a los brasileños en general o a la élite artística, pero en cualquier caso, el hombre negro no parece estar incluido en esta interpelación— con una metáfora espaciotemporal: la locomotora puede dirigirse hacia "su" destino, o la negligencia en la acción del hombre negro podría conducir al camino opuesto. El término "*desvio rotativo*" (desvío rotatorio), que parece ser un término técnico ferroviario, conlleva así implicaciones históricas: es un retorno, un giro.

Si queremos ir más allá de la interpretación más obvia —una de carácter explícitamente racista, aleccionador y tutelar (que no parece encajar del todo en el contexto del libro y del Manifiesto)—, es posible plantear preguntas más vinculadas a la coyuntura: en efecto, es el trabajador negro quien maneja la locomotora nacional. A él, y a otros grupos de trabajadores, les corresponde indicar el destino, que puede ser opuesto al que el francés indica a sus compañeros. Si llevamos más allá la metáfora moderna de la locomotora, la posibilidad de que el hombre negro, por un "descuido" o un "error millonario", pueda girar la manivela del interruptor giratorio —o al menos accionar el freno de emergencia—[34] representa la posibilidad de otro modernismo. Este sería un modernismo que rompe con el futurismo y se dirige hacia el pasado, es decir, hacia lo "primitivo" como destino y ya no meramente como origen, tal como lo hará la Antropofagia poco después[35].

[33] Véase el trabajo de Alexandre Nodari (2022) sobre los pronombres oswaldianos.

[34] En uno de los fragmentos de las *Tesis sobre filosofía de la historia (1939-1940)*, Walter Benjamin corrige el rumbo de la filosofía marxiana de la historia al retomar su famosa cita: "Marx dice que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero quizás sea todo lo contrario. Quizás las revoluciones sean un intento de los pasajeros de este tren —es decir, la raza humana— de activar el freno de emergencia" (citado en Löwy, 2005). Las consecuencias ecológicas de esta corrección para nuestra época son evidentes.

[35] Ivan Marques coincide con esta interpretación: "O negro girando a manivela também serve de imagem para a guinada do Modernismo brasileiro em direção ao passado e à 'originalidade nativa', com a consequente valorização de aspectos con-

Pasamos ahora a la cuarta sección, "São Martinho", que comienza con un poema típico del lirismo drummondiano:

> "Noturno"
> *Lá fora o luar continua*
> *E o trem divide o Brasil*
> *Como um meridiano*[36].

La modernidad se anuncia discretamente, en clave casi romántica, a través de otra locomotora que separa lo nuevo de lo arcaico. Es un corte histórico que el segundo poema, "Prosperidade" (prosperidad), explicará. Describe el paso de la esclavitud, el azúcar y la minería (que no se nombran explícitamente), al café y la industrialización que este posibilita, en un tono apoteósico. Después de todo, estamos llegando a San Pablo y a los ancestros del poeta. La primera persona del plural aparece por primera vez.

La mirada —a la vez extractivista y crítica— se repite aquí. A los bandeirantes se les llama primero "cruzados agrícolas", luego se confiesa que "engendraron hijos con las señoras y las esclavas". Es un poder fálico presentado como procreador de tierras, granjas y personas. La conocida yuxtaposición entre el tranvía y la carreta de bueyes, analizada por Roberto Schwarz, se repite aquí en varios montajes, yuxtaposiciones y polarizaciones: "*Usinas e igrejas*" (molinos e iglesias), "*caçadas e frigoríficos*" (cacerías y plantas frigoríficas), "*eleições tribunais e colônias*" (tribunales electorales y colonias).

La descripción del material a extraer —el café, junto con la tierra, el sol, el agua y el trabajo necesarios para su surgimiento— lo estetiza. "*O cafezal é um mar alinhavado*" (la plantación de café es un mar hilvanado). El mate *chimarrão* es "*ouro em pó*" (oro en polvo) del

trastantes da cultura nacional, isto é, de nossos desastres" (2012, p. 55). Traducción: "El hombre negro que hace girar la manivela también sirve como imagen del giro del Modernismo brasileño hacia el pasado y hacia la 'originalidad nativa', con la consiguiente valorización de aspectos contrastantes de la cultura nacional, es decir, de nuestros desastres".

[36] Traducción: "Afuera la luz de la luna continúa / Y el tren divide Brasil / Como un meridiano".

"*cavaleiro do gado*" (caballero del ganado). Vale la pena recordar que la plantación de café también fue el golpe de gracia para la Mata Atlántica. Timothy Morton llama "poética de las especias" a un tropo en el que los bienes se estetizan y se convierten en artículos de lujo[37]. Después del café, emergen gradualmente imágenes de otro Brasil: el urbano. "*Depois da criação do município novo/ Plantado depressa nas ruas de poeira*" (Después de la creación del nuevo municipio/ Plantado rápidamente en las calles polvorientas). Las granjas y los pájaros permanecen, pero ahora está la "*escola rural*" (escuela rural) y el que no puede asistir a la escuela, el que fue expulsado del trabajo en el campo y no tiene lugar en el trabajo de la ciudad, el "*pai negro*" (padre negro):

> *Cheio de rótulas*
> *Na cara nas muletas*
> *Pedindo duas vezes a mesma esmola*
> *Porque só enxerga uma nuvem de mosquitos*[38].

Mendigar dos veces la misma limosna por no poder ver. Esta imagen trasciende el siglo y llega hoy a las calles de San Pablo, un tema que retomarán poetas contemporáneos como Régis Bonvicino.

Es razonable argumentar que la línea histórica que propone Oswald, aunque cronológica, no alberga una fe inquebrantable en el progreso. Se trata más bien de una danza de ciclos extractivistas, de materias primas y cuerpos humanos que se agotan y se intercambian según los caprichos del mercado internacional. Los restos,

[37] En su análisis de las representaciones literarias de las especias (canela, pimienta, etc.) durante el Romanticismo de finales del siglo XVIII y principios del XIX, Timothy Morton (2008) define la "poética de las especias" como un recurso literario en el que las mercancías se estetizan y exotizan, transformándose en artículos de lujo que enmascaran las realidades materiales y violentas de su producción (como el colonialismo y la esclavitud). Morton escribe que los lectores (espectadores, en este caso) experimentan una poética de las especias que oscila entre "la écfrasis y la fantasía".

[38] Traducción: "Lleno de rótulas/ Con el rostro apoyado en muletas/ Pidiendo dos veces la misma limosna/ Porque solo ve una nube de mosquitos".

los agujeros, los claros cultivables (*roças*) y los mendigos son la única continuidad. La salida del mundo local al mundo global —que se sabía que existía, porque hacia allí se dirigían las cosas— ahora aparece a través de ondas de radio. La tierra, local, cede ante el cielo, global, tejido por teléfonos inalámbricos y "*antenas palmeiras*" (antenas-palmera) que "*escutam Buenos Aires*" (escuchan Buenos Aires).

A partir de entonces, el libro retrata y exalta la aceleración urbana y la llegada al yo lírico que escribe en el presente, en San Pablo, relatando fiestas y viajes en coche. "*Cafezais/cidade*" (plantaciones de café/ciudad): un montaje y síntesis histórica de la plantación de café que produce la ciudad, un nexo que no aparece en el poema pero que se revela a través de la lectura del libro (algo probablemente impensable en el lirismo europeo moderno, que distinguía tajantemente entre las ciudades y las montañas). La cuestión no es solo económica, sino también ideológica. No se trata simplemente de que el extractivismo "arcaico" de materia prima proporcionara los fondos para la industrialización de San Pablo; las propias fincas de café, que producían para la exportación, eran ya empresas capitalistas racionalizadas, estructuradas por cadenas de financiación, producción, distribución y consumo vinculadas al mercado internacional. La finca no es lo opuesto ni el antecesor de la fábrica, sino su modelo. Como explica Fernando Henrique Cardoso de manera algo triunfal:

> *O fazendeiro do "Oeste" era um empreendedor capitalista, com as principais características do chefe de empresa. À vontade do lucro somavam-se o arrojo e o espírito inventivo. [...] Certamente, o espírito capitalista, o afã de progresso do paulistano, se é verdade que também se deve ao imigrante, encontra suas raízes históricas na cafeicultura do "Oeste Paulista", e sem este espírito São Paulo não seria o grande centro industrial que é hoje*[39].

[39] Traducción: "El agricultor del 'Oeste' era un empresario capitalista, con las características principales de un jefe de empresa. Al afán de lucro se sumaban la audacia

La representación de esta relación entre el café y la fábrica aparece en Oswald de una manera menos triunfal y más compleja (porque también valora el elemento no moderno y fuerzas distintas a las del europeo blanco), pero en cierto modo, también se inscribe dentro de este espíritu de "Paulistânia", heredero directo de Paulo Prado.

Finalmente, los playboys que cruzan la Avenida Paulista y son cruzados por ella, que se encuentran con el poeta Blaise Cendrars, y el poema final, "Metalúrgica", que anticipa la transformación del mineral de Drummond en acero paulista-brasileño. La industria y el acero se mitifican, produciendo un mundo nuevo, como Anfión:

> "Metalúrgica"
> *1300º à sombra dos telheiros retos*
> *12 000 cavalos invisíveis pensando*
> *40 000 toneladas de níquel amarelo*
> *Para sair do nível das águas esponjosas*
> *E uma estrada de ferro nascendo do solo*
> *Os fornos entroncados*
> *Dão o gusa e a escória*
> *A refinação planta barras*
> *E lá embaixo os operários*
> *Forjam as primeiras lascas de aço*[40].

En las tres partes siguientes, "RP1", "Carnaval" y "Secretário dos Amantes" (Secretario de los amantes), emergen consideraciones mnemotécnicas, entrecruzadas por trenes de carga e historias de migración. Las ciudades y las costumbres urbanas se multiplican. El yo lírico aparece ahora con rasgos bastante discernibles. La

y el espíritu inventivo. [...] Ciertamente, el espíritu capitalista, la sed de progreso del paulistano, si bien es cierto que también se debe al inmigrante, encuentra sus raíces históricas en la cultura del café del 'Oeste Paulista', y sin este espíritu San Pablo no sería el gran centro industrial que es hoy".

[40] Traducción: "'Metalúrgica'/ 1300º / a la sombra de cobertizos rectos/ 12.000 caballos invisibles pensando/ 40.000 toneladas de níquel amarillo/ Para emerger del nivel de las aguas esponjosas/ Y un ferrocarril naciendo del suelo/ Los hornos conectados/ Dan el arrabio y la escoria/ Las barras de las plantas de refinación / Y allí abajo los trabajadores/ Forjan las primeras virutas de acero".

historia de Brasil se convierte en historia personal. De Pau-Brasil a su propio *pau* (falo). Finalmente llegamos a "Postes da Light" (postes de luz), que contiene algunos de los poemas más famosos del autor. Es una presentación a la vez triunfante y banal de la vida en la ciudad que crece verticalmente, en la periferia, repitiéndose con diferencia. El verso "*Engaiolaram o resto dos macacos do Brasil*" (enjaularon al resto de los monos de Brasil) sirve como un resumen irónico de la destrucción de la fauna y la flora para la instalación prometeica del "*Jardim da Luz*" (jardín de luz) y sus olores enlatados.

> *Arranha-céus*
> *Fordes*
> *Viadutos*
> *Um cheiro de café*
> *No silêncio emoldurado*[41].

Desde la inmersión egocéntrica en San Pablo, vemos una anticipación del otro "descubrimiento de Brasil" (que debe ser tratado con la misma sorpresa irónica que aquel "descubrimiento" europeo original) y la visión de casi todo Brasil como arcaico desde los hornos del modernismo industrial alimentado por el carbón (mineral, vegetal y humano) y el café. San Pablo buscó una expansión hacia afuera (disputa de mercado) y hacia adentro (zonas extractivistas subcoloniales) de Brasil. En palabras del propio Oswald, en el prefacio de Serafim Ponte-Grande:

> *São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas? Eis porém que o parque industrial de São Paulo era um parque de transformação. Com matéria-prima importada. Às vezes originária do próprio solo nosso. Macunaíma. A*

[41] Traducción: "Rascacielos/ Fords/ Viaductos/ Un olor a café/ En el silencio enmarcado".

valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau-Brasil também[42].

Así, en "*Roteiro das Minas*" (guía de las minas), el moderno San Pablo, en plena industrialización gracias al café, visita Minas Gerais como quien visita un museo de historia natural. Es el momento en que la cronología del libro se curva; tras alcanzar el presente del yo lírico, y mediante un viaje espacial, reflexiona sobre el pasado desde una perspectiva temporal.

A inconfidência
No Brasil do ouro
A história morta
Sem sentido[43].

Como si el fin del ciclo minero (que, de hecho, nunca terminó, sino que se reinició con otros minerales, en otros lugares) implicara también el fin de la Historia. La típica melancolía que surge en los espacios post-extractivistas, "*fogo morto*" (fuego muerto). Como si la máquina de la historia realmente funcionara con carbón. Algunos objetos resurgen: "*A escola e a fazenda de duzentos anos*" (la escuela y la finca de doscientos años). Pernambuco, Bahía y otros territorios se contemplan con la alegría de quien descubre, con ojos de descubrimiento, siempre en esa ambigüedad inicial. El procedimiento ideológico de establecer diferentes temporalidades se repite ahora a nivel nacional.

"Sabará"
Este córrego há trezentos anos
Que atrai os faiscadores

[42] Traducción: "San Pablo poseía un poderoso parque industrial. ¿Quién sabe si el auge del café no iba a colocar la literatura de los nuevos ricos de la semicolonia junto a costosos surrealismos imperialistas? Pero he aquí que el parque industrial de San Pablo era un parque de transformación. Con materia prima importada. A veces originaria de nuestro propio suelo. Macunaíma. La valorización del café fue una operación imperialista. La poesía de *Pau-Brasil* también".
[43] Traducción: "La inconfidencia/ En el Brasil del oro/ Historia muerta/ Sin sentido".

Debaixo das serras
No fundo da bateia lavada
O sol brilha como ouro
Outrora havia negros a cada metro de margem
Para virar o rio metálico
Que ia no dorso dos burros
E das caravelas[44].

Conclusiones

Finalmente, conviene retomar el "Manifiesto Pau-Brasil" y su concepto organizador de "hechos estéticos", que trasciende las dicotomías entre esencia y apariencia. Un hecho estético es algo que es como parece y parece lo que es: una simplificación que supera también el dualismo fenomenológico. Ante todo, el hecho se impone. Corresponde al poeta moderno apropiarse de estos hechos, extrayendo poesía de todo: vegetal, animal, mineral y cultural. El lenguaje "natural y neológico" refleja esta superación.

En efecto, es posible calificar la relación de Oswald con las culturas tradicionales como extractivismo. Sin embargo, es crucial señalar que se trata de una relación bidireccional: él también extrae del centro desarrollado, estableciendo un doble flujo de intercambio. Este proceso, al que más tarde denominaría *Antropofagia*, abandona la noción previa de "poesía de exportación", que implicaba un movimiento unidireccional, en favor de un proceso inherentemente recíproco. Como señala Berriel: "Si hubo un momento de convergencia entre Oswald y Paulo Prado en el imaginario retorno a 1500, esta coincidencia se deshace en el momento en que la poesía de *Pau-Brasil* se convierte en antropofagia, y las ideas de Paulo

[44] Traducción: "'Sabará'/ Este arroyo hace trescientos años/ Que atrae a los buscadores de oro./ Bajo las cordilleras/ En el fondo de la sartén lavada/ El sol brilla como el oro/ Otrora había negros en cada metro de la orilla./ Para girar el río metálico/ Que iba en el lomo de los burros./ Y de las carabelas".

Prado alcanzan su plena explicitación" (2000, p. 115). De hecho, la antropofagia no es extractivista porque implica —al menos en la versión tupinambá— una relación temporal de intercambio e identificación basada en el otro. El devorador, al devorar, también es devorado.

¿Es posible, entonces, aplicar el término extractivismo a un movimiento de intercambio —por muy desigual que sea— como el que se presenta en este libro? ¿Sobre todo cuando se trata de un proyecto concebido para el "aquí y ahora" de la parte menos favorecida? En la calle de sentido único de la colonización, hablar de exportación es hablar de comercio en un sentido amplio y soberano: como intercambio entre pueblos. A pesar de sus limitaciones, la propuesta de exportación cultural puede considerarse una búsqueda de comunicación e igualdad que debe comenzar con la valoración de lo local.

Para reformular la pregunta: ¿ofrece este libro alguna contrapropuesta estética que apunte hacia un intercambio sostenible y no extractivista? ¿O es que el modernismo periférico es incapaz de escapar de la lógica extractivista, condenado simplemente a imitarla, ironizarla y, en última instancia, acelerarla? Como espero haber demostrado, una respuesta unívoca es imposible. El extractivismo funciona simultáneamente como y como forma, y sus contaminaciones están innegablemente presentes. Por otro lado, la apropiación que hace Oswald de la técnica del montaje de la vanguardia europea puede entenderse como una inversión estratégica. Al aplicar la lógica fragmentaria del modernismo al archivo colonial, reconstruye la historia de Brasil no como una epopeya unificada, sino como una serie de cortes extractivos. Este contra-extractivismo utiliza el arma del dominador para revelar las mismas heridas que la historia oficial pretendía ocultar, transformando la "novedad técnica" de Europa en un método para exponer la violencia arcaica de la periferia.

La investigación sobre *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade parte de la premisa de que el modernismo sudamericano no puede

entenderse simplemente como una ruptura estética, sino que debe interpretarse como isomorfo a la lógica extractiva que subyace a la historia de la región. De hecho, podría decirse que, así como la economía colonial se basaba en la extracción de materias primas para el consumo extranjero, el proyecto modernista de Oswald opera mediante una forma de "extractivismo estético". Al explotar la "materia prima" de las crónicas coloniales, la herencia indígena, las particularidades del territorio y la mano de obra afrobrasileña, el poeta refina estos elementos hasta convertirlos en poesía de "calidad de exportación". La técnica del montaje, por lo tanto, no es una yuxtaposición inocente; funciona como un aparato industrial que transforma el pasado no moderno en una mercancía futurista.

Por otro lado, es crucial reconocer que la imitación que hace Oswald de la mirada extractiva también funciona como una crítica sofisticada. Al adoptar la perspectiva del explorador solo para distorsionarla mediante la ironía y el montaje, visibiliza el aparato colonial en lugar de presentarlo como algo natural. Muestra la construcción de la mirada. En este sentido, *Pau-Brasil* no se limita a extraer; traza un mapa de las voces subalternas y las cosmologías indígenas, posicionándolas como la base, la condición de posibilidad de una nueva identidad nacional. En este sentido, Oswald opera como un pensador poscolonial *avant la lettre*, que se esfuerza por subvertir la dinámica centro-periferia. Su ambición es invertir los términos del intercambio, estableciendo una relación donde la cultura brasileña no sea una materia prima inerte, sino un experimento activo y compartible de convivialidad.

Sin embargo, esta intención subversiva se topa con los límites de la condición poscolonial. La tensión entre el deseo de Oswald de revalorizar lo local y la forma extractiva que emplea crea una paradoja que la crítica contemporánea, en particular a través de la obra de Achille Mbembe, ayuda a dilucidar. Esta dinámica complica profundamente el nexo entre convivialidad y desigualdad dentro del texto literario. Si bien la polifonía de Oswald permite que una multiplicidad de perspectivas —colonizadores, esclavos, viajeros

y élites modernas— habiten el mismo espacio textual, esta coexistencia dista mucho de la carnavalización liberadora imaginada por Bajtín y por la autoimagen de Brasil (con ecos de "democracia racial"...). En cambio, refleja la noción de Mbembe sobre la relación poscolonial en la que la convivialidad es una "intimidad violenta" entre oprimido y opresor. Las dispares temporalidades y sujetos en *Pau-Brasil* se ven forzados a un régimen estético compartido donde la desigualdad no se suspende, sino que se estetiza. El texto literario se convierte en un lugar de "teofagia", donde el sujeto extraído es simultáneamente devorado y consagrado; una sombría sugerencia de que, en la poscolonia, la antropofagia podría ser a menudo teofagia disfrazada, digiriendo la sumisión en lugar de la alteridad.

Esta lectura multifacética demuestra el poder analítico del nexo entre convivialidad y desigualdad en sus tres dimensiones distintas. En el plano sociohistórico, el análisis de *Pau-Brasil* revela cómo los poemas documentan la dolorosa transición social de la explotación colonial al capitalismo industrial, visibilizando las persistentes jerarquías que estructuran la sociedad brasileña. En el plano socioliterario, la investigación muestra cómo la técnica del montaje orquesta un choque de voces y posiciones heterogéneas —desde escribas del siglo XVI hasta playboys del siglo XX—, plasmando dentro de la estructura del libro las tensiones de la coexistencia en un territorio polarizado. Finalmente, en el plano metacultural, el estudio destaca la negociación de Oswald respecto a la posición desigual de la literatura periférica en la república global de las letras, al intentar "exportar" la diferencia local como valor universal. La interacción simultánea con estos tres niveles permite que el análisis presente *Pau-Brasil* como algo más que un simple volumen de poemas. En cambio, emerge como una compleja zona de contacto donde las contradicciones inherentes a la modernidad no se reconcilian, sino que se experimentan intensamente.

Finalmente, en este límite metacultural, el extractivismo y el modernismo se revelan como fuerzas coconstitutivas que establecen una larga historia de convivialidad y desigualdad en

Sudamérica. Este nexo se articula vívidamente en las representaciones literarias de los ciclos extractivos: en los "soldados verdes" de Cassiano Ricardo sobre el auge del café y el bandeirantismo, en la crisis operística de Mário de Andrade sobre la misma materia prima y sus trabajadores, y en las "montañas pulverizadas" de mineral de hierro de Carlos Drummond de Andrade. Encuentra su expresión fundamental en el propio *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, donde el título reivindica la materia prima inicial de la extracción colonial, enmarcando la historia de la nación como un ciclo continuo de agotamiento material y cultural. A través de estas obras, la literatura establece los términos estéticos de esta coexistencia desigual con el extractivismo. Si bien el modernismo temprano posicionó contradictoriamente el extractivismo como una condición dolorosa pero necesaria para la modernización de la periferia, las perspectivas contemporáneas —ya sean "ficción de desastres", testimonios o reflexiones de intelectuales indígenas y quilombolas sobre formas no extractivas de relacionarse con el territorio— sugieren un cambio estructural[45]. El neoextractivismo ya no aparece únicamente como una etapa transitoria, sino como una estructura permanente de convivialidad bajo una desigualdad extrema: un estado caracterizado por el mantenimiento mínimo de la vida y la gestión rutinaria de la muerte de humanos, no humanos y territorios enteros. Esta condición, la evolución, o simplemente la implosión del nexo convivialidad-desigualdad, podría describirse mejor como "necronvivialidad" y ofrecería un marco crítico para futuras investigaciones sobre cómo la literatura (y otras formas de reproducción social) media la persistencia de un orden (neo)extractivo que ha sobrevivido a su promesa de progreso para la mayoría del planeta y sus pueblos.

[45] Esta es la segunda parte del alcance de mi investigación actual en el mencionado grupo de investigación "Infrastructure: Aesthetics and Supply", con sede en la Universidad Ruhr de Bochum y financiado por la Fundación Alemana de Investigación (Deutsche Forschungsgemeinschaft).

Bibliografía

Acosta, Alberto (2013). Extractivism and neoextractivism: Two sides of the same curse. En Miriam Lang y Dunia Mokrani (eds.), *Beyond Development: Alternative Visions from Latin America* (pp. 61-86). Quito/Ámsterdam: Rosa Luxemburg Foundation/Transnational Institute.

Amorim Izabel, Tomaz (2020). Crise da filosofia messiânica: a antropofagia matriarcal devora a Modernidade. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica, 4*, 147-167.

Andermann, Jens (2023). *Entranced Earth: Art, Extractivism, and the End of Landscape*. Evanston: Northwestern University Press.

Andrade, Carlos Drummond de (1990). *Boitempo II*. Río de Janeiro: Record.

Andrade, Carlos Drummond de (1992). *Poesia completa e prosa*. Río de Janeiro: Nova Aguilar.

Andrade, Mário de (2005). *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia.

Andrade, Oswald de (1925). *Pau Brasil*. París: Au Sans Pareil.

Andrade, Oswald de (1931, 27 de marzo). Ordem e Progresso. *O Homem do Povo*, (1).

Andrade, Oswald de (1971). *Obras completas VII: Poesias reunidas*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.

Andrade, Oswald de (1985). *Serafim Ponte Grande*. San Pablo: Global.

Andrade, Oswald de (2022). *Pau Brasil* (edición facsimilar). San Pablo: Edusp.

Arantes, Paulo (2014). *O novo tempo do mundo*. San Pablo: Boitempo.

Augusto, Leonardo de Carvalho (2009). *O primitivismo no Pau-Brasil de Oswald Andrade: originalidade nativa como mensagem do espírito novo (1917-1925)* [Tesis de maestría]. Río de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Bakhtin, Mikhail (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Caryl Emerson, ed. y trad.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bakhtin, Mikhail (1984). *Rabelais and His World* (Hélène Iswolsky, trad.). Bloomington: Indiana University Press.

Baniwa, Denilson (2021, febrero). ReAntropofagia. *The Brooklyn Rail*. https://brooklynrail.org/2021/02/artseen/ReAntropofagia

Benjamin, Walter (1995). *Obras escolhidas II: Rua de mão única* (Rubens Rodrigues Torres Filho y José Carlos Martins Barbosa, trads.). San Pablo: Brasiliense.

Benjamin, Walter (1996). One-way street. En Marcus Bullock y Michael W. Jennings (eds.), *Selected Writings, Volume 1: 1913-1926*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.

Berriel, Carlos Eduardo Ornelas (2000). *Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado*. Campinas: Papirus.

Campos, Haroldo de (1971). Uma poética da radicalidade. En Oswald de Andrade, *Obras completas VII: Poesias reunidas*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.

Candido, Antonio (1987). *Literatura e sociedade*. San Pablo: Companhia Editora Nacional.

Cardoso, Fernando Henrique (1960). O café e a industrialização da cidade de São Paulo. *Revista de História, 20*(42), 471-475.

Cardoso, Rafael (2021). *Modernity in black and white: Art and image, race and identity in Brazil, 1890-1945*. Cambridge: Cambridge University Press.

Chagnon, Christopher et al. (2022). From extractivism to global extractivism: The evolution of an organizing concept. *The Journal of Peasant Studies, 49*(4), 760-792.

Coronil, Fernando (2005). Natureza do pós-colonialismo: do eurocentrismo ao globocentrismo. En Edgardo Lander (ed.), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas* (pp. 103-124). Buenos Aires: CLACSO.

Costa, Sérgio (2022). Convivialidad-Desigualdad: en busca del nexo perdido. En Mecila (ed.), *Convivialidad-Desigualdad: explorando los nexos entre*

lo que nos une y lo que nos separa. Buenos Aires/San Pablo: CLACSO/ Mecila.

Esbell, Jaider (2018). Makunaima, o meu avô em mim! *Iluminuras, 19*(46), 11-39.

Escobar, Arturo (2020). *Pluriversal politics: The real and the possible*. Durham: Duke University Press.

Etzold, Jörn (2019). Der kommende Chor (Gesänge). En Jörn Etzold, *Gegend am Aetna: Hölderlins Theater der Zukunft*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Ferseck, Sony (2024). *De Makunaimî a Macunaíma: Só o Sol nos une* [manuscrito].

Fischer, Luís (2022). *A ideologia modernista: a Semana de 22 e sua consagração*. San Pablo: Todavia.

Frank, Andre Gunder (1966). The development of underdevelopment. *Monthly Review, 18*(4), 17-31.

Freyre, Gilberto (2003). *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. San Pablo: Global.

Galeano, Eduardo (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. México: Siglo XXI Editores.

Gómez-Barris, Macarena (2017). *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham/Londres: Duke University Press.

Grosfoguel, Ramón (2016). Del extractivismo económico al extractivismo epistémico y ontológico. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo (RICD), 1*(4), 33-45.

Gudynas, Eduardo (2016). El petróleo es el excremento del diablo: demonios, satanes y herejes en los extractivismos. *Tabula Rasa*, (24), 145-167.

Gudynas, Eduardo (2018). Extractivisms: Tendencies and consequences. En Ronaldo Munck y Raúl Delgado Wise (eds.), *Reframing Latin American Development* (pp. 61-82). Londres: Routledge.

Holanda, Sérgio Buarque de (1995). *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. San Pablo: Brasiliense.

Junka-Aikio, Laura y Cortes-Severino, Catalina (2017). Cultural studies of extraction. *Cultural Studies, 31*(2-3), 175-184.

Klengel, Susanne y Chicote, Gloria B. (eds.) (2024). *Entre observación, descripción y creación: convivialidades literarias*. Buenos Aires/San Pablo: CLACSO/Mecila.

Kopenawa, Davi y Albert, Bruce (2013). *The falling sky: Words of a Yanomami shaman* (Nicholas Elliott y Alison Dundy, trads.). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Kopenawa, Davi y Albert, Bruce (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. San Pablo: Companhia das Letras.

Lima, Ellen (2021). *Ixé ygara voltando pra 'y'kûá: sou canoa voltando pra enseada do rio*. Cotia: Urutau.

Löwy, Michael (2005). *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. San Pablo: Boitempo.

Machado Aráoz, Horacio (2013). Crisis ecológica, conflictos socioambientales y orden neocolonial: Las paradojas de NuestrAmérica en las fronteras del extractivismo. *REBELA - Revista Brasileira de Estudos Latino-americanos, 3*(2), 18-38.

Magalhães, Basílio (1939). *O café na história, no folclore e nas belas-artes*. San Pablo: Companhia Editora Nacional.

Marques, Ivan (2012). Modernismo de pés descalços: Mário de Andrade e a cultura caipira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (55), 27-42.

Marx, Karl (1976). Speech on the question of free trade. En *Marx & Engels Collected Works* (Vol. 6: 1845-1848). Londres: Lawrence & Wishart.

Marx, Karl (1996). *O capital: crítica da economia política* (Vol. 1). San Pablo: Nova Cultural.

Mbembe, Achille (2001). *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press.

Mbembe, Achille (2017). *Critique of Black Reason*. Durham: Duke University Press.

Mintz, Sidney W. (1985). *Sweetness and power: The place of sugar in modern history*. Nueva York: Viking-Penguin.

Morton, Timothy (2008). *The poetics of spice: Romantic consumerism and the exotic*. Cambridge: Cambridge University Press.

Müller, Gesine y Knobloch, Jan (2024). Escrituras de lo posglobal en y desde América Latina. En Gesine Müller y Jan Knobloch (eds.), *Escrituras de lo posglobal en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.

Neves, Eduardo Góes (2022). *Sob os tempos do equinócio: oito mil anos de história na Amazônia Central*. San Pablo: Ubu Editora/Edusp.

Nodari, Alexandre (2022). "Filhos do sol, mãe dos viventes": sobre o enunciador do "Manifesto Antropófago". *Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais, 4*(2), 76-96.

Orwell, George (2011). *The Road to Wigan Pier*. Londres: Penguin Books.

Prado, Paulo (1931). *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. San Pablo: Duprat-Mayença.

Ricardo, Cassiano (1929). *Martim-Cererê*. San Pablo: Editora Hélios.

Ricardo, Cassiano (1976). O prosador. *Revista Brasileira*, (2), 47-90.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2012). Ch'ixinakax utxiwa: A reflection on the practices and discourses of decolonization. *South Atlantic Quarterly, 111*(1), 95-109.

Robinson, Andrew (2011, 29 de julio). In theory — Bakhtin: Dialogism, polyphony and heteroglossia. *Ceasefire Magazine*. https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-1/

Schmidt-Welle, Friedhelm (2024). Regionalismo simbólico y convivialidad literaria. En Susanne Klengel y Gloria B. Chicote (eds.), *Entre observación, descripción y creación*. Buenos Aires/San Pablo: CLACSO/Mecila.

Schwarz, Roberto (1987). A carroça, o bonde e o poeta modernista. En *Que horas são? ensaios*. San Pablo: Companhia das Letras.

Seidel, Verônica Franciele (2022). Da singularidade à polifonia: uma proposta de releitura da teoria bakhtiniana. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso, 17*(2), 39-57.

Sterzi, Eduardo (2022). *Saudades do mundo: um novo olhar sobre a literatura modernista e a antropofagia*. San Pablo: Todavia.

Svampa, Maristella (2019). *As fronteiras do neoextrativismo na América Latina*. San Pablo: Elefante.

Taurepang, Avelino et al. (2019). *Makunaimã: o mito através do tempo*. San Pablo: Elefante.

Varma, Rashmi (2021). Extracting Indigeneity. En Francesco Giusti y Benjamin Lewis Robinson (eds.), *The work of world literature* (pp. 127-150). Berlín: ICI Berlin Press.

Viveiros de Castro, Eduardo (2024). O matriarcado e o antropófago quase-transcendental. *Das Questões, 16*(1).

Wisnik, José Miguel (2018). *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. San Pablo: Companhia das Letras.

Mário Peixoto y otro modernismo

Denilson Lopes

Existen referencias bibliográficas recurrentes a un supuesto aislamiento intelectual de Mário Peixoto y *Limite* (1931) en la historia del cine, e incluso en la historia cultural brasileña. Me gustaría problematizar estas dos afirmaciones para argumentar a favor de un enfoque de *Limite* distinto al adoptado por su pertenencia a una tradición experimental, así como para trazar un mapa de la red intelectual y afectiva a la que perteneció Mário Peixoto[1].

Para ello, parto de una perspectiva que crea un diálogo entre el cine y otras artes, especialmente la literatura, y en menor medida, las artes visuales, y de la lectura de los diarios de Mário Peixoto y setenta testimonios de sus familiares, amigos, colegas y contemporáneos, conservados en el Archivo Mário Peixoto de Río de Janeiro. Los testimonios suman al menos 1500 páginas. Creo que este material inédito puede contribuir a ampliar el conocimiento no solo de Mário Peixoto y su obra, sino también de la historia cultural y el panorama intelectual de Río de Janeiro, especialmente en la década de 1930. Con este fin, mi tercera hipótesis es plantear otro modernismo, en el que el extractivismo, en particular, asociado a la "larga

[1] Traducción del inglés al español: Santiago Basso. Traducido originalmente del portugués al inglés por Marco Alexandre de Oliveira y publicado en: Lopes, Denilson (2024). Mário Peixoto and another Modernism. *La Furia Umana, 45*. https://www.lafuriaumana.com/mario-peixoto-and-another-modernism/

decadencia" del oro en Minas Gerais y, sobre todo, a la decadencia del café en el Valle del Paraíba, ocupa un lugar central y genera una sensibilidad histórica aristocrática, sin dejar de ser crítica.

Si existe un legado, y no solo una monumentalización, es porque ha habido académicos y artistas que se han cuestionado qué es el modernismo, enriqueciéndolo al problematizarlo como movimiento cultural. No presentaré diferentes significados del modernismo, sino que me pregunto cuál es el propósito del modernismo para Mário Peixoto y si este modernismo podría interesarnos hoy.

Mário Peixoto nació en 1908, tenía 14 años en 1922, viajó a Europa a finales de la década de 1920 y, en 1931, se estrenó su único largometraje, *Limite,* así como su libro de poemas, *Mundéu,* con una contraportada de Manuel Bandeira y una reseña de Mário de Andrade. Una edición limitada de su primera novela, O *inútil de cada um,* se publicó en 1931 y otra en 1935, un primer volumen de una novela río con ecos proustianos que dejaría incompleta en sus más de dos mil páginas (también conservada en el Archivo Mário Peixoto), así como varios guiones nunca producidos y textos dispersos (relatos cortos, obras de teatro). *Poemas de permeio com o mar,* su segundo libro de poemas, se publicó después de su muerte. Sus pocos artículos también fueron recopilados póstumamente en *Escritos sobre cinema.* En una fase negativa que recuerda la vida del famoso personaje Brás Cubas: Peixoto no fue a la Facultad de Derecho, como muchos de sus contemporáneos; no fue periodista; no tomó posición pública sobre los grandes temas que desgarraron al país y a la intelectualidad durante su larga vida; no alcanzó la fama, o tal vez sí, pero muy tarde; no se casó; se quedó con la buena fortuna y la ayuda de amigos para no tener que esforzarse en comprar el pan, la ropa, los zapatos y las gafas que tanto le gustaban. Un dandi, un hombre sin profesión, al cuidado de su abuela paterna mientras ella vivió, un artista aficionado, un esteta para quien imaginar, leer y escribir eran más importantes que crear una obra. No tuvo hijos, pero transmitió el legado de nuestra miseria.

Aunque la visibilidad y el prestigio de *Limite* no hicieron más que crecer a partir de la década de 1970, tras su restauración, su lectura más canónica la consagró como una referencia importante para el cine experimental, y así fue recibida por Julio Bressane en *O experimental no cinema brasileiro* (1996) y estudiada en varios artículos, tesis de maestría, disertaciones doctorales y catálogos, pero aún existen pocos libros sobre él, como *Limite* (1996), de Saulo Pereira de Mello, *Jogos de Armar: a vida do solitário Mário Peixoto* (2000), de Emil de Castro, el agotado *Ten Contemporary Views on Mário Peixoto's Limite,* editado por Michael Korfmann (2006), y mi reciente *Mário Peixoto antes e depois de Limite* (2021a). Una bibliografía más reducida, debido al difícil acceso a la película que se prolongó hasta la década de 1970, con menor impacto que, por ejemplo, la dedicada a Humberto Mauro (Schvarzman, 2004; Morettin, 2013), por mencionar solo a quien es quizás el cineasta más conocido y reconocido de las décadas de 1920 y 1930.

El pasaje de Paulo Emílio Sales Gomes en *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* es significativo:

> *Os modernistas de Cataguases como os de todo o Brasil, talvez com as únicas exceções de Mário de Andrade e Menotti del Picchia ignoraram o cinema nacional, ao mesmo tempo que o cinema brasileiro daquele tempo, excetuando Mário Peixoto — também poeta moderno — não sabiam sequer que o modernismo existia*. (1974, p. 173)[2]

Pero ¿de qué modernismo se podría hablar en relación con Mário Peixoto? He aquí algunas preguntas. Encontré un intercambio de breves mensajes conservados en la Cinemateca Brasileira (y esperemos que así continúe) entre Mário de Andrade y Mário Peixoto, pero no parece haber tenido una relación estrecha con los modernistas

[2] Traducción: "Los modernistas de Cataguases, como los de todo Brasil, quizás con las únicas excepciones de Mário de Andrade y Menotti del Picchia, ignoraron el cine nacional, al mismo tiempo que el cine brasileño de la época, con la excepción de Mário Peixoto —también poeta moderno—, ni siquiera sabía que existía el Modernismo".

de San Pablo. Ismael Xavier, en "Modernismo e Cinema", publicado en *A Sétima Arte: Um culto moderno* de 1978 —año en que *Limite* volvió a circular—, afirma:

> *De qualquer modo, o filme produzido em 1930 tem uma relação muito mediatizada com o modernismo dos anos 20, não sendo possível vê-lo algo diretamente vinculado às preocupações cinematográficas dos participantes do movimento*. (Xavier, 1978, p. 153)[3]

Limite, continúa Ismail Xavier, "*pela data de produção e pelo isolamento, confirma a defasagem entre o cinema e outros setores de nossa cultura*"[4] (Xavier, 1978, p. 153). Persistirá la afirmación del aislamiento *de Limite,* pero intentaré retomar la propuesta de Ismail Xavier, formulada en el mismo libro, en otra dirección:

> *Esperemos que a aura dele não produza agora a mesma reverencia silenciosa que o mito de Chaplin produziu sobre os teóricos do Fan [publicação do Chaplin Club]. E que o culto de sua grandeza não faça dele um filme "indiscutível", de quase impossível acesso.*[5]

En este sentido, el aislamiento *de Limite* puede y debe ser analizado si lo consideramos no solo dentro de una tradición estrictamente cinematográfica, sino también en diálogo con la literatura, que era fundamental para la definición de la vida intelectual en aquel entonces[6]. *Limite* puede entenderse no solo desde una perspecti-

[3] Traducción: "En cualquier caso, la película producida en 1930 tiene una relación altamente mediatizada con el modernismo de la década de 1920, y no es posible verla como algo directamente vinculado a las inquietudes cinematográficas de los participantes del movimiento".

[4] Traducción: "La fecha de producción y el aislamiento confirman el desfase entre el cine y otros sectores de nuestra cultura".

[5] Traducción: "Esperemos que su aura no genere ahora la misma reverencia silenciosa que el mito de Chaplin produjo en los teóricos de *Fan* [una publicación del Club Chaplin]. Y que el culto a su grandeza no la convierta en una película 'indiscutible', casi inaccesible".

[6] Para esta relación entre cine y literatura modernista, sin mencionar los estudios sobre adaptaciones, me gustaría destacar el artículo "A décima musa — Mário de Andrade e o cinema", de Eduardo Escorel de 1992 y publicado en su libro *Adivinhadores de Água* (San Pablo: Cosac & Naify, 2004), que realiza un mapeo del interés de

va experimental o vanguardista, sino también en la tradición de los cronistas de la "casa asesinada", una hermosa formulación de Sergio Miceli en *Intelectuais e a classe dirigente no Brasil* (1920-1940), de 1979, inspirada en la obra maestra de Lúcio Cardoso (*Crônica da Casa Assassinada*, 1959), amigo de Mário Peixoto, para comprender a los modernistas, pero también de una manera más limitada como la puesta en escena de la casa asesinada, una constelación marcada por la melancolía que no puede reducirse a un crepuscularismo tardío en medio de las explosiones de alegría oswaldiana. Si nos alejamos de la experiencia urbana de Río de Janeiro o San Pablo, encontramos en los pueblos pequeños un pasado rodeado de ruinas habitado por personajes secundarios desgarrados, a la deriva y olvidados. Entre la vanguardia francesa y las novelas decadentes de familias patriarcales, *Limite* encuentra diálogo, así como su director.

Para comprender las relaciones de Mário Peixoto, el procedimiento utilizado por Ângela de Castro Gomes en *Essa gente do Rio: Modernismo e Nacionalismo* (1979) parece ser productivo para este proyecto, que se centra en cómo se formaron los grupos, postulando la interdependencia entre la formación de redes organizativas y los tipos de sensibilidades desarrolladas a partir de ellas. Con este fin, insisto una vez más en esta necesidad de "otro modernismo", pues, como argumenta Monica Pimenta Velloso en *História e Modernismo:*

> *A narrativa hegemônica do modernismo foi uma construção empreendida pelas vanguardas paulistas, que a atualizaram ao longo das décadas de 1930 e 1950. Heloisa Pontes mostra que a rede foi ampla e diversificada, incluindo a Faculdade de Filosofia e Letras da USP, a imprensa através dos jornais (*Folha de São Paulo *e* Estado de São Paulo*) e revis-*

Mário de Andrade por el cine y la importancia de Mário de Andrade para el cine, además de obras de mayor alcance como *Modernidade toda prosa* (2014), de Eneida Maria de Souza y Marília Rothier Cardoso, y *A invenção do Cinema Brasileiro: Modernismo em três tempos* (2015), de Paulo Paranaguá, también de la misma colección Modernismo+90, publicada por Casa do Saber.

> *tas (*Anhembi *e* Clima*) e editoras (Nacional e Martins).* (Velloso, 2010, p. 23)[7]

Y, al considerar la Semana de Arte Moderno de 1922 como un evento fundacional del modernismo brasileño, se observa tal hecho en la consagración y los usos del término "modernismo". Continúa:

> *A terminologia está de tal forma relacionada à cidade de São Paulo que frequentemente deixa-se de contextualizá-la na articulação com o conjunto da dinâmica brasileira. Quando mencionado, o termo não é adjetivado, nem pluralizado como se a sua carga semântica já estivesse implicitamente embutida. Anula-se dessa forma, a rica polissemia e a ambiguidade da qual se reveste o termo.* (Velloso, 2010, pp. 23-24)[8]

Para ampliar los significados de esta reevaluación, Monica Pimenta Velloso (2010) cita varias obras de la década de 1980, como las de Eduardo Jardim y Silviano Santiago, así como sería importante mencionar mucha investigación sobre los procesos de modernización y/o reevaluación del llamado premodernismo, como los artículos de Flora Süssekind en *Cinematógrafo de Letras* (1987), de Francisco Foot Hardman en *Trem fantasma: A Modernidade na selva* (1988) y *A vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a Literatura Moderna* (2009); *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na I República* (1983) y *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20* (1992), de Nicolau Sevcenko; y más cerca de los estudios cinematográficos, el reciente

[7] Traducción: "La narrativa hegemónica del Modernismo fue una construcción empleada por las vanguardias de San Pablo, quienes la actualizaron a lo largo de las décadas de 1930 y 1950. Heloisa Pontes muestra que la red era amplia y diversificada, e incluía la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de San Pablo (USP), la prensa a través de periódicos (*Folha de São Paulo* y *Estado de São Paulo*) y revistas (*Anhembi* y *Clima*), y editoriales (Nacional y Martins)".

[8] Traducción: "La terminología está tan ligada a la ciudad de San Pablo que a menudo se olvida contextualizarla y su relación con la dinámica brasileña en su conjunto. Cuando se menciona, el término no se usa como adjetivo ni en plural, como si su significado semántico ya estuviera implícito. De este modo, se anula la rica polisemia y ambigüedad que envuelve al término".

Foundational Films: Early Cinema and Modernity in Brazil (2018), de Maite Conde, todo lo cual, creo, contribuyó directa o indirectamente a un desplazamiento de la Semana de Arte Moderno de 1922 como hito o mito fundacional a solo un momento más fundamental y cristalizador de impulsos modernistas previos que se desarrollaron a través de horizontes muy distintos.

En mi búsqueda de un libro que abordara esta red de intelectuales modernistas de Río de Janeiro de finales de los años veinte y treinta, interesados en la intimidad, más cercanos al catolicismo, perdedores en el debate intelectual, arrojados a la fosa común y homogeneizadora de la derecha, herederos reales o potenciales de una larga y decadente aristocracia u oligarquía cafetera, me topé con el mencionado libro *Essa gente do Rio: Modernismo e Nacionalismo* (1979), de Ângela De Castro Gomes, que presenta al grupo reunido en torno a la revista *Festa* (de la cual el nombre más conocido hoy, pero no el más central en aquel entonces, era Cecilia Meirelles) y *Lanterna Verde,* así como la Sociedad Felipe Daudt, formada en honor del poeta que murió en Francia siendo aún muy joven y con quien Mário Peixoto intercambió cartas. Sin embargo, por lo que sé, Mário Peixoto, Octavio de Faria y Lúcio Cardoso no participaron en estos grupos. En la década de 1930, en Río de Janeiro, parecía existir una diversidad intelectual, quizás sin una hegemonía clara, como cuando Mónica Pimenta Velloso, en *O Modernismo no Río de Janeiro: Turunas e Quixotes* (1996), se detiene en los caricaturistas de la revista *Dom Quixote.* Incluso se observan puntos de encuentro y coexistencia que trascienden las diferencias políticas y artísticas de la época.

También es importante resaltar las relaciones entre los intelectuales católicos, fortalecidas en Río de Janeiro por la creación del Centro Dom Vidal y por el liderazgo de Jackson de Figueiredo y Alceu Amoroso Lima, y el modernismo, que ha sido estudiado en la investigación epistolar realizada por Leandro García (2012, p. 2015), y en las tesis doctorales *Ordenar o espiritual: letras e periodismo católico no Brasil,* de Leonardo D'Avila Oliveira. (2015), y *Sob a sombra de*

Deus: o catolicismo trágico de Octavio de Faria, de Alessandro García (2018). Octavio de Faria fue uno de los cuatro escritores elegidos por Luis Bueno en *Uma História do Romance de 30* (2006), lo que complejizó la visión del autor presentada por Luiz Lafetá en *1930: A Crítica e o Modernismo* (1974), pero aún queda pendiente una revisión de su papel como crítico y teórico cinematográfico. Además, Octavio de Faria, autor de la ahora poco leída y olvidada *Tragedia Burguesa* (1985), desempeñó un papel importante en la formación de varios jóvenes artistas, desde Vinicius de Moraes hasta Paulo Cezar Saraceni, además de Mário Peixoto.

He buscado priorizar una historia de la vida intelectual y artística centrada en las redes afectivas y no solo en los circuitos de producción y distribución de bienes o nociones como el mundo del arte, para el cual se considera fundamental el cruce entre trabajo y vida, entre la materialidad económica y social y la poética de la experiencia extractiva, especialmente del oro, los diamantes y el café. A partir de la materialidad de los productos (oro, diamantes, café) y del debate sobre el extractivismo, se busca establecer un estudio menos económico, que no puede ser ignorado, y uno más poético. Se trata de relatos de herederos de oligarquías o de personas con una sensibilidad decadentista que aún perdura, pero esto no significa que tengan la visión hegemónica de las clases a las que pertenecen ni que sean menos críticos.

Si el café fue el golpe de gracia en la devastación de la Selva Atlántica en Río de Janeiro (Dean, 1996) y el monocultivo implicó la destrucción de personas y otras especies que allí habitaban, así como la deformación y la esclavitud de diversas culturas de origen africano, ¿qué surgió después? La cuestión aquí no es encontrar maneras de evitar el fin del mundo, sino comprender la experiencia de quienes vivieron después del fin o de un fin. No se trata de pensar en otro mundo (Gaia o cualquier otro nombre que se le quiera dar), que nos parece heredero de una visión utópica, sino de pensar que otro fin del mundo es posible dentro de una visión catastrófica de la historia marcada por una sensibilidad aristocrática y no

oligárquica ni reaccionaria. Me interesa lo que ocurre después del fin del mundo, con las ruinas, con la recuperación gradual de la naturaleza, como un olvido del esplendor de antaño y la búsqueda de quizás otras formas no solo de morir sino de vivir, supervivencias, cuya memoria es fragmentaria y lacunar, seres menores, del declive, del olvido, hasta que tal vez ocurra un despertar o no.

Una vez más, más allá de los debates sobre el antropoceno (o cualquier término que se quiera usar) y el colapso ambiental, lo importante es permanecer con lo que nos ayude a pensar en estos términos y no tener miedo o vergüenza de descartarlos frente a preocupaciones ya sugeridas en otros contextos, como en la lectura de la naturaleza en *Macunaíma* realizada por Eneida de Souza que presenta su relevancia actual debido a los "discursos vinculados a la naturaleza, a territorios vacíos como el desierto, reservas naturales, como el mar, bosques, campos, ríos, o a la vida animal, [que] se inscriben como espacios alternativos para releer la modernidad y los desencantos de la civilización" (Souza, 2011, p. 145).

Este modernismo estaría asociado, pero no determinado, por una disminución en la extracción de oro y diamantes en Minas Gerais, así como por la disminución de las plantaciones de café en el Valle del Paraíba, con una poética material dentro de una modernidad rural y no una consideración del campo en el espacio del mito o lo arcaico ni la búsqueda de un sabor local regionalista. También sería interesante establecer diálogos con lo que Francisco Foot Hardman llamó

> *obras inscritas num romantismo algo nostálgico em relação ao passado pré-capitalista extinto, ciosas de paisagens rurais em desaparição, que parecem conter, por contraste, critica mais aguda a ordem temporal dominante como em Monteiro Lobato em* Urupês; Cidades mortas*, 1919 e* Vida Ociosa *de Godofredo Rangel, 1920, cujo ritmo lento como anticlímax da velocidade inerente à sociedade urbana mecanizada, tecendo-se o elogio de uma vida já meio irreal no campo, onde não obstante a passagem de horas aparentemente mortas e paradas, era ainda possível dar vazão ao diálogo e a solidariedade orgânica, ao fluxo espontâneo*

> *da experiencia narrativa. Todos esses sinais de "resistência" ao tempo avassalador da modernidade, entretanto comparecem num ambiente melancólico rodeado de ruínas*. (Hardman, 2009, p. 294)[9]

Gran parte de la bibliografía sobre extractivismo busca criticar un capitalismo exploratorio con perspectivas exclusivamente económicas y políticas, en busca de alternativas civilizatorias, lo que, en el caso de Latinoamérica, se traduce en la búsqueda y permanencia de las tradiciones afroamericanas, en sus prácticas de resistencia, más recientemente revisitadas por perspectivas decoloniales, en la combinación de militancia y estética. Ahora bien, para mi enfoque, que no se dirige inmediatamente al presente ni se asocia con las tradiciones afroamericanas, lo que importa es la herencia que reside en la decadencia de las élites agrarias y su transmutación poética. Mi punto de partida, además de *Limite* (1931), es la obra visual y literaria de Cornélio Penna, en particular, *A menina morta* (1954), que explora la decadencia desde la perspectiva de la élite sin eximirse de una visión crítica de la esclavitud, reevaluando tanto la obra considerada como históricamente aislada como al autor en su reclusión social y discreción. Hasta ahora no he tenido acceso a un posible archivo de Cornélio Penna, y hasta donde sé, no existe ninguna biografía, diario o cartas suyas publicadas. Además, quisiera ampliar su relación con las artes visuales, no solo dentro de su propia práctica, sino también con la obra de Goeldi. Ambos fueron revisitados por una herencia expresionista que se acerca a

[9] Traducción: "Obras inscritas en un romanticismo [que es] algo nostálgico en relación con el pasado precapitalista extinto, conscientes de la desaparición de los paisajes rurales, que parecen contener, por contraste, una crítica más dura del orden temporal dominante como en *Urupês; Cidades mortas* (1919) y *Vida ociosa de Godofredo Rangel* (1920) de Monteiro Lobato, cuyo ritmo lento como anticlímax de la velocidad inherente a la sociedad urbana mecanizada, alabando una vida ya medio irreal en el campo, donde a pesar del paso de las horas, aparentemente muertas o quietas, todavía era posible dar rienda suelta al diálogo y a la solidaridad orgánica, al flujo espontáneo de la experiencia narrativa, todos estos signos de 'resistencia' al tiempo abrumador de la modernidad, aparecen, sin embargo, en un entorno melancólico rodeado de ruinas".

una tradición gótica popular, recordando que obras anteriores escenifican la decadencia del cultivo del café en el Valle del Paraíba, como las ya mencionadas *Cidades mortas,* de Monteiro Lobato, las crónicas de Euclides da Cunha, publicadas en *Contrastes e confrontos* (1907), que pueden contrastarse con *A Fazenda,* de Luis Martins (1940) y *Todos os Mortos,* de Caetano Gotardo y Marco Dutra (2019).

A continuación, sería importante explorar el desarrollo de esta tradición hasta el Cinema Novo. También sería interesante investigar por qué Glauber Rocha se sintió fascinado por la posibilidad de realizar una película sobre *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna, proponiendo escribir un guion junto con Paulo Cesar Saraceni. Pero antes, es fundamental comprender el papel de Lúcio Cardoso, otro novelista de la decadencia, quien inspiró explícitamente tres películas de Saraceni: *Porto das Caixas* (1962), *A casa assassinada* (1971) y *O viajante* (1998). Esta relación constituiría otro punto de cristalización de este linaje modernista en el Cinema Novo, que no se basa en el realismo social ni en registros alegóricos, y que trasciende la mera denominación de narrativas íntimas. Jean-Claude Bernardet señala en *Brasil em tempo de cinema* una posible relación entre *Limite* (1931), que solo conocía por fotografías, y las películas de Saraceni. En este sentido, el diálogo con los diarios de Lúcio Cardoso, publicados en su versión más completa recién en 2012, así como con las memorias de su hermana, Maria Helena Cardoso, será fundamental. La obra de Lúcio Cardoso, sobre todo *Crônica da casa assassinada,* guarda una estrecha relación con las películas de Luiz Carlos Lacerda y algunas obras de teatro dirigidas por Gabriel Villela. Cornélio Penna también vio su *obra Fronteira* (1935) adaptada más recientemente por Rafael Conde (2008), y la obra de Farnese de Andrade también merece ser explorada. Entre las experiencias de decadencia de Minas Gerais y la del café, la obra *Pedreira das almas,* de Jorge de Andrade, estrenada en 1958, así como la obra precursora *Pelo sertão* (1898), de Afonso Arinos, amplían la comprensión del largo período de decadencia en Minas Gerais (Arruda,

1990), representada magistralmente en *Os sinos da agonia* (1999), de Autran Dourado.

Hay un contrapunto, que conviene mencionar, con la tradición del regionalismo nororiental, que tendría que ver con la presencia de la caña de azúcar, desde lecturas clásicas de Gilberto Freyre, en un posible diálogo con *Joanna Francesa* (1973), de Carlos Diegues, y *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, bastante distintos entre sí, pero que pueden darnos nuevas pistas del interés de los cineastas del Cinema Novo por el decadentismo de los años setenta. Esta experiencia está presente, al menos, desde la obra maestra de José Lins do Rego, *Fogo morto* (1943), también adaptada al cine por Marcos Farias (1976), a Francisco Dantas, así como en las películas *Açúcar* (2020), de Renata Pinheiro y Sérgio de Oliveira, y *Superbarroco* (2009), de Renata Oliveira. La espectralidad de los molinos inquieta en *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça. Así como la obra *Pedreira das Almas* de Jorge de Andrade establece el vínculo entre el declive de la minería en Minas Gerais y el surgimiento del cultivo del café, *Som ao Redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, establece la conexión entre la élite agraria decadente y los propietarios de bienes raíces urbanos.

El estudio de la crisis minera puede ampliarse a la experiencia en la región de Diamantina, lo que implicaría la lectura del diario *Minha vida de menina* (1947), de Helena Morley, que fue estudiado por Alexandre Eulário, Roberto Schwarz y otros, y revisitado cinematográficamente por David Neves en *Memória de Helena* (1970), y por Helena Solberg en *Vida de menina* (2005), así como en el debut de Joaquim Pedro de Andrade, *O padre e a moça* (1966), y *Vazante* (2017), de Daniela Thomas, una película criticada por reflejar la esclavitud desde la perspectiva exclusiva de la élite, una controversia que merece ser revisitada, en contraste con la unanimidad en torno a *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira.

Se llegaría así a una poética de la minería en el siglo XX en Minas Gerais, basada en la lectura de Carlos Drummond de Andrade realizada por José Miguel Wisnik, entre otros, y recuperada por

jóvenes cineastas como Ana Vaz y Janaína Wagner, así como en fotografías de Júlia Pontés.

Posteriormente, podría incluso investigar lo que queda de los pueblos pequeños y la noción de provincialismo. Películas como *Histórias que só existem quando lembradas* (2011), de Julia Murat, y *Uma vida em segredo* (2001), de Suzana Amaral, adaptación de la novela homónima de Autran Dourado (1964), apuntan a este universo de "ciudades muertas" en una etapa donde el esplendor del pasado es un recuerdo lejano. ¿O acaso se produciría una reevaluación de la noción de provincia frente a cosmopolitismo?

Desde una perspectiva queer, se incluye el linaje en la esfera intelectual para trascender la lógica familiar del pensamiento sobre herencia y ascendencia, repensando las amistades y los encuentros en su fluidez y no en su institucionalización. La cuestión de la amistad tiene una larga historia y ha sido actualizada por autores tan importantes como Foucault y Derrida, pero el libro reciente *A violência das letras: amizade e inimizade na literatura brasileira* (1888-1940) de Cesar Braga Pinto (2018) ha demostrado ser un valioso estudio para comprender dichas relaciones en el modernismo. Nos interesa, en particular, comprender la red afectiva de Mário Peixoto y si la amistad explicaría estas relaciones. El argumento de César Braga Pinto (2018) es que, desde 1888, el tema de la amistad, de las amistades, la sociabilidad y la concordia —con sus corolarios, es decir, las enemistades, rivalidades, hostilidades y discordias— se había vuelto relativamente recurrente en la literatura nacional, a menudo asociado con cuestiones de democratización, por un lado, y diferencias o desigualdades sociales, étnicas y raciales, por el otro (2018, p. 10). Añade que

> *interessa aqui não somente identificar a dinâmica das amizades e rivalidades, mas sobretudo rastrear a maneira pela qual foram tematizadas, estudadas, contestadas, debatidas ou ficcionalizadas pelo próprio homem de letras do período.*[10] (Pinto, 2018)

[10] Traducción: "Lo que importa aquí no es solo identificar la dinámica de las amistades y rivalidades, sino, sobre todo, rastrear la forma en que fueron tematizadas,

Y toma como hipótesis que,

> *na ficção brasileira, o tema da amizade entre dois homens, central até a virada do século, tende a perder o espaço a partir da década de 1920 e sobretudo nos anos 1930, quando os grandes personagens de Graciliano Ramos ou de José Lins do Rego, entre os mais canônicos, são homens solitários, desconfiados e desprovidos de — ou até mesmo desinteressados em — verdadeiros amigos.*[11] (Pinto, 2018, p. 10)

A lo largo del libro se explorarán numerosas ideas, pero en lo que respecta a las relaciones que intento analizar, las cuestiones de desigualdad social o racial no se explicitan debido a la relativa homogeneidad de la clase alta blanca. En cuanto a las posturas políticas, oscilan entre una visión apolítica, conservadora o incluso reaccionaria. Las desigualdades raciales y de clase emergen en relaciones ajenas al ámbito intelectual. En el mundo fragmentado en el que viven y actúan, entre las ruinas de la familia patriarcal y la soledad, quizás surjan menos díadas, aunque podemos reflexionar sobre cómo comprender la gran amistad entre Mário Peixoto y Octavio de Faria o entre Mário Peixoto y Brutus Pedreira. Pero, sobre todo, aparecen en la formación de redes bohemias dispersas, consolidadas con grupos de vanguardia, pero que no excluyen la fluidez política, intelectual y social entre ellos. Desde Mário Peixoto en adelante, no vemos una comunidad viril, resultante de la fraternidad de hombres de letras (Pinto, 2018, p. 327), sino una asociación de otro orden que no está tanto asociada con una red profesional sino que está más cerca de las fraternidades homosexuales que se hicieron notables a partir de la década de 1960 como espacios de sociabilidad para aquellos que se distanciaron de sus familias, un

---

estudiadas, disputadas, debatidas o ficcionalizadas por el hombre de letras de la época"

[11] Traducción: "En la ficción brasileña, el tema de la amistad entre dos hombres, que había sido central hasta principios de siglo, tiende a perder terreno a partir de la década de 1920 y sobre todo en la de 1930, cuando los grandes personajes de Graciliano Ramos o José Lins do Rego, entre los más canónicos, son hombres solitarios, desconfiados y privados de —o incluso desinteresados en— verdaderos amigos".

orden que además no está necesariamente vinculado al apoyo en el ambiente intelectual ni a connotaciones explícitamente militantes o políticas.

En cualquier caso, es importante destacar que he comenzado a pensar en Mário Peixoto no como un individuo, un autor, sino como un conjunto de relaciones dentro de una historia estética y artística queer; no una historia activista centrada en el orgullo, sino una centrada en la timidez, la melancolía, el fracaso, que se desestiman por ser poco políticos y estar asociados a una baja autoestima. Pero ¿hasta qué punto se ha insertado el orgullo en la maquinaria de producción narcisista del bienestar, el pensamiento positivo y la felicidad, así como en los espacios de legitimación y éxito? Es necesario pensar menos en una inversión positiva o resemantización, y más en las singularidades de lo no dicho y de cómo se dice, menos a través de la confesión, a través de la supuesta autenticidad del testimonio, y más a través de la ficcionalización del yo o, en palabras de Anna Klobucka (2008) sobre António Botto, a través de una "autoinvención ficcionalizada" que complejiza lo que podría considerarse mitomanía, megalomanía o mero narcisismo, en el que la imaginación y la fantasía no se disocian de lo que se llama realidad.

No se trata de poner palabras en boca de los autores ni de temer buscar otras palabras para escuchar y traducir lo que nos dicen hoy, la melancolía como supervivencia del pasado vivo frente al olvido y el centrado en un aquí y ahora sin temporalidad, el fracaso como otra forma de vivir centrada en la inutilidad, la improductividad, la impotencia en lugar de la carrera, el trabajo, la inclusión en el pensamiento nacional y la creación que implica la construcción de una imagen pública, en la composición de círculos y grupos, o incluso su rechazo más allá del resentimiento, la victimización o el ascenso social basado en la diferencia, la escalada social a través del mundo de las subcelebridades fáciles, de los influencers que se hacen pasar por intelectuales públicos. Pensaba más bien, basándome en el ejemplo de Mário Peixoto, en los afectos como marcas de una diferenciación antes (y quizás después) de una política de

salir del clóset, de la politización de la visibilidad a favor de indicaciones más sutiles que reevalúan el silencio no como muerte, de la sutileza en lugar de la confrontación.

No tanto una autoría gay o un modo de vida (Klobucka, 2018) sino algo más cercano al entorno del grupo de Los Contemporáneos en el México de Salvador Novo, de Xavier Villaurutia, de homosociabilidades y homoafectividades masculinas en bares, cines, teatros, en las casas de los demás, en fiestas en Petrópolis, fuera de los centros urbanos, en fincas, en hoteles, en la naturaleza, e incluso en espacios pertenecientes a otras clases sociales. Pensar si es posible estar entre hombres, como un modo de vida (si es posible o si uno elige hacerlo), estar juntos en el tiempo, visto no bajo la nostalgia de espacios monosexuales, misóginos, elitistas y blancos —que también lo fueron, en parte—, sino desde la perspectiva de aquellos que sufren la descalificación social, la pérdida del poder político y económico, la decadencia, el modo mismo de vivir después del fin, y no tanto en la experiencia del poder o en el deseo de poder, de centralidad canónica incluso cuando uno quiere o alcanza algún reconocimiento.

Quizás la conexión con el modernismo de Mário Peixoto debería establecerse a través de la crítica cinematográfica de Octavio de Faria, algo que no haré aquí, ni tampoco analizaré hasta qué punto Octavio puede incluirse en un campo moderno, si no modernista. A su vez, el panorama intelectual de Río de Janeiro en las décadas de 1920 y 1930 fue recientemente revisado en *Metrópole à beira-mar: O Rio Moderno dos anos 20,* de Ruy Castro (2019), que, sumado a una bibliografía previa, creo que no solo aborda elementos modernistas, sino también perspectivas modernistas y modernas en Río de Janeiro, al igual que en otras ciudades.

Es importante no solo trazar un mapa de los espacios geográficos por los que viajó Mário Peixoto, los desplazamientos entre ellos, sino también pensarlos como espacios afectivos (Gomes, 1999, p. 20), considerar su presencia, entre finales de la década de 1920 y al menos hasta 1935, en cines, cafés y fiestas en Río de Janeiro y

Petrópolis, debido a sus orígenes sociales, siendo, por parte de su madre, bisnieto de Joaquim José de Sousa Breve, el mayor productor de café (quien incluso era llamado "El Rey del Café"), y un importante traficante de esclavos en el Segundo Imperio, propietario de veinte fincas en el sur de Río de Janeiro (Pessoa, 2018) que estaba en crisis desde 1870, como todas las plantaciones de café en el Valle del Paraíba, una fortuna que se perdió en gran parte antes del nacimiento de Peixoto; y por parte paterna, poseía una fortuna derivada principalmente de plantaciones de azúcar en el norte del estado y propiedades en la ciudad de Río de Janeiro, que gastó por completo a lo largo de sus ochenta años. Pero su presencia también está asociada al bohemismo intelectual, en el salón de la familia Schnoor, donde posiblemente conoció a Raul Schnoor, el protagonista de *Limite* (1931). Cabe mencionar que en el Teatro de Brinquedo, una obra pionera del teatro moderno, estudiada por Walder de Souza y Gustavo Assano (2012), en la que Peixoto participó como actor —su deseo inicial—, y a la que posiblemente fue conducido de la mano de su mentor y amigo de toda la vida, Brutus Pedreira, pianista, profesor, director y productor teatral, uno de los fundadores del Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), quien interpretó al pianista en *Limite.* Naturalmente, también es importante mencionar el vínculo con el Chaplin Club (1928-1931), del que no fue miembro activo, sin embargo, debido a Octavio de Faria, quien también fue amigo de toda la vida y, a pesar de tener la misma edad, mentor intelectual de Peixoto, lo que debió marcar su formación. Fue allí donde se estrenó *Limite* en 1931, cuyo debut fue cuidadosamente calculado por Peixoto y Faria y que tiene varias versiones, incluida la de Mário Peixoto cuando intentó transformar la primera exposición en algo similar a la presentación de *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky en 1913 (Lopes, 2020)[12], un hito de las presentaciones de vanguardia.

[12] Sobre el estreno de la película, ver Lopes, 2021.

Durante la investigación inicial en la biblioteca de publicaciones periódicas de la Biblioteca Nacional, destaca la presencia de Mário Peixoto en la prensa de la época, no solo por *Limite,* sino también por la realización de la que sería su segunda película, *Onde a terra acaba* (1933), que se completó sin su dirección y que difirió considerablemente del proyecto original. Finalmente, aunque no ocupó un lugar central en el Teatro de Brinquedo ni en el Chaplin Club, el aislamiento de Peixoto, al menos entre finales de la década de 1920 y 1936, debe ser analizado en profundidad.

Nuestra tercera y última hipótesis es que una clave para leer a este "otro Mário" sería incluirlo en un linaje de "otro modernismo", una expresión tomada de *A crise da pessoalidade e o outro modernismo: Cornélio Penna, Oswaldo Goeldi e Mário Peixoto*, de Paulo Venâncio (1992), que importa más por el gesto de reunir a estos artistas de diferentes lenguas que por la forma en que sugiere este otro modernismo marcado por un debate filosófico que él llama una crisis de personalidad. Aquí, desde una perspectiva más histórica, en busca de linajes y herencias, este otro modernismo, en resumen, está marcado por el cosmopolitismo, tanto en el deseo de inclusión en el mundo (Santiago, 2013) como por el universalismo cristiano, en lugar de la formación de una cultura nacional; por la catástrofe en lugar de la utopía; por la melancolía en lugar de la alegría; por la sensación del fin del mundo o de un mundo en lugar de la inauguración de una nueva era; por la fascinación por la lentitud que emana de los paisajes devastados, de las "ciudades muertas" y de las pequeñas ciudades en detrimento de la velocidad y la hipersensibilidad de las grandes ciudades modernas. Podríamos pensar en una modernidad rural, incluso en un modernismo rural, y no solo una modernización del campo (Beckman, 2016) llevada a cabo por las relaciones económicas establecidas entre el capitalismo y el campo, repensando la noción de provincia. Este legado se interesa por el fracaso y la inutilidad como formas de estar en el mundo y difiere tanto de un linaje que va de la antropofagia al tropicalismo

como de la persistencia del naturalismo en el regionalismo de la década de 1930 y las siguientes.

En el caso concreto de *Limite*[13], la tensión entre el mar y las ruinas de la ciudad muerta resulta crucial para identificar esta visión crítica de la Modernidad, adoptando aquí, obviamente, un tono no paródico sino melancólico, que solo se redime a través de la muerte o la belleza, o más precisamente, a través de la muerte en la belleza, a través del naufragio que supone la desaparición de la experiencia humana, sintetizada en la imagen del mar dorado al principio y al final de la película. Esta sería la respuesta que *Limite* ofrece a lo que perdura tras el naufragio, el fracaso y la desaparición simultáneos: que no hay escapatoria posible de las ciudades desiertas y muertas, de los paisajes devastados, de las ruinas, de la reconquista de la naturaleza y, finalmente, del mar. Permanecen sensaciones que nos sobreviven por unos instantes. ¿Un mundo sin modernidad? ¿Sin humanismo? ¿Sin el ser humano? Ni la crisis del Antropoceno ni el amanecer de Gaia, el fin ya ha ocurrido. Otro fin del mundo es posible.

Bibliografía

Andrade, Jorge de (1986 [1958]). *Pedreira das Almas*. Río de Janeiro: Agir.

Arinos, Afonso (1898). *Pelo sertão*. Río de Janeiro: Laemmert.

Arruda, Maria Arminda (1990). *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. San Pablo: Brasiliense.

[13] Para una lectura más cercana de la película, ver Lopes, 2022.

Assano, Gustavo (2012, diciembre). "Teatro Moderno" e o Teatro de Brinquedo de Álvaro Moreyra. *Revista de Estudos Literários, 24*, 81-91.

Beckman, Ericka (2016, noviembre). Unfinished transitions: the dialectics of rural modernization in Latin American fiction. *Modernism/modernity, 23*(4), 813-832.

Bernardet, Jean-Claude (2007). *Brasil em tempo de cinema*. San Pablo: Companhia das Letras.

Botelho, André y Hoelz, Maurício (2022). *Modernismo como movimento cultural: Mário de Andrade, um aprendizado*. Petrópolis: Vozes.

Bressane, Júlio (1996). *Alguns*. Río de Janeiro: Imago.

Bueno, Luís (2006). *Uma história do romance de 30*. Campinas: Editora da Unicamp.

Cardoso, Lúcio (2004 [1959]). *Crônica da casa assassinada*. Río de Janeiro: Record.

Cardoso, Lúcio (2012). *Diários*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.

Cardoso, Maria Helena (2007 [1967]). *Por onde andou meu coração*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.

Castro, Emil de (2000). *Jogos de armar: a vida do solitário Mário Peixoto, o cineasta de Limite*. Río de Janeiro: Lacerda.

Castro, Ruy (2019). *Metrópole à beira-mar*. San Pablo: Companhia das Letras.

Conde, Maite (2018). *Foundational films: early cinema and modernity in Brazil*. Oakland: University of California Press.

Cunha, Euclides da (2016 [1907]). *Contrastes e confrontos*. Río de Janeiro: Via Leitura.

Dean, Warren (1996). *A ferro e fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira*. San Pablo: Companhia das Letras.

Dourado, Autran (1999 [1988]). *Os sinos da agonia*. Río de Janeiro: Rocco.

Dourado, Autran (2000 [1964]). *Uma vida em segredo*. Río de Janeiro: Rocco.

Faria, Octavio de (1985). *Tragédia Burguesa (Obra Completa)*. Río de Janeiro: Pallas; Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória.

Garcia, Alessandro (2018). *Sob a sombra de Deus: o catolicismo trágico de Octavio de Faria* [Tesis de doctorado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Garcia, Leandro (2012). *Alceu Amoroso Lima: Cultura, Religião e Vida Literária*. San Pablo: Edusp.

Garcia, Leandro (ed.) (2018). *Correspondência de Mário de Andrade e Alceu Amoroso Lima*. San Pablo: Edusp.

Gomes, Ângela de Castro (1999). *Essa gente do Rio: Modernismo e Nacionalismo*. Río de Janeiro: FGV.

Gomes, Paulo Emilio Salles (1974). *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. San Pablo: Perspectiva.

Hardman, Francisco Foot (1988). *Trem Fantasma: A modernidade na selva*. San Pablo: Companhia das Letras.

Hardman, Francisco Foot (2009). *A vingança da Hiléia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna*. San Pablo: Editora da Unesp.

Jardim, Eduardo (2014). *A Brasilidade Modernista e sua dimensão filosófica*. Río de Janeiro: Ed. PUC-Rio.

Klobucka, Anna M. (2018). *O Mundo Gay de António Botto*. Lisboa: Documenta.

Korfmann, Michael (2006). *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*. Münster: MV-Wissenschaft.

Lafetá, João Luiz (2000). *1930: A Crítica e o Modernismo*. San Pablo: Editora 34/Duas Cidades.

Lobato, Monteiro (2008 [1919]). *Cidades mortas*. Río de Janeiro: Biblioteca Azul.

Lopes, Denilson (2021a). *Mário Peixoto antes e depois de Limite*. San Pablo: E-Galáxia.

Lopes, Denilson (2021b). Mário Peixoto, Octavio de Faria e a invenção de *Limite* (1931). *Rebeca, 9*(2), 352-383.

Lopes, Denilson (2022). Um outro Modernismo: *Limite* de Mário Peixoto. En Iván Marques (ed.), *Releituras do Modernismo: O Legado de 1922 na Cultura Brasileira* (pp. 164-174). San Pablo: BBM.

Martins, Luis (1940). *A Fazenda*. San Pablo: Editora Guaira.

Mello, Saulo Pereira (1996). *Limite*. Río de Janeiro: Rocco.

Miceli, Sérgio (1979). *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1940)*. San Pablo: Difel.

Morettin, Eduardo (2013). *Humberto Mauro, Cinema, História*. San Pablo: Alameda.

Morley, Helena (2016 [1947]). *Minha vida de menina*. San Pablo: Companhia das Letras.

Oliveira, Leonardo D'Ávila (2015). *Ordenar o espiritual: Letras e periodismo católico no Brasil (1928-1945)*. [Tesis de doctorado]. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Peixoto, Mário (1928). *Diário da Inglaterra* [Manuscrito]. Río de Janeiro: Arquivo Mário Peixoto.

Peixoto, Mário (1933). *Cadernos Verdes* [Manuscrito]. Río de Janeiro: Arquivo Mário Peixoto.

Peixoto, Mário (1996 [1931]). *O inútil de cada um*. Río de Janeiro: 7Letras.

Peixoto, Mário (1996). *Mundéu*. Río de Janeiro: 7Letras.

Peixoto, Mário (2000). *Escritos sobre Cinema*. Río de Janeiro: Aeroplano.

Peixoto, Mário (2002). *Poemas de permeio com o Mar*. Río de Janeiro: Aeroplano.

Penna, Cornélio (1970 [1954]). *A menina morta*. Río de Janeiro: José Olympio.

Penna, Cornélio (2021 [1935]). *Fronteira*. Río de Janeiro: Faria e Silva.

Pessoa, Tiago (2018). *O Império Da Escravidão: o Complexo Breves no vale do café entre 1855 e 1888*. Río de Janeiro: Arquivo Nacional.

Pinto, Cesar Braga (2018). *A violência das letras: amizade e inimizade na literatura brasileira (1888-1940)*. Río de Janeiro: EDUERJ.

Rego, José Lins (1943). *Fogo morto*. Río de Janeiro: José Olympio.

Santiago, Silviano (1988). *Nas malhas da letra*. San Pablo: Companhia das Letras.

Santiago, Silviano (2013). Mecânica dos trens e da literatura; Raízes do cosmopolitismo no Brasil: Formação e inserção. En Fred Coelho (ed.), *Aos sábados, pela manhã: Sobre autores e livros*. Río de Janeiro: Rocco.

Schvarzman, Sheila (2004). *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. San Pablo: Editora da Unesp.

Sevcenko, Nicolau (1983). *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na I República*. San Pablo: Brasiliense.

Souza, Eneida Maria de (2011). *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: UFMG.

Süssekind, Flora (1987). *Cinematógrafo de Letras*. San Pablo: Companhia das Letras.

Velloso, Monica Pimenta (1996). *Modernismo no Río de Janeiro: turunas e quixotes*. Río de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

Velloso, Monica Pimenta (2010). *História e modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica.

Venâncio, Paulo (1992). *A crise da pessoalidade e o outro modernismo: Cornélio Penna, Oswaldo Goeldi e Mário Peixoto* [Disertación de maestría]. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Vieira, Itamar (2019). *Torto arado*. San Pablo: Todavia.

Xavier, Ismail (1978). *Sétima arte: um culto moderno, o idealismo estético e o cinema*. San Pablo: Perspectiva.

Poder elemental

La trilogía de los paisajes chilenos de Patricio Guzmán

Jörn Etzold

La trilogía *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019) de Patricio Guzmán, al igual que toda su obra cinematográfica, tiene un único tema: Chile, la patria del cineasta, que pudo abandonar en 1973 tras el golpe de Estado gracias a su segunda nacionalidad española. Guzmán incluso pudo llevarse consigo los rollos de su documental sobre el golpe y los años previos, *La batalla de Chile*. La trilogía no se divide en etapas narrativas, sino en paisajes: *Nostalgia de la luz* está dedicada al árido desierto de Atacama, en el norte, donde los astrónomos han construido telescopios bajo un cielo despejado para captar la luz del cosmos. *La cordillera de los sueños* son los Andes, esa barrera que separa al país del resto del mundo, que lo protege y lo aísla; no muy lejos de los Andes se encuentra la capital, Santiago. La parte central, *El botón de nácar*, trata sobre la masa continental deshilachada que se pierde en el mar al sur. Es una película sobre el agua.

En todas las películas escuchamos la voz del cineasta, que acompaña a las imágenes como en las películas de Guy Debord; habla con calma, con una dicción clara y pausada, e intercala repetidamente elementos autobiográficos en su narración. Una parte

de las películas consiste en conversaciones con un único interlocutor, en las que Guzmán no aparece. A menudo se trata de supervivientes en diversos sentidos (Mahlke, 2017), pero también de artistas y científicos a los que Guzmán parece observar mientras reflexionan en voz alta. Además, hay tres características que unen las películas de la trilogía: en primer lugar, se muestran paisajes en imágenes impresionantes, algunas de ellas filmadas desde un helicóptero[1]. Parecen deshabitados, como si la humanidad aún no se hubiera creado o ya hubiera desaparecido; las nubes pasan, el agua fluye. Solo a veces, personas solitarias atraviesan el desierto, las montañas, el mar. Pero, en segundo lugar, los paisajes de Chile se relacionan en las películas con constelaciones y movimientos cósmicos. Al igual que las nubes y las olas, también se ven cuásares, galaxias y polvo estelar estilizado.

Sin embargo, las topografías terrestres y cósmicas de estas películas están dispuestas en torno a un centro. O, dicho de otro modo: en las topografías se percibe una conmoción que no es solo de naturaleza política o terrestre, sino que va más allá, que afecta al desierto, al mar, a los átomos, a los planetas. Al igual que todas las demás obras de Guzmán, las películas de la trilogía giran en torno a un momento de la historia de Chile; y ese momento no se presenta como un acontecimiento decisivo en el transcurso del tiempo, sino como un cataclismo que sigue estando totalmente presente hoy en día, que nunca ha podido desaparecer. El centro de las referencias es el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. Augusto Pinochet, comandante en jefe del ejército apoyado por la CIA y el Gobierno de los Estados Unidos, derrocó ese día al presidente Salvador Allende; Allende se suicidó (probablemente) esa misma tarde en su Palacio de La Moneda, en Santiago. “No puedo alejarme de ese momento”, dice Guzmán en una conversación con Frederick Wiseman:

[1] En las dos primeras películas, Katell Dijan es el responsable de la cámara, mientras que en la última lo es Samuel Lahu.

> Para mí, no ha pasado el tiempo. Es como si hubiera sido hace un año, hace un mes o hace una semana. Es como si estuviera sentado en una cápsula de ámbar, inmovilizado como esos insectos antiguos que quedan para siempre inmóviles en una gota. (Wiseman y Guzmán, 2010)

El golpe de Estado y la posterior tiranía de Pinochet, los asesinatos de los opositores al régimen, que fueron enterrados en el desierto o arrojados al mar, la represión de las manifestaciones, pero sobre todo la implementación de un orden económico neoliberal radical por parte de los Chicago Boys, influenciados por Milton Friedman y Friedrich August von Hayek, no son para Guzmán acontecimientos de una historia narrada y narrable con principio, nudo y desenlace: forman parte de una constelación que atraviesa el paisaje y el cosmos. O, dicho de otro modo: los paisajes terrestres y las constelaciones cósmicas se agrupan en torno al golpe de Estado, que se ha conservado incluso en un tiempo sin desarrollo. El trauma del golpe y la imposibilidad de encontrar a los desaparecidos solo tienen una relación vaga con el tiempo humano; este se entrelaza con los tiempos cósmicos, se funde en ellos. Al vincularse con la atemporalidad de las piedras y la arena, pero también con los movimientos turbulentos de las nubes, las corrientes y los cuásares, la historia aparece como "historia natural" (Benjamin, 2006, p. 245), por decirlo con un término que Walter Benjamin utiliza de manera muy particular en su tratado sobre *El origen del Trauerspiel alemán*, sobre el teatro específicamente cristiano y moderno del Barroco.

Walter Benjamin: "poder elemental que ejercerá la naturaleza"

A continuación, me gustaría relacionar la trilogía de Guzmán con el pensamiento de Walter Benjamin sobre la "historia natural", que es al mismo tiempo un pensamiento sobre la violencia y la culpa.

Pero, al igual que las películas de Guzmán pueden leerse y entenderse "con Benjamin", el análisis de estas abre posibilidades para transferir o ampliar la filosofía histórica de Benjamin a un ámbito con el que rara vez se ha relacionado: la conquista de América y el inicio y la perpetuación del extractivismo financiado con crédito y la "llamada acumulación originaria" (Marx, 2004, pp. 891-954), que continúa hasta hoy en el Sur Global. En el tratado sobre el *Trauerspiel* alemán, terminado en 1925 y rechazado como tesis de habilitación en la Universidad de Fráncfort del Meno, es fundamental, como en toda la obra temprana de Benjamin, el concepto de culpa. Benjamin parte de la premisa de la inocencia fundamental del ser humano; sin embargo, las religiones "paganas" —según su uso idiosincrásico del término— parten de su deuda irreducible, que se transmite de generación en generación y, por lo tanto, no conoce el tiempo. Según Benjamin, el sistema jurídico humano también contribuye a esta perpetuación de la culpa. La ira de Dios, por el contrario, barre la historia como una "tormenta de perdón" ["*Sturm der Vergebung*"] (Benjamin, 2004, p. 98).

En *El origen del Trauerspiel alemán* Benjamin contrasta el teatro alemán del siglo XVII con la tragedia griega. Al hacerlo, contradice la afirmación de que en el teatro barroco se retomó la tragedia tras un largo periodo medieval. Se trata más bien de una forma de teatro propia y completamente diferente, a saber: una forma cristiana que se desarrolla en el campo de tensión entre la Reforma y la Contrarreforma en el siglo de la Guerra de los Treinta Años. Benjamin profundiza en una distinción lingüística que se ha desarrollado principalmente en la historia de la teoría alemana: entre la tragedia y el *Trauerspiel*, la tragedia moderna —literalmente: el juego do luto— y, por lo tanto, también entre lo trágico y lo triste [*dem Traurigen*]. Para Georg Wilhelm Friedrich Hegel, la tragedia antigua, ilustrada en la *Antígona* de Sófocles, representa una colisión necesaria para el curso dialéctico de la historia mundial; lo triste, en cambio, es solo casual. Para Hegel, de los conflictos trágicos surge algo nuevo: la colisión entre Creonte y Antígona, la polis

y la familia, los hombres y las mujeres da lugar al Imperio Romano y al cristianismo. Lo trágico dinamiza la historia, genera tiempo. De los acontecimientos tristes puramente fortuitos no surge nada; el dolor es, como dice Hegel al final de sus *Lecciones sobre la estética*, "vacío" [*leer*] (Hegel, 1996, p. 566). En ella ya está inscrito el tiempo sin desarrollo del trauma: el acontecimiento triste (como un accidente que arrebató la vida a un ser querido) se repite una y otra vez en la memoria, pero no es susceptible de ser subsumido en un tiempo significativo, del mismo modo que, para Sigmund Freud, "los procesos anímicos inconscientes son en sí 'atemporales'. Esto significa, en primer término, que no se ordenaron temporalmente, que el tiempo no altera nada en ellos, que no puede aportárseles la representación del tiempo" (Freud, 1992, p. 28). En *El origen del Trauerspiel alemán*, Benjamin contrapone la tragedia antigua y la tragedia barroca a partir de la cuestión de la culpa. En su peculiar lectura de la tragedia griega, marcada tanto por el mesianismo judío como por su temprana confrontación con Friedrich Hölderlin, Benjamin escribe que allí se logró elevar "la cabeza del genio de la espesa niebla de la culpa" (Benjamin, 2006, p. 319). En el teatro, en el escenario, aparece el hombre inocente y su aparición abre el tiempo. Sin embargo, en el teatro barroco ya no hay salida del destino, sobre el que Benjamin escribe en *Destino y carácter*: "El destino es el contexto culpable de lo que vive [*Schuldzusammenhang des Lebendigen*]" (Benjamin, 2010, p. 186). Porque la tragedia "no conozca héroe alguno, sino solo sus constelaciones" (Benjamin, 2006, p. 44).

Pero cuando la tragedia barroca se desarrolla en el siglo de la Guerra de los Treinta Años, confesional y extremadamente violenta, aún se encuentra en el largo eco de los cambios drásticos y disruptivos que se producen en Europa y en el planeta Tierra alrededor del año 1500 y que dan lugar tanto a la violencia colonial en las Américas como a la división confesional de Europa. En 1492 concluye la llamada "Reconquista" y Cristóbal Colón recibe de los Reyes Católicos el permiso para buscar el paso occidental hacia la

India; comienza el genocidio de los indígenas de América, del que muy pronto informará Bartolomé de las Casas al rey Carlos V y a un público lector en formación (Las Casas, 1991). Tras un estudio que muestra la reducción del dióxido de carbono en la atmósfera en las capas profundas del hielo glaciar y que, basándose en ello, estima en qué medida los bosques de América han vuelto a cubrir los asentamientos humanos y las ciudades, la población indígena se reduce en la primera mitad del siglo XVI de 60 millones a seis millones de personas debido a los asesinatos y a las enfermedades introducidas por los europeos (cit. en Lewis y Maslin, 2015). Las Casas consigue en 1520 una audiencia, finalmente infructuosa, con Carlos V. Tres años antes, en 1517, el monje agustino Martín Lutero, en protesta contra el comercio de indulgencias —la compra de la penitencia—, clava sus tesis en la puerta de la iglesia del castillo de Wittenberg. Un año después de Las Casas, en 1521, Lutero se enfrentará a Carlos V en Worms y se defenderá. Para Lutero, la condonación de la deuda no puede realizarse mediante la compra de títulos con los que la Santa Sede salda sus deudas con la familia Fugger. Más bien, solo podemos creer y esperar la gracia de Dios: *sola fide, sola gratia.* Samuel Weber ha descrito la gran importancia de la doctrina luterana de la justificación para la teoría de Benjamin sobre la tragedia (Weber, 1991). Junto con el comercio de indulgencias, Lutero también rechaza cualquier otra forma de condonación de la deuda mediante rituales: se interrumpe cualquier relación práctica posible del ser humano con la trascendencia. Benjamin concluye: "[S]urgió algo nuevo: un mundo vacío." Y continúa: "¿Qué sentido tenía la vida humana si ni siquiera, como en el calvinismo, la misma fe tenía que probarse? ¿Si esta, por una parte, era desnuda, absolutamente eficaz, mientras por otra no se distinguían las acciones humanas?"; "[E]l luto es la mentalidad mediante la cual el sentimiento viene a reavivar, enmascarándolo, el mundo desalojado previamente" (Benjamin, 2006, p. 352). El *Trauerspiel* es "[u]n espectáculo para tristes" (Benjamin, 2006, p. 329).

En el antiguo fragmento *El capitalismo como religión*, Benjamin señala muy brevemente —y en relación con la tesis de Max Weber sobre el "espíritu del capitalismo" protestante—: "El Cristianismo del tiempo de la Reforma no propició el ascenso del capitalismo, sino que se transformó en el capitalismo" (Benjamin, 2016, p. 189). Sin embargo, con la transformación en capitalismo se pierde la posibilidad, aún inherente al cristianismo, de la conversión y la penitencia —a través de los sacramentos, las buenas obras y las prácticas ritualizadas—. A partir de ahora, la culpa se incrementa de forma imprevisible: "El capitalismo es, presumiblemente, el primer caso de un culto que no expía la culpa, sino que la engendra" (Benjamin, 2016, p. 187). Benjamin señala, sin embargo, la "demoníaca ambigüedad de este concepto", ("demonios" son los dioses paganos que endeudan), *Schuld*, que en alemán significa tanto culpa, culpabilidad, como adeudo o débito (Benjamin, 2016, p. 188). La culpa y el crédito aumentan de forma imprevisible por igual: la economía crediticia conduce al endeudamiento del planeta. Benjamin abre así una dimensión cósmica o planetaria y describe la historia sin desarrollo, consistente en un aumento constante, de la religión de culpa del capitalismo como "tránsito del planeta hombre a través de la casa de la desesperación en la absoluta soledad" (Benjamin, 2016, p. 188). El ser humano se expande hacia lo planetario y, finalmente, según Friedrich Nietzsche: "El superhombre es aquel que ha arribado sin conversión, el hombre histórico, el que ha crecido atravesando el cielo" (Benjamin, 2016, p. 188). Al final, solo se puede esperar "la completa inculpación de Dios, el estado de desesperación mundial" (Benjamin, 2016, p. 187, véase también Hamacher, 2003).

Con la transformación del cristianismo en capitalismo surge la economía global del crédito que, impulsada entre otros por las casas Fugger y Welser, alimenta la colonización de América y el extractivismo en ese continente. Se conceden créditos para financiar la explotación de los elementos de la tierra; el propio Carlos V debe su elección como emperador a un crédito inconcebible para

la época de 815.918 florines concedido por los Fugger, los Welser y los bancos italianos, con el que compró los votos de los electores (Ogger, 1978). La tierra misma se convierte en crédito, la materia en deuda; los elementos son culpables. La historia se entiende como una relación violenta y sin desarrollo de la culpa: la historia natural (véase también Etzold, 2026). La teología política del Barroco denomina "destino" "el poder elemental que ejercerá la naturaleza sobre un acontecer histórico" ["*Die elementare Naturgewalt im historischen Geschehen*"] (Benjamin, 2006, 340f; Benjamin, 1997, p. 308).

Para Benjamin, el "destino" es "el contexto culpable de lo que vive"; y las concepciones del destino son "paganas", porque entienden al ser humano como culpable por naturaleza.

El contexto de la culpa impregna una naturaleza que, en realidad, no conoce la culpa, pero que se vuelve culpable por sí misma a través de un movimiento planetario: la transformación del cristianismo en capitalismo. Precisamente por eso, el contexto de la culpa es legible para el Barroco a partir de los movimientos y constelaciones de los planetas, que se corresponden con las constelaciones terrestres. Así, la astrología desempeña un papel importante en las tramas de las tragedias fatídicas de Calderón de la Barca, cuyo desarrollo y esplendor no pudieron alcanzar las tragedias alemanas para Benjamin. Solo el rey, en su esplendor contrarreformista, es capaz de mediar, al menos como personaje teatral: "Astral destino y soberana majestad: son sin duda los polos que posee el mundo calderoniano" (Benjamin, 2006, p. 342).

Extracción de los elementos

Las películas de Guzmán también muestran una naturaleza impregnada de culpa en una época sin desarrollo: las constelaciones terrenales y astrales se combinan en un contexto de culpa fatídico que "solo impropiamente, es decir, parasitariamente, puede

definirse como temporal" (Benjamin, 2006, p. 347) —como si el sujeto estuviera encerrado en ámbar—. Este contexto de culpa afecta violentamente a los cuerpos, les quita la posibilidad de historia, desarrollo y curación. Los cuerpos celestes, que aparecen una y otra vez en las películas, desempeñan un papel similar al de los dramas de Calderón y se corresponden con los acontecimientos terrenales. Sin embargo, en los planetas no actúan los dioses del antiguo Egipto y luego de Grecia, que han sido adoptados en múltiples ocasiones y que siguen vivos en la astrología como fuerzas del destino (Klibansky, Panowsky y Saxl, 1995). Los planetas, cúmulos estelares y cuásares de son acumulaciones de materia del cosmos (véase también Etzold, 2018). En el contexto planetario de la culpa de la explotación extractivista financiada con crédito entran los propios elementos que constituyen nuestros cuerpos y los conectan con el cosmos. Así lo explica el astrónomo George Preston en *Nostalgia de la luz*, mientras toca con los dedos de la mano izquierda los nudillos de la derecha: "*Some of the calcium in my bones was made shortly after the Big Bang. Some of those atoms are right there. […] The calcium in my bones was there from the beginning*" [Parte del calcio de mis huesos se formó poco después del Big Bang. Algunos de esos átomos están ahí mismo. […] El calcio de mis huesos estaba ahí desde el principio] (Guzmán, 2010, 65:20-65:30). El Big Bang está presente en nuestros huesos. A las explicaciones del astrónomo le siguen imágenes de planetas y huesos, cuyas estructuras superficiales son confusas.

Pero precisamente por la reprivatización de los beneficios de la extracción de los elementos de la tierra, Allende fue derrocado y, al cabo de un tiempo, los Chicago Boys fueron nombrados para ocupar puestos directivos en la vida económica; las minas nacionalizadas bajo Allende volvieron a ser propiedad privada y, además del seguro médico y la educación, en el Código de Aguas de 1981 también se privatizó el agua: La ley permitía al Estado transferir derechos de agua de forma ilimitada y gratuita a actores privados, que a su vez podían disponer libremente de ellos. La cuota estatal

se redujo radicalmente, sobre todo mediante una fuerte reducción de las prestaciones sociales. Así pues, para Guzmán, el extractivismo no es solo un orden económico que anima al individuo a imponer y multiplicar sus intereses, sino que es un acontecimiento planetario, cósmico, la naturaleza se privatiza y se convierte en crédito. Pero esta propiedad privada no es fácil de localizar, sino que está codificada en redes planetarias que caracterizan complejas relaciones de deuda y crédito. En Chile, todas las materias primas del subsuelo pertenecen al Estado, independientemente de la propiedad de la tierra, por lo que el Estado puede conceder derechos de explotación minera con total independencia de quién viva en la tierra; las empresas mineras suelen ser sociedades anónimas que aumentan su capital o solicitan créditos en los mercados financieros internacionales; se realizan apuestas sobre la caída y el aumento de las cotizaciones de sus acciones, y la lógica del valor para el accionista lleva a las empresas a obtener beneficios rápidos (Arboleda, 2020, pp. 175-205).

John Durham Peters desarrolla en *The Marvelous Clouds* una "*theory of elemental media*" [teoría de los medios elementales]. Considera que el estudio de medios ambientales tan diversos como los órganos sensoriales, el sistema de calendario, el fuego, los bits o los microbios es el camino hacia un "*infrastructuralism*" [infraestructuralismo]. Se hacen visibles "*fundamental infrastructures of existence*" [infraestructuras fundamentales de la existencia] (Peters, 2015, p. 158), que a menudo escapan a la percepción y que condicionan lo que se puede percibir. Sin embargo, en las películas de Patricio Guzmán, muy cercanas al pensamiento de Walter Benjamin, estos medios elementales que sustentan y condicionan la vida —huesos, calcio, agua— ya se han incorporado a un contexto planetario de endeudamiento crediticio y destrucción violenta de formas de vida anteriores. Y este contexto atemporal gira en torno a la traumática fecha del 11 de septiembre de 1973. Los impresionantes paisajes de Chile que aparecen en las películas de Guzmán no son naturaleza sublime, o al menos no solo eso. La transformación de

las innumerables referencias que contienen en un "paisaje" representable es precisamente el movimiento que libera sus elementos para su extracción (véase Andermann, 2022). En su belleza y majestuosidad, son testigos de una violencia que también abarca y trasciende el planeta y que, como violencia extractiva, tampoco se conformará con la Tierra: ya se han desarrollado planes para la extracción de materias primas en asteroides.

A continuación, trazaré primero las conexiones establecidas por Guzmán entre las constelaciones investigadas por los astrónomos y la violencia elemental de la dictadura militar en *Nostalgia de la luz*. A continuación, pasaré a la última parte de la trilogía, *La cordillera de los sueños,* que trata más bien de Chile, un país protegido y aislado por los Andes, como laboratorio de un neoliberalismo extractivo radicalizado. El ensayo concluye con una reflexión sobre la película intermedia, *El botón de nácar*. Aquí Guzmán contrasta el acceso extractivista a la materia —en este caso, el agua— con los epistemes indígenas, más concretamente, con los mundos —muy diferentes entre sí— de los pueblos de la Patagonia. La mirada de Guzmán está sin duda marcada por un sensualismo europeo; y, sin embargo, aquí se encuentran enfoques que reconstruyen referencias al mundo y que cuestionan la relación entre la estética y el extractivismo que se refleja en las sublimes imágenes paisajísticas de Guzmán.

El desierto y la cordillera

Nostalgia de la luz es una película sobre el desierto, el cielo y la memoria humana, geológica y cósmica. En el Atacama, el astrónomo Gaspar Galaz y sus colegas captan la luz y las vibraciones de los primeros tiempos del universo: porque la luz de las estrellas que vemos ha viajado muchos millones de años hasta llegar a nuestra retina. Vemos estrellas que tal vez ya se hayan extinguido antes incluso de que existiera el primer ser humano. En realidad, como

explica el astrónomo Galaz, no existe el presente: aunque para la física no hay nada más rápido que la luz, esta tiene que viajar primero desde el objeto hasta el ojo. Con un retraso constante, vemos lo que realmente ha sucedido unas fracciones de segundo, unos años, unos millones de años más tarde (Guzmán, 2010, 17:24-18:55). El presente se constituye a partir de pasados más cercanos y más lejanos: y así, es posible que la luz del golpe de Estado solo ahora llegue a la retina del espectador.

En *Nostalgia de la luz* están presentes, de una manera física y a la vez fantasmal, sobre todo los muertos, los desaparecidos. La película sigue a dos mujeres, Victoria Saavedra y Violeta Borríos. Buscan los restos de los muertos asesinados por el régimen de Pinochet. Saavedra responde a la pregunta de Guzmán sobre qué restos de su hermano José Saavedra Gonzales ha encontrado: "Un pie, finalmente, que estaba dentro de un zapato. Parte de su dentadura. Recuperé parte de su frente, su nariz, prácticamente toda la parte izquierda de su oreja, la parte detrás de la oreja" (Guzmán, 2010, 17:24-18:55). Sin embargo, en los huesos se almacena el calcio que se formó poco después del Big Bang. Las mujeres quieren confiar los huesos, esparcidos por el desierto, a una tierra que no se revela de nuevo, en una época sin desarrollo y sin curación. Pero solo les quedan fragmentos.

Otros elementos extraen los grandes elementos del desierto. En una breve escena pasa un tren. Estos "trenes fantasmas" también circulan en *La cordillera de los sueños*:

> Llevan los minerales al puerto a cualquier hora, especialmente de noche. [...] Todo el mundo se acostumbró a verlos pasar sin que nadie pregunte nada. No tienen horarios y se van con el cobre, el principal tesoro de Chile. A veces se detienen a causa de una luz roja, pero nadie conoce sus movimientos. (Guzmán, 2015, 58:35-60:36)

También transportan litio, el mineral en el que se basan tanto las comunicaciones digitales como la movilidad eléctrica. Además

del grupo estadounidense Albemarle, SQM, anteriormente Soquimich, es el mayor productor de litio del mundo. La empresa es propiedad de la familia Pinochet (Boddenberg, 2021).

La cordillera de los sueños está dedicada a la economía del extractivismo y sus efectos en la convivencia en Chile. Muestra el agotamiento de la tierra en los Andes y la privatización de la riqueza obtenida a través de ello. Pero la cordillera es también la barrera que separa a Chile del resto del mundo. Así, el país se convierte en el laboratorio de un gran experimento humano en el que se privatizan todos los ámbitos de la existencia humana, animal, vegetal y elemental. También en esta película, Guzmán muestra imágenes de paisajes de una belleza impresionante y las relaciona con los procesos económico-políticos del extractivismo. La narración del golpe de Estado se acompaña de imágenes de una erupción volcánica: los acontecimientos geológicos, cósmicos y políticos se corresponden. Pero la película también muestra la violencia ejercida sobre los cuerpos que se mueven por la capital, Santiago. Gran parte de la película sigue al cineasta Paolo Salas, residente en la ciudad, que recorre la ciudad en bicicleta y a pie, ya que ha dedicado su vida a intentar grabar todas las manifestaciones que han tenido lugar en Chile desde los años 1982/1983: la cámara se desliza sobre las cintas de vídeo de su archivo, una habitación de su casa. En sus vídeos se ven cañones de agua y gases lacrimógenos, policías que se llevan a mujeres y niños, que golpean a los manifestantes con porras, se ve a personas apiñadas en el estadio nacional: además, Salas cuenta en *off* cómo grabó estas imágenes desde una escalera, de puntillas. Estas imágenes contrastan con el intento del escritor Jorge Baradit (autor de *Historia secreta de Chile*) de encontrar palabras para describir la violencia que se llevó a cabo en nombre de la libertad y que se dirigió contra mujeres y niños.

La violencia excesiva tiene como objetivo cambiar la estructura de una sociedad: se pretende crear una forma de convivencia que dé prioridad a la actividad económica del individuo —o de la empresa individual— frente al control estatal. Michel Foucault

analiza el surgimiento del ordoliberalismo austríaco y alemán después de la Segunda Guerra Mundial: La sociedad que este persigue, compuesta por "sujetos de interés" económicos (Foucault, 2007, p. 320), no existe en absoluto, sino que debe generarse. El "estilo de la acción gubernamental" (Foucault, 2007, p. 163) de la teoría ordoliberal requiere, por lo tanto, una "intervención del Gobierno" que "no sea menos intensa, menos frecuente, menos activa o menos continua que en cualquier otro sistema". Debe "intervenir sobre la sociedad misma en su trama y su espesor" (Foucault, 2007, p. 179). El ministro de Economía y posteriormente de Hacienda de Pinochet, Sergio de Castro Spikula, formula la misma idea, pero de forma más radical: "*A person's actual freedom can only be ensured through an authoritarian regime that exercises power by implementing equal rules for everyone*" [La libertad real de una persona solo puede garantizarse mediante un régimen autoritario que ejerza el poder aplicando reglas iguales para todos] (Valdés, 1995, p. 30). Martín Arboleda explica por ello:

> *[N]eoliberal economists were able to implement legal and regulatory reforms informed by the principles of economic liberty only as a result of the genocidal violence the military regime unleashed against those perceived to be the enemies of "freedom"*.[2] (Arboleda, 2020, p. 172).

Sin embargo, la violencia genera un orden que se entiende como natural: garantiza a los sujetos de interés individuales el ejercicio de sus derechos civiles garantizados, en la medida en que estos se entienden como derechos a la propiedad privada y al desarrollo de la personalidad económica. Sin embargo, para que esta forma de relacionarse con otras personas y formas de vida se entienda como "natural", primero hay que constituir violentamente la "naturaleza" como recurso explotable, contraponerla a la "cultura" y

[2] Traducción: "Los economistas neoliberales solo pudieron implementar reformas legales y regulatorias basadas en los principios de la libertad económica como resultado de la violencia genocida que el régimen militar desató contra aquellos considerados enemigos de la 'libertad'".

legalizarla (Descola, 2012, véase también Etzold, 2025). La creación de la sociedad burguesa está intrínsecamente ligada a la constitución y explotación de la "naturaleza".

Los vídeos de Paolo Sala documentan la violencia intervencionista y disruptiva masiva que debía generar y mantener una nueva sociedad bajo la primacía de la libertad "natural" (económica), detrás de la barrera de los sueños, los Andes. Guzmán combina imágenes de glaciares y montañas con una mina inaccesible en los Andes. Una vez más, la historia se coagula en "historia natural", un contexto de culpa y de crédito atemporal y sin desarrollo, en el que los elementos del cosmos se ordenan entre sí como los miembros aislados de la sociedad burguesa. Este contexto puede "solo impropiamente, es decir, parasitariamente, puede definirse como temporal" (Benjamin, 2006, p. 347): la violencia en las calles de Santiago aparece, una vez más, como la misma violencia que, desde finales del siglo XV, en el momento de la transformación del cristianismo en capitalismo, somete al mundo.

Nómades del agua

Nostalgia de la luz muestra a dos mujeres en busca de los huesos de sus muertos en el desierto de Atacama, huesos en los que la violencia de la dictadura está inscrita de la misma manera que el calcio que se formó en el Big Bang. *La cordillera de los sueños* documenta la violenta transformación de la convivencia tras la barrera de los Andes. *El botón de nácar* es una película sobre el agua, y también aquí Guzmán vincula procesos cósmicos e históricos. Una vez más, los elementos giran en torno al momento del golpe de Estado de 1973, que nunca ha pasado.

La película comienza con imágenes de un cristal de 3000 años de antigüedad encontrado en el desierto de Atacama. Contiene una gota de agua atrapada en el tiempo. Los gigantescos telescopios se mueven en una danza mecánica. Guzmán afirma que los

astrónomos han descubierto agua en todo el cosmos porque, según la opinión predominante entre los astrofísicos, "parece que el agua vino del espacio exterior et que la vida nació con las cometas que formaran los mares" (Guzmán, 2019, 5:30-5:43). Entre gotas de lluvia, olas, remolinos, fiordos y, poco después, glaciares de brillo azulado, Guzmán habla de la Patagonia Oriental como "un lugar sin tiempo", "un archipiélago de lluvia" (Guzmán, 2019, 6:10-6:18). Estaba habitada mucho antes de la llegada de los europeos: hace 10.000 años llegaron los "nómades del agua" (Guzmán, 2019, 13:12): "Vivían en clanes que se movían por los fiordos. Viajaban de isla en isla. Cada familia tenía un fuego que ardía en el centro de la canoa" (Guzmán, 2019, 13:20-13:37). Esto no se aplica a todos los pueblos de la Patagonia, sino a los yámanas, los kawésqar y los chonos, que Guzmán no menciona; los aonikes, los selk'nam y los haush, por el contrario, se desplazaban a pie. Los pueblos aislados hablaban lenguas muy diferentes, pero se encontraban en zonas de contacto (cf. Borrero, 1997). Sin embargo, a pesar de esta generalización, a continuación, se escuchan las voces de los últimos representantes de estos pueblos, que hablan de las relaciones entre los seres humanos y las formas de vida más que humanas que precedieron a la extracción de las materias primas. Guzmán habla, en español, con la yagán Cristina Calderón, su sobrino Martín G. Calderón y la kawésqar Gabriela Paterito sobre la vida en el agua y las antiguas travesías en canoa, ahora prohibidas por la Marina, hasta el golfo de Penas y alrededor del cabo de Hornos. A continuación, pide a los tres interlocutores que traduzcan palabras del español a sus idiomas: Primero Cristina Calderón: "Una foca, una balea, canoa, remo, papá, y mamá". Después Martín: "Niño, sol, luna, estrella". Y Gabriela Paterito: "Playa, cholga, canoa, botón, camisa, lluvia, ventana, mar, agua, tormenta, hombre bueno, hombre mal, dios". Aquí Paterino duda: "No, dios no, nosotros nunca tememos eso". "¿Y policía?". "A ver. Policía. Tampoco necesitamos… significamos nosotros eso" (Guzmán, 2019, 40:54-42:30).

Sin dioses, sin policía, pero con múltiples relaciones con el agua, la lluvia y las estrellas. Guzmán muestra fotos que el sacerdote salesiano y misionero austríaco Martin Gusinde tomó de los selk'nam, y más tarde fotos de los últimos supervivientes vestidos con ropa occidental, tomadas por Paz Errázuriz durante la dictadura. Gusinde participó en 1920 en el ritual de iniciación chiexaus de los yámana, en este caso excepcionalmente breve, y en 1923 en el bosque sagrado de los selk'nam (Bornemann, 1970, véase también Gusinde, 1926). Sus imágenes muestran a los selk'nam, que se habían pintado como espíritus para el ritual, desnudos y enmascarados. Los puntos y trazos en los cuerpos recuerdan a estrellas, las manchas a cúmulos estelares. "Después de la muerte, creían que podían transformarse en estrellas" (Guzmán, 2019, 30:57-31:04), comenta Guzmán. No menciona el contexto ritual de las imágenes. Tanto en la pintura corporal como en la disposición espacial del ritual se manifiesta una cosmología compleja: cuatro postes en la cabaña del bosquecillo marcan los cuatro puntos cardinales (*cielos*), tres postes se encuentran en la periferia: "Cada uno de los siete postes representaba una serie de territorios y linajes" (Chapman, 1997, p. 86). El lugar de origen determina la pertenencia a un punto cardinal, que a su vez se corresponde con los fenómenos meteorológicos: el sur con la nieve, el oeste con el viento y el norte con la lluvia (Chapman, 1997, p. 89). Durante la fiesta se llevaban máscaras, que se trataban con gran respeto y se consideraban la encarnación de los espíritus: "*The masks were painted, as were the bodies of the spirits. As a general rule the predominance of one colour denoted a specific sky: red for the west, white for the south and black for the north*" [Las máscaras estaban pintadas, al igual que los cuerpos de los espíritus. Por regla general, el predominio de un color indicaba un cielo específico: rojo para el oeste, blanco para el sur y negro para el norte] (Chapman, 1997, p. 90). En esta constelación cósmica se iniciaba a los jóvenes, los *kloketen*. Al mismo tiempo, la aparición del malvado Shoort, representado por varios hombres, y de la voluptuosa y seductora Xalpen, que mataba a los hombres, reforzaba

los roles de género patriarcales. Las mujeres no podían saber que los espíritus eran interpretados por hombres, pero parecían saberlo[3]. Guzmán también muestra las imágenes de los Shoorts de Gusinde.

A continuación, se narran dos historias que explican el enigmático título, ya que en ambas un botón de nácar desempeña un papel especial. El capitán Robert FitzRoy exploró la Patagonia entre 1828 y 1830 y se llevó al joven yagán O'rundel'lico a Europa; la tripulación lo llamó "Jemmy Button", "*a child whom he bought for a pearl-button*" [un niño a quien compró por un botón de perlas] (Darwin, 2008, p. 17), como escribe Charles Darwin, que acompañó el viaje. Darwin relata con mirada científica la marcada capacidad de O'rundel'lico para reconocer cosas en el mar desde lejos y que los indígenas podían repetir inmediatamente cualquier frase en inglés. Al cabo de un año, FitzRoy devolvió a O'rundel'lico a la Patagonia, pero allí apenas pudo reintegrarse[4]. A FitzRoy y Darwin les siguieron otros europeos:

> En 1883 llegaron los colonos, los buscadores de oro, los militares, los policías, los ganaderos y los misioneros católicos. Después de convivir siglos con el agua y las estrellas, los indígenas sufrieron un eclipse de su mundo. [...] Les quitaron sus creencias, su lengua y sus canoas. (Guzmán, 2019, 34:50-35:35)

Gran parte de los indígenas murieron de sarampión y viruela; otros, a causa de las bacterias presentes en la ropa que se les

[3] La sociedad de los yámana, por el contrario, estaba menos organizada patriarcalmente que la de los selk'nam, y el chiexaus era un ritual menos reglamentado: se correspondía más bien con una "*revival meeting (for the adults)*" [reunión de revival (para los adultos)] que tenía lugar en una iglesia de una pequeña ciudad (Chapman 1997, p. 94).

[4] Como niño negro enviado por correo, entró mucho más tarde en la literatura infantil alemana con el nombre de Jim Knopf. Al final, la historia de "Jemmy Button" se dio a conocer a través de la novela de Benjamin Subercaseaux, publicada en español en 1950 y en alemán en 1957. Ver https://web.archive.org/web/20251006215501/https://www.faz.net/aktuell/wissen/darwin/wirkung/darwin-jahr-2009-jim-knopf-rettet-die-evolutionstheorie-1741253.html

distribuyó en la misión de la isla Dawson, donde fueron alojados. Los que quedaron con vida fueron asesinados por cazadores a sueldo de los ganaderos. Ante las imágenes de cadáveres mutilados en el suelo, Guzmán dice: "Los ganaderos pagaban una libra por cada testículo de hombre, una libra por cada seno de mujer, media libra por cada oreja de niño" (Guzmán, 2019, 35:55-36:15).

Este es el primer botón de nácar, pero el segundo está relacionado con el acontecimiento que, inevitablemente, irrumpe tras apenas una hora en la representación del mundo perdido de los indígenas. Se trata del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, ilustrado con animaciones de una supernova observada por los astrónomos en Atacama. Al parecer, se trata de la del 24 de febrero de 1987; los acontecimientos astrales y políticos se corresponden. Pinochet derogó inmediatamente la Ley 17.729 del Gobierno de Allende, que restituía a los indígenas las tierras robadas, mejoraba la asistencia sanitaria y permitía la enseñanza en la lengua materna. Los opositores fueron torturados y ejecutados, y muchas mujeres fueron violadas. La misión de Dawson, por su parte, se utilizó como campo de concentración para los ministros de Allende y otros presos políticos; Guzmán reúne a varios de ellos en una gran sala: "Ellos fueron víctimas de una violencia que ya conocían los indígenas. En Chile se acumuló una impunidad de siglos. Dawson es solo un capítulo" (Guzmán, 2019, 54:44-55:05).

En *Nostalgia de la luz*, el desierto devuelve algunos huesos de los desaparecidos. En la segunda historia, sobre una cabeza de nácar, el mar arroja un cadáver a la orilla: es el de Marta Ugarte, miembro del Comité Central del Partido Comunista de Chile. Guzmán reconstruye su muerte con la ayuda del periodista Javier Rebolledo: su supuesto cadáver, envuelto en dos sacos y atado a unas vías de tren, debía ser arrojado al mar desde un helicóptero. Pero como aún estaba viva, sus asesinos abrieron los sacos para estrangularla con un alambre. Así se soltó de las vías que debían mantenerlo en el fondo del mar. En las imágenes submarinas se ve un botón de nácar en una vía férrea habitada por mejillones y erosionada por

el tiempo. Esto demuestra que esta vía debía hundir un cuerpo humano bajo el agua para que nunca volviera a salir a la superficie. A partir de los botones, Guzmán entrelaza la historia del genocidio de los indígenas con los asesinatos del régimen de Pinochet: "Los dos botones cuentan la misma historia. Una historia de exterminio. Es probable que haya muchos otros botones en el océano" (Guzmán, 2019, 69:20-69:46).

Unos huesos, un pie en el Atacama, un botón en las profundidades del mar. Son restos materiales que se suspenden, que se oponen al tiempo como narrativa de curación y progreso y que reaparecen por casualidad: "En cuanto descomposición del acontecer en elementos fragmentados como cosas, el azar corresponde perfectamente al sentido propio del accesorio", explica Benjamin en *El origen del Trauerspiel alemán* (Benjamin, 2006, p. 345) sobre el drama del destino del siglo de oro español. Pero los muertos, a los que se les negó un entierro, de los que solo quedan fragmentos de huesos y botones, regresan en las películas de Guzmán en un tiempo sin desarrollo, como los fantasmas en el drama alemán: "Así, se sitúan en la medianoche como la claraboya en cuyo marco se aparece una y otra vez la misma imagen espectral" (Benjamin, 2006, p. 347).

Por el contrario, el poeta Raúl Zurita explica que los vivos necesitaban los cadáveres "para continuar la vida" (Guzmán, 2019, 64:10). Y él, que intentó quemarse los ojos con amoníaco al ver la dictadura, parece aludir a la acusación de Tiresias contra Creonte en la *Antígona* de Sófocles cuando dice sobre la impunidad de los culpables: "Es matar dos veces al muerto" (Guzmán, 2019, 64:46).

Tiempo de felicidad

Guzmán establece un paralelismo entre las historias de O'rundel'lico y Marta Ugarte, así como entre los dos usos de Dawson. Siempre es la misma historia, el mismo "poder elemental que

ejercerá la naturaleza sobre un acontecer histórico" (Benjamin, 2006, p. 340f.). "Yo me hago una pregunta", dice Guzmán: "¿Habrá pasado lo mismo en otros planetas? ¿La actitud de los más fuertes habrá sido igual en todas partes?" (Guzmán, 2019, 38:30-39:32). Los más fuertes son, por un lado, los europeos, los ganaderos y sus virus, y, por otro, los militares y los Chicago Boys. Los más débiles son los indígenas, así como los trabajadores, los miembros del Partido Comunista y la oposición. A esta constelación de deuda planetaria, cuyo origen Walter Benjamin ve en la transformación del cristianismo en capitalismo en el "tiempo de la Reforma", Guzmán contrapone en *El botón de nácar* otras relaciones entre el ser humano y el cosmos. Y estas también parecen similares, aunque sean europeas e indígenas.

En el folleto que acompaña al DVD, Guzmán hace referencia a la "investigación anthroposófica ampliada sobre corrientes y agua" de Theodor Schwenk, del año 1962. Según Schwenk, la forma del remolino de agua se refleja en la estructura de las plantas y los huesos. El agua nunca fluye en línea recta, sino siempre en forma de espiral, serpenteando: por un lado, quiere redondearse hasta formar una esfera, es decir, una bola, pero, por otro lado, está sujeta a la gravedad de la Tierra: "Así surge la espiral como conexión entre la esfera y el movimiento dirigido" (Schwenk, 2003, p. 22). Los huesos, las fibras musculares o los conductos auditivos tienen forma de remolino o espiral, al igual que las galaxias como la Vía Láctea. Todo fluye y forma remolinos, todo es agua, y esta es un "órgano sensorial que 'percibe' los impactos más pequeños" (Schwenk, 2003, p. 26). El título del libro de Schwenk proviene de Friedrich von Hardenberg: *El caos sensible.* La teoría de los fluidos se inscribe en la tradición del sensualismo europeo, que desempeña un papel importante en la estética y la epistemología. Jürgen Link y Ursula Link-Heer han trazado la primacía del sentir sobre el pensamiento de Destutt de Tracy, "*penser c'est sentir*" [pensar es sentir], de 1801, pasando por Helvetius, Jean-Jacques Rousseau y Denis Diderot (Link y Link-Heer, 2017, pp. 46-53). En la lectura

secreta de estos sensualistas se formó el neospinozismo monista y sensualista del seminario de Tubinga. La poesía de Friedrich Hölderlin se basa en un "modelo fluido" (Link, 2004, p. 86); su amigo Samuel Thomas Soemmerring postula "el 'éter' [...] como un fluido omnipresente [...], cuyas 'evoluciones' graduales (en el sentido antiguo de despliegues) deberían culminar finalmente en el líquido cefalorraquídeo como medio del 'sensorium commune'" (Link y Link-Heer, 2017, p. 59). Se forma el *órgano del alma,* de modo que los movimientos del cuerpo "se basan en el efecto de la 'fuerza del alma'" (Weber, 1987, p. 125). "Cuando el agua se mueve, el cosmos interviene", dice a su vez Guzmán. "El agua es un órgano mediador entre las estrellas y nosotros" (Guzmán, 2019, 8:07-8:30).

Sin embargo, él relaciona esta tradición que impregna la modernidad europea con la cosmología fragmentaria de los pueblos de la Patagonia, que se interpreta como animismo. El antropólogo y etnomusicólogo Claudio Mercado dirige el agua que murmura a través de pequeños canales y explica: "Los pueblos americanos consideran que todo está vivo, que una piedra está viva y tiene su espíritu, que el agua está viva y tiene su espíritu" (Guzmán, 2019, 24:35-25:52). Guzmán también acompaña las fotos de Gusinde con el arte vocal de Mercado. Según Philippe Descola, la compleja cosmología de los selk'nam podría clasificarse más bien dentro del "analogismo", que establece correspondencias entre el macrocosmos y el microcosmos. Una ontología similar también predominaba en la Europa del siglo XVII —la época del barroco—. Raúl Zurita, a quien Guzmán entrevista como experto en la cosmología de los Selk'nam, relaciona su cosmología con los anhelos de los astrónomos en la Atacama. Se le puede ver reflexionando, su cuerpo se retuerce mientras habla: "¿Qué buscan los telescopios, las sondas espaciales? [...] Acercarse" —al universo y a los muertos—.

Dos modelos, uno europeo y otro indígena, que parecen corresponderse. Philippe Descola discrepería de la distinción entre animismo y los "gradualistas modernos" de Europa, ya que este último sigue insistiendo en la diferenciación entre naturaleza y

cultura (Descola, 2012, p. 272). Pero, sobre todo, la doctrina sensualista y, en Guzmán, antroposófica de lo fluido solo aparentemente está infinitamente lejos de otro modelo fluido: el de la fuerza de trabajo y la equivalencia general de Karl Marx. En "las sociedades en las que domina el modo de producción capitalista" (Marx, 2010, p. 43), todas las actividades concretas entran en la "sustancia social" (Marx, 2010, p. 57) fluida del trabajo, que se enfría o cristaliza y solidifica en la mercancía como "mera gelatina homogénea de trabajo" (Marx, 2010, p. 55). Pero si el capital impregna toda la materia como el agua, entonces, citando de nuevo a Benjamin, la atrae hacia un contexto de culpa ineludible y planetario. El flujo del agua se corresponde con las corrientes planetarias del capital. El capital es como el agua; y el agua se convierte en capital.

A este orden planetario de las cosas se pueden oponer las gnoseologías indígenas, en las que el mundo, compuesto de agua y niebla, se relaciona de otra manera con el cosmos. Para los selk'nam, los cuerpos, las máscaras, las regiones, los fenómenos meteorológicos, los cuerpos celestes y los linajes se corresponden entre sí. Estas constelaciones se asemejan mucho a las de las tragedias de Calderón de la Barca, en las que las estrellas y los seres humanos (las grandes casas nobiliarias) están vinculados por el destino. Pero también la astrología, "viejo residuo occidental del paganismo oriental" (Benjamin, 2006, p. 443) se revive "enmascarándolo" en el Barroco en un nuevo orden planetario en el que cada acción, cada cosa puede convertirse en capital y, por lo tanto, "no se distinguían las acciones humanas" (Benjamin, 2006, p. 352). En el importante papel que desempeña en las obras del *siglo de oro*, Benjamin reconoce una respuesta desplazada a los cambios cosmológicos que comienzan en el "tiempo de la Reforma" con la transformación del cristianismo en capitalismo. A esto le sigue la revolución de la comprensión del espacio del siglo XVII, para Alexandre Koyré "la destrucción del cosmos y la geometrización del espacio" (Koyré, 1999, p. 2). Sin embargo, en el mundo desaparecido de los Selk'nam, los Yámana y otros pueblos de la Patagonia, los elementos

no están impregnados de una culpa que todo homogeneiza y licua; están vinculados entre sí por una multitud de relaciones particulares que constituyen obligaciones, dependencias y pertenencia. Estas relaciones no son en absoluto pacíficas y no violentas.

La nostalgia de la luz en las películas de Patricio Guzmán es el anhelo de un cosmos que no esté impregnado de culpa y deudas, en el que los muertos no regresen como fragmentos de huesos, sino que encuentren la paz y acompañen así a los vivos, que viven en una relación diferente con los seres no humanos. Es un cosmos de conexión de lo particular. "Hace poco se descubrió a gran distancia un cuásar lleno de vapor de agua", dice Guzmán al final de la película: "Contiene 120 millones de veces más agua que todos nuestros mares. ¿Cuántas almas errantes podrían encontrar refugio en ese océano gigante que flota en el vacío?" (Guzmán 2019, 75:17-75:50). Pero también para Walter Benjamin existe otro concepto de la naturaleza, que contrapone al concepto del destino como fuerza elemental de la naturaleza. Esta naturaleza genera otro tiempo, no el tiempo de los fines, de la sumisión, de la privatización y la apropiación, no el tiempo de la violencia. No es el tiempo del capital, sino un tiempo radicalmente abierto en el que es posible abandonar el contexto de la culpa. Para quienes viven en este tiempo, la llegada del Mesías se transforma también en un acontecimiento terrenal y presente. No es el objetivo del curso teleológico del tiempo, un proceso de crecimiento imprevisible es simplemente su fin. El tiempo que espera este fin, en el que este fin se repite una y otra vez, es el tiempo de *la felicidad*:

> A la *restítutio in integrum* espiritual, que conduce a la inmortalidad, corresponde otra de orden mundano que lleva a la decadencia, y el ritmo de esa mundanidad fugaz, eternamente fugaz, fugaz en su totalidad espacial, pero también temporal, es la felicidad. Porque la naturaleza es mesiánica por su eterna y total fugacidad. (Benjamin, 2018, p. 320)

Pulsando al ritmo de la felicidad, la naturaleza también parece, en última instancia, intacta en Guzmán, y parece sobrevivir incluso a la explotación ilimitada, el sobrecalentamiento y la extinción de innumerables formas de vida no humanas que no se mencionan. La felicidad no es humana, o no solo lo es. La inquietante belleza de las imágenes que acompañan a los relatos de los actos violentos no radica en su integración en una violencia mayor y sublime que los justifica. Más bien parece que, a pesar de la conmoción del 11 de septiembre y su repercusión en el cosmos, los tiempos planetarios volverán a encontrar su ritmo. El agua seguirá fluyendo, aunque ya no transporte capital. Cuando la luz del sol llegue a otros planetas, nosotros ya no existiremos.

Bibliografía

Andermann, Jens (2022). *Tierras en trance*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

Arboleda, Martín (2020). *Planetary Mine. Territories of Extraction under Late Capitalism*. Londres/Nueva York: Verso.

Benjamin, Walter (1997). Ursprung des deutschen Trauerspiels. En *Gesammelte Schriften, vol. I* (pp. 203-430). Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (2004). Die Bedeutung der Zeit in der moralischen Welt. En *Gesammelte Schriften, vol. VI* (pp. 97-98). Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (2006). El origen del Trauerspiel alemán. En *Obras, Libro I, vol. 1* (pp. 219-459) (Alfredo Brotons Muñoz, trad.). Madrid: Abada Editores.

Benjamin, Walter (2010). Destino y carácter. En *Ensayos escogidos* (pp. 181-190) (H. A. Murena, sel.). Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Benjamin, Walter (2016). El capitalismo como religión (Enrique Foffani y Juan Antonio Ennis, trads.). *Katatay, X*(13-14), 178-186.

Benjamin, Walter (2018). Fragmento teológico-político. En *Iluminaciones* (pp. 319-320) (Jordi Ibáñez Fanés, ed.; Roberto Blatt, trad.). Barcelona: Taurus.

Boddenberg, Sophia (2018). Ökologisch und sozial schwierige Verhältnisse. *Deutschlandfunk*. https://www.deutschlandfunk.de/lithiumabbau-in-chile-oekologisch-und-sozial-schwierige.697.de.html?dram:article_id=415667

Bornemann, Fritz. P. Martin Gusinde S. V. D. (1970 [1886-1969]). Eine biographische Skizze. *Anthropos, 65*(5-6), 737-757.

Borreo, Luis Alberto (1997). The Origins of Ethnographic Subsistence Patterns in Fuego-Patagonia, En Colin McEwan, Luis A. Borrero y Alfredo Prieto (comps.), *Patagonia. Natural History, Prehistory and Ethnography at the Uttermost End of the Earth* (pp. 60-81). Princeton: Princeton University Press.

Chapman, Anne (1997). The Great Ceremonies of the Selk'nam and the Yamana. A Comparative Analysis. En Colin McEwan, Luis A. Borrero y Alfredo Prieto (comps.), *Patagonia. Natural History, Prehistory and Ethnography at the Uttermost End of the Earth* (pp. 82-109). Princeton: Princeton University Press.

Darwin, Charles (2008). Journal of Researches into the Natural History and Geology of the Countries Visited during the Voyage of H.M.S. Beagle Round the World, under the Command of Capt. Fitz Roy, R.N. En James A. Secord (comp.), *Evolutionary Writings* (pp 3-95). Nueva York: Oxford University Press.

Descola, Philippe (2012). *Más allá de naturaleza y cultura*. Madrid: Amorrortu Editores.

Etzold, Jörn (2015). Cosmological Depression. On Lars von Trier's Melancholia. En Jörg Dünne y Gesine Hindemith (comps.), *Spectacular Catastrophes* (pp. 189-199). Berlín: Neofelis.

Etzold, Jörn (2025). The Nambikwara Case. En Dorota Sajewska y Julia Schade (comps.), *Transforming Antropo(s)cene*. Zürich: Insert (N° 8). www.insert.art

Etzold, Jörn (2026). Culpa y exposición. Samuel Weber como lector de Walter Benjamin. En Niklas Bornhauser Neuber (comp.), *Papel Máquina. Volumen especial "Samuel Weber"*. Santiago de Chile: s/d (en preparacíon).

Foucault, Michel (2007). *Nacimiento de la biopolítica: Curso en el Collège de France (1978-1979)*. (Horacio Pons, trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Freud, Sigmund (1992). Más allá del principio de placer. En *Obras completas, vol. 18* (pp. 1-62). (José L. Etcheverry, trad.). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Gusinde, Martin (1926). Männerzeremonien auf Feuerland und deren kulturhistorische Wertung. *Zeitschrift für Ethnologie, 58*, cuad. 3-4, 261-312.

Guzmán, Patricio (2010). *Nostalgia de la luz [película documental]*. Chile/Francia/Alemania: Atacama Productions.

Guzmán, Patricio (2015). *La cordillera de los sueños [película documental]*. Chile/Francia/Alemania: Atacama Productions.

Guzmán, Patricio (2019). *El botón de nácar [película documental]*. Chile/Francia/Alemania: Atacama Productions.

Hamacher, Werner (2003). Schuldgeschichte. Benjamins Skizze „Kapitalismus als Religion". En Dirk Baecker (comp.), *Kapitalismus als Religion* (pp. 77-119). Berlín: Kadmos.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1996). Vorlesungen über die Ästhetik III. En *Werke, vol. 15*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin y Saxl, Fritz (1995). *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza.

Koyré, Alexandre (1999). *Del mundo cerrado al universo infinito*. Madrid/ Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

Las Casas, Bartolomé de (1991). *Brevísima relación de la destruición de las Indias*. Letras Hispánicas. Madrid: Letras Hispánicas.

Lewis, Simon y Maslin, Mark (2014). Defining the Anthropocene. *Nature, 519*, 171-180.

Link, Jürgen (2004). „Lauter Besinnung aber oben lebt der Äther". Ein Versuch, Hölderlins Griechenland-Entwürfe in der Episteme von 1800 zu lesen. En Christoph Jamme y Anja Lemke (comps.), *Es bleibet aber eine Spur / Doch eines Wortes (*pp. 77-103*)*. Munich: Fink.

Link, Jürgen y Link-Heer, Ursula (2017). „Be-Sinnung" als Evolution der Sinne - Hölderlin und der ästhetische Sensualismus. En Walter Schmitz y Helmut Mottel (comps.), *‚Menschlich ist das Erkenntniß'. Hölderlin und die Wissensordnung um 1800 (*pp. 45-62*)*. Dresden: Thelem.

Mahlke, Kirsten (2017). Fra memoria cosmica e memoria umana. Dimensioni della testimonianza in *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán. En Emilia Perassi y Laura Scarabelli (comps.), *La letteratura di testemonianza in America Latina (*pp. 327-346*)*. Milán: Ledizioni.

Marx, Karl (2004). *El capital: crítica de la economía política. Tomo I. El proceso de producción del capital. Libro III.* (Pedro Scaron, trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Marx, Karl (2010). *El capital: crítica de la economía política. Tomo I. El proceso de producción del capital. Libro I.* (Pedro Scaron, trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Ogger, Günter (1978). *Kauf dir einen Kaiser. Die Geschichte der Fugger*. Munich: Zürich.

Peters, John Durham (2015). *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*. Chicago: University of Chicago Press.

Schwenk, Theodor (2003). *Das sensible Chaos. Strömendes Formenschaffen in Wasser und Luft*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben.

Weber, Bernhard (1987). *„Über das Organ der Seele". Samuel Thomas Soemmerring (1976)*. Colonia: Forschungsstelle des Instituts für Geschichte der Medizin.

Weber, Samuel (1991). Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin's *Origin of the German Mourning Play*. *Modern Language Notes, 106*, 465-500.

Wiseman, Frederick y Guzmán, Patricio (2010). Ein Gespräch zwischen Frederick Wiseman und Patricio Guzmán. En *Nostalgia de la luz* [cuaderno de DVD]. Chile/Francia/Alemania: Atacama Productions.

Después del extractivismo

Reflexiones sobre las estéticas materiales de la sanación acuática en el documental *À cura do rio* (2018) de Mariana Fagundes[1]

Berit Callsen

"Eu fui chamado Rio Doce
E conto: virei defunto
Minha pisada é no susto.
Erro sem vara e sem grão".[2]
Carlos Nejar (2016), *A vida de um rio morto*

Introducción

No existe una forma de erradicar el extractivismo, pero sí un tiempo y un lugar para sanar la separación destructiva y asimétrica entre lo humano y lo no humano inducida por las fuerzas extractivistas. Esta contribución se centra en las consecuencias del llamado hidroextractivismo (Campolina y Horta, 2021) en la región del río

[1] Traducción del inglés y del portugués al español: Santiago Basso.
[2] Traducción: "Fui llamado Río Dulce./ Y relato: me convertí en un cadáver./ Mi pisada es repentina./ Erro sin vara y sin grano".

Doce/"Watu", en el estado de Minas Gerais, Brasil. Partiendo del campo interseccional de los Estudios Culturales y los Estudios de Medios, se concentra en actos de curación mediados estéticamente. Entendiendo los actos de curación acuática como una perspectiva que aborda las huellas visibles e invisibles del extractivismo que permanecen inscritas en el agua, este capítulo analiza el documental *À cura do rio* (2018) [Hacia la cura del río] de la directora brasileña Mariana Fagundes. La película presta atención a múltiples formas de (re)conexión ritual entre el cuerpo humano y su entorno acuático. En este punto, emergen las nociones de inmersión, sumersión y evasión.

Una hipótesis plantea que los actos de sanación acuática representados en la película constituyen una estética sensorial basada en la materialidad del agua, que involucra dimensiones acústicas y hápticas, así como una visión difusa. De este modo, se cuestiona la primacía de la percepción visual en el pensamiento y la estética occidentales. Así, de manera autorreflexiva, la película resalta otras formas expandidas de relacionarse con el mundo, que no están conectadas inicialmente con la visualidad. Lo que se revela en los actos de sanación acuática es una reinterpretación multisensorial de las interrelaciones entre humanos y no humanos, guiada por la acción del agua. Esta reinterpretación tiende a subvertir el modo separatista de la mirada extractiva.

El análisis fílmico se contextualizará con otros dos ejemplos de modos alternativos de ver en lo que respecta a las perspectivas estéticas sobre el extractivismo. Pero antes de abordar estas negociaciones estéticas de las fuerzas extractivistas, conviene ofrecer un breve panorama general de las actividades extractivistas en América Latina y, especialmente, en Brasil en el siglo XXI.

Mapeando las lógicas extractivistas en América Latina

Como afirma Alberto Acosta, el extractivismo es una forma de acumulación que comenzó a establecerse a gran escala con la conquista y colonización de América, África y Asia. En ese momento, la economía mundial comenzó a estructurarse de acuerdo con el sistema capitalista. Acosta sugiere aplicar el término "extractivismo"

> a aquellas actividades que remueven grandes volúmenes de recursos naturales que no son procesados (o que lo son limitadamente), sobre todo para la exportación. El extractivismo no se limita a los minerales o al petróleo. Hay también extractivismo agrario, forestal e inclusive pesquero. (Acosta, 2011)

Además, Astrid Ulloa señala que, al fragmentar la naturaleza, las actividades extractivistas generan valor, financiarización y mercantilización de la misma (Ulloa, 2014, p. 427). En este sentido, el extractivismo ha sido un elemento constante en las economías mundiales, incluyendo contextos sociales y políticos no solo en el Norte Global, sino también en el Sur Global (Acosta, 2011)[3].

A continuación, nos centraremos especialmente en el extractivismo mineral en América Latina, una actividad de explotación ambiental y cultural intrínsecamente ligada, como veremos, a cuestiones hídricas. Göbel y Ulloa afirman que, en lo que respecta a los minerales, se ha producido una creciente actividad extractivista a principios del siglo XXI:

[3] Tal como destacan Rodríguez Garavito y Baquero Díaz, los gobiernos latinoamericanos en el pasado y el presente han facilitado las políticas extractivistas: "Al igual que en otras épocas, la política económica de los países latinoamericanos se volcó hacia el extractivismo. A pesar de sus diferencias, los gobiernos de derecha y de izquierda siguieron un guion muy similar en asuntos económicos: promovieron decididamente las industrias extractivas, apostaron su suerte a la de los precios de las materias primas y se enfrentaron a los movimientos ambientalistas e indígenas" (Rodríguez Garavito y Baquero Díaz, 2020, p. 31).

> La creciente demanda global de materias primas ha desencadenado en América Latina —a principios del siglo XXI— un verdadero *boom* extractivista. En muchos países ha aumentado la importancia de la minería para las economías nacionales y, a partir de las exportaciones de minerales, también se han incrementado los ingresos del Estado. (Göbel y Ulloa, 2014, p. 15)

Además, las autoras destacan que la extracción de recursos del subsuelo requiere insumos ambientales (agua, tierra) y tiene impactos irreversibles, con costos y riesgos para la población local, tanto ahora como en el futuro (Göbel y Ulloa, 2014, p. 16).

En las palabras de Acosta resuena el efecto profundamente destructivo del extractivismo mineral:

> Este gigantismo provoca la generación de impactos ambientales enormes. Los efectos nocivos no solo afloran en la fase de exploración y explotación, cuando se abren gigantescos hoyos en la Madre Tierra o cuando se usan químicos tóxicos para procesar los minerales extraídos, sino también en la movilización del material extraído que afecta grandes extensiones de territorio. (Acosta, 2011)

Además, Acosta especifica las consecuencias negativas en materia hidrológica:

> Los desechos mineros, al ser acumulados durante muchos años, pueden derramarse y contaminar el medio ambiente, particularmente con metales pesados o drenaje ácido de roca. Este último fenómeno, que puede darse por decenas y decenas de años, ocurre cuando las aguas de lluvia, o aún el aire, entran en contacto con las rocas que han sido desplazadas desde el subsuelo hacia la superficie y acumuladas en las escombreras, en el cráter o en los diques de desechos de la mina. Generalmente existe un alto riesgo de que se produzca una oxidación de minerales sulfurados por la lluvia o el aire húmedo, que terminan por provocar una acidificación inusual de las aguas que corren sobre estas rocas. [...] Este tipo de contaminación es particularmente devastadora para el agua. En numerosas ocasiones, el agua termina por ser inutilizable para el consumo

> humano y para la agricultura. La contaminación de las fuentes de agua provoca además un conjunto de impactos en términos de salud pública, como enfermedades degenerativas o de la piel, entre otras. (Acosta, 2011)

La situación descrita por Acosta puede enmarcarse como "extractivismo hídrico", un concepto desarrollado por Vanessa Campolina y Rebello Horta (2021). Ambos autores se refieren al caso brasileño y se centran en las consecuencias del extractivismo mineral en el "*quadrilátero ferrífero*" [cuadrilátero férrico] en el estado de Minas Gerais, una región rica en minerales y agua (Campolina y Horta, 2021, p. 107). Así, se despliegan los conflictos y crisis hídricas emergentes, como la sobreexplotación y la contaminación[4].

En este contexto, los autores se refieren especialmente a tres incidentes que ocurrieron entre 2014 y 2019: en 2014, la rotura de una represa de una empresa minera en Itabirito causó la muerte de tres personas (trabajadores de la empresa), así como la interrupción del suministro de agua a parte de la población y graves daños ambientales a la cuenca del río Das Velhas (Campolina y Horta, 2021, p. 108).

En 2015, en Mariana, Minas Gerais, otra ruptura provocó el mayor desastre ambiental del país por la rotura de una represa, destruyendo la cuenca del río Doce hasta que llegó al mar territorial. Además de la pérdida irreparable de 19 vidas y la destrucción total de la aldea de Bento Rodrigues, el lodo alcanzó varios cursos de agua y desembocó en el océano Atlántico, causando contaminación del

[4] Campolina y Horta señalan que las comunidades de Mariana, Itabirito y Brumadinho se encuentran entre los municipios con mayor caudal de extracción (Campolina y Horta, 2021, p. 35). Este caudal alcanza hasta el 53% del total de agua en Minas Gerais (Campolina y Horta, 2021, p. 118). Asimismo, en relación con otros posibles conflictos hídricos en el contexto brasileño, mencionan el riesgo de privatización, que no solo afecta a los servicios, sino también al recurso en sí. El acuífero Guaraní, uno de los mayores manantiales de agua dulce del mundo, también se encuentra bajo la constante amenaza de privatización, y los principales actores son empresas transnacionales que dominan el mercado hídrico brasileño (Campolina y Horta, 2021, p. 96).

agua, mortalidad animal, interrupción del suministro y distribución de agua, desplazamiento de personas, entre otros daños. También afectó las tierras del pueblo indígena Krenak, que utilizaba el río Doce para la pesca, el baño y los rituales sagrados (Campolina y Horta, 2021, pp. 108-109). Es este caso de extractivismo hídrico el que se representa en el documental de Mariana Fagundes.

Finalmente, en 2019, otra represa de contención de la misma empresa responsable de la anterior se rompió en la ciudad de Brumadinho, causando el mayor número de muertos hasta entonces: 259 (en su mayoría trabajadores de la empresa), once desaparecidos y cientos de desplazados (cifras de enero de 2020), además del daño ambiental irreparable, principalmente en la cuenca del río Paraopeba. Los pueblos indígenas Pataxó Hã Hã Hãe y Pataxó de la aldea Naô Xoha, que dependen de la cuenca del río Paraopeba para su sustento, también se vieron afectados. La recolección de agua para el abastecimiento en este río se interrumpió, lo que provocó escasez en la población (Campolina y Horta, 2021, p. 109).

Resulta evidente que las actividades extractivistas suelen concentrarse en territorios indígenas. Esta correlación, que no es exclusiva de Brasil, ha provocado un aumento de los conflictos relacionados con la explotación del hábitat indígena en las últimas décadas (Rodríguez Garavito y Baquero Díaz, 2020, p. 29). Finalmente, en palabras del líder indígena Davi Kopenawa Yanomami (1999), queda claro que las actividades extractivistas no solo destruyen el hábitat y la cultura indígenas, sino que representan una forma de ser y de pensar profundamente incompatible con su cosmovisión.

Podemos observar estas perspectivas antagónicas sobre los enredos entre el ser humano y la naturaleza en el breve texto "Descobrindo os Brancos" [Descubriendo a los blancos] de Kopenawa que desarrolla y denuncia el capitalismo occidental como fuente de pensamiento y acción extractivista. De este modo, afirma:

> *Continuaram a destruir a floresta, dizendo-se: "Nós vamos nos tornar o povo das mercadorias! Vamos fabricar muitas delas e dinheiro também!*

> *Assim, quando formos realmente muito numerosos, jamais seremos miseráveis!". Foi com esse pensamento que eles acabaram com sua floresta e sujaram seus rios. Agora, só bebem água "embrulhada", que precisam comprar. A água de verdade, a que corre nos rios, já não é boa para beber.* (Kopenawa, 1999, p. 20)[5]

En el mismo volumen, Ailton Krenak, líder del pueblo Krenak, va en el mismo sentido de Kopenawa cuando, por su lado, indica en su texto "O eterno retorno do encontro" [El eterno retorno del encuentro][6]:

> *Parece que nós tínhamos muito mais progresso e muito mais desenvolvimento quando a gente podia beber na água de todo os rios daqui, que podíamos respirar todos os ares daqui [...].* (Krenak, 1999, p. 30)[7]

En consecuencia, tanto Kopenawa como Krenak cuestionan y critican las nociones de crecimiento y acumulación de bienes como elementos centrales del capitalismo occidental impulsados por las actividades extractivistas. En este sentido, en sus declaraciones desarrollan líneas de pensamiento que en los estudios ambientales críticos se han denominado "postextractivismo". Para dar dos

[5] Traducción: "Continuaron destruyendo el bosque, diciéndose a sí mismos: '¡Nos convertiremos en el pueblo de las mercancías! ¡Fabricaremos muchas y también dinero! Así, cuando seamos verdaderamente numerosos, ¡nunca seremos miserables!'. Con este pensamiento destruyeron su bosque y contaminaron sus ríos. Ahora, solo beben agua embotellada, que tienen que comprar. El agua natural, la que fluye por los ríos, ya no es potable".

[6] Más de veinte años después, Krenak continúa esta perspectiva crítica sobre el extractivismo hídrico cuando se pregunta en su libro *Ideias para adiar o fim do mundo* [Ideas para posponer el fin del mundo]: "*Como reconhecer um lugar de contato entre esses mundos, que têm tanta origem comum, mas que se descolaram a ponto de termos hoje, num extremo, gente que precisa viver de um rio e, no outro, gente que consome rios como um recurso?*" (2020b, p. 51) ["¿Cómo podemos reconocer un punto de contacto entre estos mundos, que comparten tantos orígenes comunes, pero que han divergido hasta el punto de que hoy tenemos, en un extremo, personas que necesitan vivir de un río y, en el otro, personas que consumen los ríos como recurso?"].

[7] Traducción: "Parece que habíamos tenido mucho más progreso y desarrollo cuando podíamos beber el agua de todos los ríos de aquí, cuando podíamos respirar todos los aires de aquí [...]".

breves ejemplos, volvemos a Ulloa y Acosta: Ulloa enumera los elementos para repensar la dinámica económica global-local del capitalismo y el Estado, así como los principios filosóficos de la relación de los pueblos indígenas con el medio ambiente como cuestiones clave en esta tarea (Ulloa, 2014, pp. 451-452). Acosta, asimismo, subraya la necesidad de construir economías sostenibles, es decir, diversificadas en productos y mercados, con capacidad para generar empleo de calidad, equitativo y respetuoso de las culturas y la naturaleza. En este sentido, destaca el concepto de "buen vivir"/ *Sumak kawsay* en el mundo andino que sintetiza una oportunidad para construir otra sociedad basada en la coexistencia de los seres humanos, en diversidad y armonía con la naturaleza. Además, se fundamenta en el reconocimiento de los diversos valores culturales existentes en el mundo (Acosta, 2011). Ulloa y Acosta despliegan así nociones de reconexión y correlación simétricas en sus visiones postextractivistas. Esta perspectiva de un entrelazamiento equitativo renovado y fortalecido entre los seres humanos y la naturaleza también se encuentra en el centro de las siguientes aproximaciones estéticas al extractivismo.

Aproximaciones estéticas al extractivismo: ver desde abajo, ver desde arriba

Tanto la académica chileno-estadounidense Macarena Gómez-Barris como el artista visual brasileño Denilson Baniwa ensayan formas de una visión expandida al tiempo que reflexionan sobre el extractivismo. De este modo, examinaremos cómo inducen modos de percepción multisensorial y pensamiento encarnado que desafían la mirada extractivista. Esta aproximación prefigurativa nos llevará luego a reflexionar sobre la película de Fagundes.

En el prefacio de *La zona extractiva* (2017), titulado "Bajo la superficie", Gómez-Barris parte de la obra artística de la pintora paisajista estadounidense May Stevens y, sobre todo, del cineasta mapuche

Francisco Huichaqueo. Desarrolla una percepción visual cambiante que, desde una perspectiva decolonial, busca "lo que yace bajo la superficie del líquido" (2017, p. xiii). Resulta llamativo que estas otras perspectivas y puntos de vista se originen especialmente en relación con entornos acuáticos.

Así, Huichaqueo, según Gómez-Barris, "*plays with perception by dipping his camera below the water's surface, documenting the submerged worlds of Southern Chile's rivers*" (2017, p. xiv)[8]. En muchos enfoques de la hidrocrítica se ha señalado el potencial conceptual de las perspectivas acuáticas para cuestionar los modos occidentales dominantes de percepción visual, que equiparan ver y saber. Por ejemplo, Blackmore y Gómez, en su conceptualización de una "ecología líquida", subrayan que el agua

> *as a material substance [...] varies in viscosities, intensities and densities, which defy purely ocularcentric paradigms of knowledge. The naked eye cannot grasp contamination held in suspension, nor can it filter visually the opacity of dense sediments; hence such inquiries demand the activation of other senses and modes of knowing.* (Blackmore y Gómez, 2020, p. 2)[9]

Por lo tanto, al centrarse en "puntos de vista sumergidos" (2017, p. xv), Gómez-Barris no solo adopta literalmente otras perspectivas, es decir, acuáticas, sino que cuestiona el modo utilitario y capitalista de percibir la naturaleza como bienes para ser apropiados, explorados y vendidos. Además, esta "mirada bajo el mundo visible de la zona extractiva" (2017, p. xv) abre a otras experiencias sensoriales, especialmente a la dimensión háptica. En consecuencia, la cámara subacuática de Huichaqueo explora la opacidad del agua

[8] Traducción: "Juega con la percepción al sumergir su cámara bajo la superficie del agua, documentando los mundos sumergidos de los ríos del sur de Chile".

[9] Traducción: "...como sustancia material [...] varía en viscosidades, intensidades y densidades, lo que desafía los paradigmas de conocimiento puramente ocularcéntricos. El ojo humano no puede captar la contaminación en suspensión, ni puede filtrar visualmente la opacidad de los sedimentos densos; por lo tanto, tales indagaciones exigen la activación de otros sentidos y modos de conocimiento".

haciendo visibles "burbujas de aire, trozos de madera y el musgo verde parduzco del lecho del río" (2017, p. xiv). Es esta sintonía con la materialidad del agua y las plantas lo que permite una forma multisensorial de ver, así como nuevos entrelazamientos entre lo humano y lo no humano. De este modo, el prólogo prefigura las formas de conocimiento encarnado a las que Gómez-Barris apunta con su libro[10].

Finalmente, queda claro que la modificación de las perspectivas, tanto en sentido físico como metafórico, es también resultado de cambiar la escala de lo que se enfoca: en el caso de la cámara de Huichaqueo, como señala Gómez-Barris, las tomas se sitúan en un nivel menor: "[...] su cámara ve el planeta líquido en microforma" (2017, p. xiv). Esta perspectiva cambiará con las fotografías manipuladas de Denilson Baniwa.

En lugar de microperspectivas sumergidas, la conocida "Natureza morta I" [Naturaleza muerta I] de Baniwa adopta un punto de vista aéreo, e incluso satelital, enfocando el planeta en macroforma. Baniwa se identifica como artista indígena dedicado —como él mismo afirma— a la traducción entre el mundo Baniwa y no Baniwa (Baniwa, 2023). Su obra "Natureza morta I" pertenece a la sección de arte digital; la imagen es parte de una serie de tres montajes fotográficos, donde los números II y III muestran respectivamente un puma y un loro[11].

Baniwa denomina a estas piezas *infogravura* [infograbado]; todas están dispuestas sobre fotografías satelitales (Braz y Cosendey, 2021). Evidentemente, los espacios en blanco, que indican áreas de desmonte, están manipulados digitalmente, adoptando aquí la

[10] En este sentido, Gómez-Barris afirma: "Estos esfuerzos artísticos tangibles para cambiar nuestra forma de ver, específicamente al lidiar con la espesa opacidad de lo que yace bajo la superficie del agua, han sido esenciales para la elaboración de este libro y su metodología decolonial" (Gómez-Barris, 2017, p. xiv).

[11] Las tres obras de la serie se pueden observar aquí: https://www.behance.net/gallery/76659185/Natureza-Morta

forma de un *pajé*, un líder ritual, que realiza una danza con la *maraca* en la mano izquierda y lleva un *cocar* [adorno sagrado] en el cabello.

Al transformar los espacios en blanco originales y darles una forma determinada que habla por sí misma, Baniwa añade otra dimensión a la visualización de la devastación ambiental: su obra establece claramente una conexión entre la extracción de recursos naturales y la destrucción del hábitat, la vida, la cultura y la memoria indígenas. En relación a su trabajo, afirma:

> *[...] a vista área das manchas do desmatamento eu manipulei para representar a forma de corpos ameaçados, como a de um corpo indígena. A marcação da ausência aufere aqui um sentido duplo e dinâmico: a ameaça aos modos de existir indígenas liga-se à biodiversidade em/com que co-habitam. [...] A visão extrativa é a visão de uma "natureza morta"*. (Baniwa, 2023)[12]

En este punto, el título de la obra también es descriptivo en un sentido denunciatorio: al ser etiquetado subversivamente como parte de un género icónico del arte occidental establecido en el siglo XVII en los Países Bajos (la naturaleza muerta), alude a contextos de colonización, al mismo tiempo que questiona y resignifica el sentido original de vanidad. Es la vista aérea del bosque devastado la que introduce una forma de contravisualidad. Desde esta perspectiva, el capitalismo extractivista se presenta como una fuerza destructiva que impide la estrecha conexión entre la vida humana y no humana en la que se basa la cosmovisión indígena. Baniwa se refiere a esto como el "[...] *apagamento de um modo de vivir* '*imerso*' *na terra*" [El borramiento de un modo de vida "inmerso" en la tierra] (Baniwa, 2023). Esta noción de inmersión, sin embargo, está en el centro

[12] Traducción: "[...] Manipulé la vista aérea de las zonas deforestadas para representar la forma de cuerpos amenazados, como el de un cuerpo indígena. La marca de la ausencia aquí confiere un doble y dinámico significado: la amenaza a las formas de existencia indígenas está vinculada a la biodiversidad en/con la que cohabitan. [...] La visión extractiva es la visión de una 'naturaleza muerta'".

de la imagen, con el *pajé* tumbado (o de pie) en medio de la selva tropical, convirtiéndose en una huella de la devastación humana y no humana, así como en un símbolo de resistencia encarnada. "*Por outras palavras*", afirma Baniwa, "*a vista aérea é prova de um regresso à pele da terra onde se inscrevem os traços do apagamento*"[13] (Baniwa, 2023). Por lo tanto, solo desde arriba, socavando la escala y la perspectiva de la naturaleza muerta original, se pueden experimentar sensorialmente las heridas extractivistas y se puede lograr una reconexión e inmersión con la naturaleza.

Aunque tienen sus raíces en diferentes puntos de partida y contextos culturales, ambas perspectivas, la de Gómez-Barris y la de Baniwa, prestan atención al entrelazamiento físico y la inseparabilidad entre lo humano y lo no humano; es esta cercanía corporal, ya sea en términos de tacto o de inmersión, la que se espera que induzca modos ampliados de visión y pensamiento encarnados, remodelando la visión reduccionista de la división entre naturaleza y cultura en la perspectiva occidental.

Estética material de la curación acuática: *À cura do rio* (2018) de Mariana Fagundes

Como se mencionó anteriormente, en 2015 se introdujo una enorme cantidad de lodo tóxico en el río Doce/"Watu", cuando se rompió la represa minera en Mariana, Minas Gerais. Los efectos negativos de estos rastros extractivistas se pueden observar hasta el día de hoy: entre otras consecuencias, el pueblo Krenak tuvo que mudarse de su lugar cerca del río. Ante esta situación, el documental *À cura do rio* trata sobre un ritual de curación para el río "Watu" realizado por el pueblo Krenak. En la segunda mitad de la película, que tiene una duración total de 25 minutos, Ailton Krenak contextualiza los

[13] Traducción: "En otras palabras, la vista aérea es prueba de un regreso a la superficie terrestre, donde están inscritas las huellas del borramiento".

actos de sanación y subraya la noción extensa y recíproca de curación, cuando dice: "*Vamos imaginar uma cura para os outros corpos além dos nossos, e isso vai ser cura também para mim e para você*"[14] [19:31]. En esta perspectiva de recuperación de relaciones humanas/no humanas igualitarias, las declaraciones de Krenak y la película misma conectan con los puntos de vista de Gómez-Barris y Baniwa. Volveremos a las explicaciones de Ailton Krenak y su relación con el documental, pero por ahora, concentrándonos en tres secuencias seleccionadas, nos centraremos más específicamente en las estrategias fílmicas para escenificar actos de sanación acuática. Así, nos preguntamos: ¿Cómo elimina la película las nociones de distancia, asimetría y alienación entre lo humano y lo no humano, restableciendo perspectivas multisensoriales y corporales?

Establecer la reconexión entre la piel y el agua

La toma inicial de la película, acompañada por el sonido de pájaros fuera de pantalla, aparece como un primer plano extremo. Solo después de unos segundos el espectador reconoce que la superficie que está siendo "pintada" con gotas de agua es piel humana (véase la Figura 1). Así, los primeros planos [0:34-1:57] son cruciales para establecer un enfoque fílmico en la materialidad y la textura, lo que implica un modo de visión háptica. El efecto de esta elección estética es una "visualidad háptica" (Marks, 2000, p. 162). Según Marks, en este tipo de visualidad, "*the eyes themselves function like organs of touch*" (Marks, 2000, p. 162)[15]. De esta manera, desde el principio el documental plantea una multiplicación de la percepción sensorial.

[14] Traducción: "Imaginemos una cura para otros cuerpos además del nuestro, y esa cura también será para mí y para ti".
[15] Traducción: "Los ojos mismos funcionan como órganos del tacto".

Figura 1. Toma inicial que muestra gotas de agua sobre la piel humana [0:41]



Fuente: Fagundes, 2018.

En cuanto a la puesta en escena de conexiones más íntimas e igualitarias entre el ser humano y el agua, resulta llamativo que los siguientes planos, provocados por el primer plano del ojo del hombre [1:34], se centren en una superficie de agua con leves olas. Aquí, además de la coincidencia casi literal de ver y tocar, se establece una continuidad textural y cromática que materializa la idea de la piel de la tierra. En las secuencias siguientes, podemos observar una intensificación de estos contactos entre el agua y el ser humano.

Inducir sumersión e inmersión

En esta parte del documental [4:21-6:00], se introducen escenas de inmersión a través de un enfoque directo en el rostro del hombre y con la cámara situada justo en la superficie del agua [4:23]. De esta manera, se correlacionan las perspectivas humana y acuática. En las escenas siguientes, una perspectiva subacuática muestra la opacidad del entorno, así como los peces y las plantas que se mueven en él, ambiente que recuerda la estética fílmica de Francisco Huichaqueo, a la que se refiere Gómez-Barris [4:47]. Acompañado

de sordos sonidos subacuáticos, se escucha una voz humana que grita y habla con los ancestros, preguntándoles sobre la expulsión colonial en la lengua del pueblo Krenak, que se traduce al portugués y al inglés en los subtítulos [5:02]. Como en "Natureza morta I" de Baniwa, la expulsión de la población indígena y la destrucción de la naturaleza se presentan aquí como actos paralelos e interrelacionados. Además, resulta llamativo que esta sea casi la única secuencia del documental que utiliza sonido humano. En general, la acústica se basa en sonidos ambientales, como el viento entre las hojas, y se centra especialmente en paisajes sonoros acuáticos, como chapoteos, flujos y silbidos.

Al mismo tiempo, parece crucial que sea la reconexión con el agua la que module el contacto con los ancestros. En este sentido, la perspectiva sumergida permite no solo un punto de vista acuático, sino también la experiencia de nociones del tiempo profundo: al preservar la memoria de dos incidentes devastadores, el agua se convierte entonces en testigo en un doble sentido; porta sustancias tóxicas como huellas del extractivismo, así como dolorosos movimientos de expulsión territorial. El gesto de reconexión entre el agua y los seres humanos se plantea aquí como un retorno al pasado para sanar, en el futuro, la herida extractivista y la herida colonial.

En resumen, estas secuencias refuerzan la agencia acuática, no solo por la puesta en escena de nociones de tiempo acuático, sino también por la omnipresente perspectiva del agua: la cámara se ve involucrada por el agua; además, el agua adopta una función narrativa, incluso dialógica, al ser testigo de la destrucción y transmitir la voz que clama por el destino de los ancestros. Solo cuando el cuerpo humano se sumerge se puede establecer este tipo de conexión transtemporal con el agua, donde los peces y las plantas aparecen como interlocutores no humanos.

Más adelante, el enredo entre el agua y el ser humano se traslada al centro cuando las siguientes tomas muestran imágenes de inmersión acuática con el *pajé* tendido en la superficie del agua

(véase la Figura 2). Su posición y la forma extensa del contacto cuerpo-agua recuerdan al *pajé* en "Natureza morta I" de Baniwa.

Figura 2. El "pajé" flotando sobre la superficie del agua [5:39]



Fuente: Fagundes, 2018.

El desvanecimiento, con la figura humana desapareciendo lentamente, denota la "conversión en agua" del hombre a nivel simbólico [5:56]. Esta impresión se moldea por el sonido de la respiración humana que continúa cuando el *pajé* ya "desapareció" y la cámara solo enfoca la superficie del agua. Así, con su fuerza absorbente, el elemento acuático declara, una vez más, un poder agente en su materialidad. El río "Watu" se concibe entonces como un medio de encarnación que posibilita nociones alternativas de relación con la naturaleza, contribuyendo a la estética postantropocéntrica de la película. Además, el proceso de encarnación se conecta con la toma inicial del documental, donde convergen el cuerpo de agua y el cuerpo humano.

Abrir la evasión

Las secuencias de evasión [10:10-12:10] trascienden las secuencias descritas anteriormente de múltiples maneras. Al escenificar el

estado de trance como elemento central del ritual de sanación, superan las nociones temporales y espaciales convencionales mediante la variación de la velocidad de obturación de la cámara y el uso de contrastes de luz y oscuridad, así como de reflejos de sombras (véase la Figura 3).

Resulta llamativo que, además de las modificaciones del tiempo y el espacio, que se transmiten principalmente a nivel visual, se observen cambios notables en la estética acústica. Así, escuchamos el sonido rítmico del *cocar* y las gotas de agua que caen producen un eco que contribuye a la alienación del espacio y el tiempo [11:06]. La multiplicación de los sentidos introducida previamente se traslada ahora a un nivel más abstracto: el *pajé* experimenta una duplicación y ambas figuras se sitúan en un espacio-tiempo intermedio con sensaciones distantes. Por lo tanto, el proceso de sanación en estas secuencias se escenifica no solo como una reunión entre lo humano y lo no humano, sino también como una reconexión entre la dimensión material y la espiritual del agua en la cosmovisión indígena. En consecuencia, mediante estas últimas secuencias de evasión, las puertas al mundo no humano se abren aún más.

Figura 3. Estado de trance [12:30]



Fuente: Fagundes, 2018.

En el minuto 15:53, se desarrolla la contextualización del ritual de Ailton Krenak. Ahora, Krenak es la única persona que vemos en pantalla; habla con voz tranquila y sus palabras en portugués están subtituladas en inglés. Se dirige directamente al espectador, utilizando una retórica inclusiva durante su comentario. Es llamativo que, en sus explicaciones, Krenak repita la idea de un proceso de sanación extenso y mutuo entre lo humano y lo no humano. Así, afirma: "'*À cura do rio' foi um gesto de estender o desejo de cura aos seres não humanos*" [17:57]. Y continúa: "*[...] pensar que estamos todos querendo uma cura*" [20:16]. Por último: "*O rio pode receber e dar a cura [...] e ele me pode dar e dar a você o mesmo bem-estar, a mesma cura*" [22:07][16].

Aquí, Ailton Krenak establece una fuerte conexión con su libro *Futuro ancestral* (2022), donde también parte de una conexión transcorporal entre el ser humano y los cuerpos de agua que se encuentran en el centro de un posible proceso de sanación. Así, en el primer capítulo, "Saudações aos ríos" [Salutaciones a los ríos], narra sobre su vida cerca del río "Watu". Se refiere a la experiencia de vivir, sentir y pensar con el agua y describe, especialmente, cómo la cercanía física al río crea una experiencia de inmersión. Dice:

> *Nos sentimos tão profundamente imersos nesses seres que nos permitimos sair de nossos corpos, desse mesmice da antropomorfia, e experimentar outras formas de existir. Por exemplo, ser água e viver essa incrível potência que ela tem de tomar diferentes caminhos.* (2022, p. 14)[17]

[16] Traducción: "'À cura do rio' fue un gesto de extender el deseo de sanación a los seres no humanos. [...] pensar que todos anhelamos una cura. [...] El río puede recibir y dar cura [...], y puede darme a mí y a ti el mismo bienestar, la misma sanación".
[17] Traducción: "Nos sentimos tan profundamente inmersos en estos seres que nos permitimos salir de nuestros cuerpos, de esta monotonía del antropomorfismo, y experimentar otras formas de existir. Por ejemplo, ser agua y experimentar ese increíble poder que tiene para tomar diferentes caminos".

En la perspectiva de Krenak, el agua no es solo un interlocutor y una fuerza envolvente, sino que se convierte en un modo de ser[18]. Este "convertirse en agua o ser agua" sería un modo de ser que puede sanar a la humanidad y al mundo colapsado, en referencia a la noción amplia de cura mencionada antes[19]. En definitiva, Krenak habla aquí de un proceso de transfiguración que media la (re)conexión del cuerpo humano y el agua como uno solo, refiriéndose implícitamente al acto de trance en la película y también a las múltiples escenas de encarnación acuática.

Además, es crucial señalar que *Futuro ancestral* no es el único texto que contiene referencias a la intoxicación del río "Watu". De esta manera, también en otros textos y discursos Krenak vincula este acto de crimen ambiental claramente con una lógica extractivista representada por la disrupción y la alienación entre los seres humanos y su entorno (Krenak, 2020b, p. 49)[20].

[18] En el capítulo mencionado de *Futuro ancestral* podemos observar un fuerte enfoque en los sonidos del agua y la comunicación humano-agua. Así, Krenak se refiere a un "*exercício de escuta*" [ejercicio de escucha] (Krenak, 2022, p. 14) y describe la cercana conexión entre el ser humano y el agua como un efecto directo de ello: "*À noite, suas águas correm velozes e rumorosas, o sussurro delas desce pelas pedras e forma corredeiras que fazem música e, nessa hora, a pedra e a água nos implicam de maneira tão maravilhosa que nos permitem conjugar o nós: nós-rio, nós-montanhas, nós-terra*" (Krenak, 2022, p. 14) ["Por la noche, sus aguas corren rápidas y murmurantes, su susurro desciende sobre las piedras y forma rápidos que hacen música, y a esa hora, la piedra y el agua nos involucran de una manera tan maravillosa que nos permiten conjugar el 'nosotros': nosotros-río, nosotros-montañas, nosotros-tierra"].

[19] Como destacan Müller y Knobloch, el concepto de colapso (y la consiguiente necesidad de una solución) opera implícitamente con la figura del límite y, por lo tanto, desarrolla una visión crítica de la modernidad (Müller y Knobloch, 2024, p. 17). En este sentido, la reducción del ser humano al agua, a la que se refiere Krenak, puede interpretarse también como una sugerencia de oposición al exceso occidental.

[20] Así, con una retórica drástica, en el capítulo "Não se come dinheiro" [El dinero no se come] de su libro *A vida não é útil* [La vida no es útil], habla de "*esse rio cauterizado pela lama da mineração*" [este río cauterizado por el lodo de la minería] (Krenak, 2020a, p. 28) y de "*uma sondagem tão invasiva da Terra que já a dilaçerou*" [un sondeo tan invasivo de la Tierra que ya la ha destrozado] (Krenak, 2020a, p. 28). En *Um rio, um pássaro* [Un río, un pájaro] denuncia muy claramente: "*A exploração destrói a base de vida dos índios, que, sem ter para onde ir, são engolidos pela sociedade de brancos, na sua classe mais baixa e empobrecida*" [La explotación destruye el sustento de los indígenas, dejándolos sin salida, absorbidos por la sociedad de los blancos, en su

En relación con el ritual de sanación en *À cura do rio*, es de especial interés lo que Krenak menciona en el libro *Lugares de origem* (Krenak y Campos, 2021) que contiene conversaciones con Yussef Campos. Aquí, Krenak explica de forma más explícita la conexión cultural y ritual intrínseca con el río "Watu", revelando que esta correlación implica una interacción agua-ser humano que difiere crucialmente de las actividades extractivistas:

> *Vai completar quatro anos que um rio, uma bacia hidrográfica do Brasil, foi cauterizado pela lama química da mineração que, os jornais diziam, matou o Rio Doce. A lama da mineração matou o Rio Doce. Eu pertenço a uma família, Krenak, que vive na margem esquerda daquele rio. No mapa é o Rio Doce, mas na nossa subjetividade ele é o nosso avô. E o nome dele é 'Watu'. Nós cantamos para o 'Watu', nós enfiamos nossas crianças dentro dele para vacinar as crianças. Conversamos com ele, sonhamos com ele e ele nos manda sonhos de presente [...]. Quando a lama passou devastando a calha do rio inteiro numa extensão de 600 quilômetros [...] a nossa vida foi abalada*. (2021, pp. 51-52)[21]

---

clase más baja y empobrecida] (Krenak, 2023, p. 27). Este declaración parece recordar la denuncia de un texto anterior, publicado en 2017: "*O povo krenak, que teve seu território devastado pela fura dos colonos e desbravadores das florestas deste vale que foi nomeado de rio Doce, e citado como Vale do Aço, numa franca declaração de desprezo pela presença deste caudaloso rio, cheio de vida e abundância que poderia suprir toda a necessidade de alimento para seus ribeirinhos. Mas o aço — ou vil metal — encontrado nas suas entranhas brilhou mais que suas águas cristalinas aos olhos dos seus novos habitantes*" [El pueblo krenak, cuyo territorio fue devastado por la furia de los colonos y buscadores de metal de este valle, llamado Valle del Río Doce y apodado "Valle del Acero", en una franca declaración de desprecio por la presencia de este poderoso río, rebosante de vida y abundancia que podría abastecer todas las necesidades alimentarias de sus ribereños. Pero el vil metal hallado en sus profundidades brillaba más que sus aguas cristalinas a los ojos de sus nuevos habitantes] (Krenak, 2017, p. 96).

[21] Traducción: "Pronto se cumplirán cuatro años desde que un río, una cuenca hidrográfica en Brasil, fue arrasado por los lodos químicos de la minería que, según los periódicos, mataron al Río Doce. Los lodos mineros mataron al Río Doce. Pertenezco a una familia, los Krenak, que vive en la margen izquierda de ese río. En el mapa es el Río Doce, pero en nuestra subjetividad es nuestro abuelo. Y su nombre es 'Watu'. Le cantamos a 'Watu', ponemos a nuestros hijos en él para vacunarlos. Hablamos con él, soñamos con él, y él nos envía sueños como regalos [...]. Cuando los lodos arrasaron, devastando todo el cauce del río a lo largo de 600 kilómetros [...] nuestras vidas se vieron conmocionadas".

Continuando con el texto, llama la atención cómo Krenak describe el comportamiento de su pueblo tras la rotura de la presa:

> *Ficamos reféns do corpo do rio em estado de coma. Os brancos dizendo que o rio está morto, e nós dizemos que o rio está em coma. Se o seu avô estiver morto é uma coisa, mas se estiver em coma é diferente. Alguém em coma pode viver de novo, alguém morto acabou. [...] vamos ficar velando "Watu" até ele voltar.* (2021, pp. 52-53)[22]

Parece que el ritual de sanación media entre esta guardia y la posible reconexión con el cuerpo de agua saludable.

Conclusiones

En definitiva, volviendo al documental, la estética material de *À cura do rio* no solo escenifica la perspectiva krenak de "convertirse en río" como parte del proceso de sanación frente al extractivismo, sino que también plasma la esperanza del pueblo Krenak de que el río "Watu" resucite. Ambos enfoques temáticos insertan una confluencia especial de regímenes temporales que, reforzados por nociones de trance y ritmos rituales, conforman una estética del tiempo profundo, que permite moldear el agua simultáneamente como archivo de memoria y depósito de experiencias y sensaciones para el futuro.

Además, como ejemplo crucial de ecocine que modifica los hábitos de visionado (Paskiewicz, 2021, p. 9), al prevalecer una perspectiva centrada en el agua, la película promueve una percepción encarnada y multisensorial, y formula respuestas críticas al paradigma ocularcéntrico y a la mirada extractivista. Esta estética sensorial

[22] Traducción: "Somos rehenes del cuerpo del río en estado de coma. Los blancos dicen que el río está muerto, y nosotros decimos que está en coma. Si tu abuelo está muerto, es una cosa, pero si está en coma, es otra. Alguien en coma puede volver a vivir, alguien que está muerto está acabado. [...] Velaremos por 'Watu' hasta que regrese".

también está en el núcleo de los "puntos de vista sumergidos" de Gómez-Barris y de la visión aérea de la devastación de Baniwa. Todos estos ejemplos amplían las nociones de percepción visual al enfrentarse a las relaciones unilaterales y asimétricas del extractivismo y subvierten, por ello, la división sujeto/objeto y naturaleza/cultura en su esencia. Al hacerlo, imaginan e ilustran formas alternativas de convivencia entre lo humano y lo no humano[23].

Bibliografía

Acosta, Alberto (2011). Extractivismo y neoextractivismo: Dos caras de la misma maldición. *La Línea de Fuego*. https://lalineadefuego.info/extractivismo-y-neoextractivismo-dos-caras-de-la-misma-maldicion-por-alberto-acosta/

Baniwa, Denilson (2023). Denilson Baniwa. *Oxfam Brasil*. https://www.oxfam.org.br/denilson-baniwa/

Blackmore, Lisa y Gómez, Liliana (2020). Beyond the Blue. Notes on the Liquid Turn. En Lisa Blackmore y Liliana Gómez (eds.), *Liquid ecologies in Latin American and Caribbean Art* (pp. 1-10). Nueva York/Londres: Routledge.

Braz, Waldiael y Cosendey, Laura (2021, 21 de octubre). *Diálogos no acervo — Denilson Baniwa, Natureza morta* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=MKI4NoLfm-I

Callsen, Berit (2024). Liquid Conviviality in Chilean Documentary Film. Dynamics of Confluences and Counter/fluences. *Mecila Working Paper*

[23] Para obtener más información sobre una "convivialidad líquida" específica que aborda la correlación conflictiva de los actores humanos y acuáticos en el cine documental chileno, consultar Callsen, 2024.

Series, (66). San Pablo: The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America. http://dx.doi.org/10.46877/callsen.2024.66

Campolina, Vanessa e Horta, Rebello (2021). *El derecho humano al agua: protección en un contexto de extractivismo hídrico en Brasil*. Belo Horizonte/San Pablo: D'Plácido.

Göbel, Barbara e Ulloa, Astrid (2014). Colombia y el extractivismo en América Latina. En Barbara Göbel e Astrid Ulloa (eds.), *Extractivismo minero en Colombia y América Latina* (pp. 15-33). Berlín/Bogotá: Ibero-Amerikanisches Institut Berlin/Universidad Nacional de Colombia.

Gómez-Barris, Macarena (2017). *The extractive zone. Social ecologies and decolonial perspectives*. Durham/Londres: Duke University Press.

Kopenawa Yanomami, Davi y Albert, Bruce (1999). Descobrindo os Brancos. En Adauto Novaes (org.), *A outra margem do Ocidente* (pp. 15-21). San Pablo: Companhia das Letras.

Krenak, Ailton (1999). O eterno retorno do encontro. En Adauto Novaes (org.), *A outra margem do Ocidente* (pp. 23-31). San Pablo: Companhia das Letras.

Krenak, Ailton (2017). Em busca de uma terra sem tantos males. En *Ailton Krenak* (pp. 95-97). Río de Janeiro: Beco do Azougue Editorial.

Krenak, Ailton (2020a). *A vida não é util*. San Pablo: Companhia das Letras.

Krenak, Ailton (2020b). *Ideias para adiar o fim do mundo*. San Pablo: Companhia das Letras.

Krenak, Ailton e Campos, Yussef (2021). *Lugares de origem*. San Pablo: Jandaíra.

Krenak, Ailton (2022). *Futuro ancestral*. San Pablo: Companhia das Letras.

Krenak, Ailton (2023). *Um rio, um pássaro*. Río de Janeiro: Dantes Editora.

Marks, Laura (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham/Londres: Duke University Press.

Müller, Gesine y Knobloch, Jan (2024). Escrituras de lo posglobal en y desde América Latina. Futuros especulativos entre colapso y convivialidad. En Gesine Müller y Jan Knobloch (eds.), *Escrituras de lo posglobal*

en América Latina. Futuros especulativos entre colapso y convivialidad (pp. 11-33). Buenos Aires: CLACSO.

Nejar, Carlos (2016). *A vida de um rio morto: Monumento ao Rio Doce.* Río de Janeiro: Ibis Libris.

Paskiewicz, Katarzyna (2021). Cinema and Environment: The Arts of Noticing in the Anthropocene. En Anna Bendrat y Katarzyna Paskiewicz (eds.), *Rhetoric of Ecology in Visual Culture. Res Rhetorica, 8*, 1-21.

Rodríguez Garavito, César y Baquero Díaz, Carlos Andrés (2020). *Conflictos socioambientales en América Latina. El derecho, los pueblos indígenas y la lucha contra el extractivismo y la crisis climática*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Ulloa, Astrid (2014). Geopolíticas del desarrollo y la confrontación extractivista minera: elementos para el análisis en territorios indígenas en América Latina. En Barbara Göbel y Astrid Ulloa (eds.), *Extractivismo minero en Colombia y América Latina* (pp. 425-458). Berlín/Bogotá: Ibero-Amerikanisches Institut Berlin/Universidad Nacional de Colombia.

Filmografía

Fagundes, Mariana (2018). *À Cura do Rio* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=3fNcWop0w0Y

La vida es un remanso (remolino)

Cruzando sonidos, cuerpos y tiempos en el batuque de Ponto Chique en el río São Francisco, Brasil[1]

Pâmilla Vilas Boas

Inundación, destrucción y milagro

Era 1979. Las aguas del río São Francisco crecieron lentamente. Primero, cubrieron la entrada de la ciudad de Ponto Chique en Minas Gerais, luego avanzaron por sus calles hasta convertir la ciudad en una isla. Sin embargo, el ribereño y capitán de batuque, Olímpio Gonçalves[2], decidió no marcharse. Nacido y criado a orillas del río, había vivido varias inundaciones, incluida esta, la mayor de su vida. Un día, mientras las aguas subían, Olímpio subió a su canoa. Los animales que lo rodeaban estaban desesperados por salvarse. Serpientes atrapadas en los árboles saltaron a la canoa de Olímpio, al igual que ratas y armadillos. Inesperadamente, las serpientes no se comieron a las ratas ni a los armadillos, Olímpio no las sacó de

[1] Traducción del inglés al español: Santiago Basso.

[2] Olímpio es un habitante de la ribera y un maestro del batuque. Nació en la comunidad ribereña de Ponto Chique (en el norte de Minas Gerais, Brasil) en 1947 y ha vivido en la región toda su vida.

la canoa y juntos cruzaron el río, salvando así sus vidas. La inundación también formó una laguna milagrosa, conocida como la "Madre de los Pobres". Estaba repleto de peces que saltaban a las canoas; sustentaba la supervivencia de los habitantes en tiempos de escasez. En este relato del arca de Noé del señor Olímpio, diversas especies se unieron para afrontar el miedo colectivamente. El mito de Noé explica la supervivencia, pero también la explicación del señor Olímpio sobre cómo lidiar con el miedo. "No podemos sentir miedo dos veces en la vida", resumió Olímpio sobre el suceso. El miedo unió a todos y fue capaz de generar nuevas relaciones entre diferentes especies. Serpientes, ratas y Olímpio juntos se enfrentaron a la ferocidad del río.

Hoy en día, el río tiene represas, no hay peces y el agua está contaminada. En este contexto, ¿qué revelan las historias sobre el arca de Noé o el milagro de la multiplicación de los peces?

Fue un viaje que duró siete días, recalcó Olímpio en una de nuestras muchas conversaciones en la puerta de su casa. Olímpio, uno de mis principales interlocutores, suele recordar este episodio y me muestra con detalle hasta dónde llegaron las aguas del río. "Dios creó el mundo en siete días", me vino a la mente. Mediante gestos, palabras y sonidos, recrea otro espacio y otro tiempo: un río que una vez estuvo cerca y que se aleja de la comunidad con cada día que pasa. Cuando Olímpio narra, no intenta suprimir los dualismos y las contradicciones. Su discurso revela estas múltiples facetas; va y viene, añadiendo nuevos significados cada vez que cuenta la misma historia. Lo que presento aquí es una especie de montaje con diversos elementos que he escuchado a lo largo de estos años[3] de vivir con la gente de los ríos.

Fue también durante la inundación de 1979 cuando Olímpio consiguió la piel de venado para fabricar su primer tambor, que

[3] Tengo grabaciones de audio y vídeo de entrevistas con Olímpio en las que relata estas mismas historias en dos ocasiones: en 2017, así como en 2021 y 2023.

todavía utiliza en el batuque. "La piel se rompe con mucha facilidad, pero esta nunca se rompió", me comentó en una de esas ocasiones.

La historia que Olímpio relata constantemente en el presente tiene el poder de reavivar imágenes latentes del pasado. Como un gran narrador que navega por profundas capas de experiencia, Olímpio evoca la inundación, la muerte y el miedo. Trae este relato al momento contemporáneo, un tiempo en que el río es poco profundo, está contaminado y a punto de desaparecer. El hecho de que no sea tan profundo como antaño ha desterrado a varias especies, incluyendo seres encantados como el *caboclo d'água* [espíritu del agua] y la *Mãe d'água* [ninfa del agua], que solo sobrevive en aguas profundas.

¿Desaparecerán los antiguos habitantes ribereños? ¿Se desvanecerá el batuque? ¿Desaparecerá la laguna de la Madre de los Pobres? ¿Desaparecerá el río mismo? Al contar esta historia, Olímpio parece informarnos también sobre el estado emocional del momento. Estas acciones simbólicas, evocadas mediante la performance, el gesto, la corporalidad o incluso los actos de habla (Austin, 1962), son también las formas en que la gente ribereña ha encontrado para comunicar lo inefable. La performance, según Bauman (1977, 1983, 1986), es un proceso emergente que se nutre de convenciones heredadas, pero que aborda las preocupaciones actuales y tiene el potencial de crear realidades sociales en lugar de simplemente reflejarlas.

En este momento, se enfrentan a la vida, la muerte y todo lo que hay entre ellas. Esto refleja cómo los habitantes ribereños del río São Francisco utilizan la música, el cuerpo, los gestos y las historias para interactuar con el mundo que los rodea, lo cual forma parte del proceso de negociación de la identidad (véase Bauman, 1971, entre otros). Las narrativas y los gestos de Olímpio conectan textos e historias del pasado con un presente dramático. Él representa el río y, en el "como si" de la interpretación, le da vida, encarnando a alguien que también tiene una deuda con el río.

Así, la narrativa conserva su fuerza y, aun después de tanto tiempo, continúa desarrollándose, tejiendo vínculos con el presente. De esta persistencia emana el poder de las inundaciones, que ofrecen una variedad de materiales para la tradición fluvial: narrativas, mitologías, imaginación, tambores, peces y otros elementos que se reensamblan en el presente, al igual que el propio movimiento del río, que a veces deposita y a veces retira sus sedimentos. Estos materiales son como granos de trigo que, tras permanecer herméticamente sellados durante miles de años en las cámaras de las pirámides, aún conservan su fuerza generativa (Benjamin, 1985, p. 204).

Tras relatar los peligros y las muertes causadas por la inundación, Olímpio siempre hace hincapié en la fertilización de las tierras. Es necesario dejar que el río se coma la plantación para que esta ofrezca abundancia. Un ejemplo es la laguna Madre de los Pobres. Como su nombre indica, la laguna es considerada la madre de todos porque alimentó a la población local en tiempos de escasez. Actualmente, está rodeada de fincas y los habitantes ya no pueden acceder a ella, pero sigue alimentando a la población con historias sobre seres encantados que habitan la laguna, las milagrosas capturas de peces y el batuque que tuvo lugar una noche en la laguna.

La vida también es del batuque[4], pues fue durante esta inundación que Olímpio obtuvo la piel de venado para construir su primer tambor y continuar esta tradición heredada de sus ancestros. Es una vida tan vibrante que la piel jamás se rasgó. Tambores que siguen resonando, risas, energía colectiva, celebraciones. En un momento en que los batuqueros se preguntan si el batuque llegará a su

[4] El Batuque de Ponto Chique, ubicado en la región del Alto/Medio São Francisco, al norte de Minas Gerais (Brasil), hace referencia a la cultura tradicional ribereña, muy arraigada en las comunidades quilombolas del estado de Minas Gerais. El Batuque de Ponto Chique abarca una tradición musical que se remonta a la época de la esclavitud en Brasil. Los batuques —también conocidos como "lamberos", "carneiros" o "umbigadas"— eran el juego que utilizaban los esclavizados para comunicar secretos, asuntos políticos y religiosos mediante un lenguaje codificado que escapaba al entendimiento de los blancos.

fin, Olímpio habla de su tambor que nunca se rompió. El hilo de la historia nunca se perdió.

Para Benjamin (1985), es en el momento de la muerte cuando el conocimiento y la sabiduría del narrador tienen el poder de expresar su experiencia vivida. Para él, la autoridad del narrador emana de la muerte. "Tomar posesión del curso de las cosas, por un lado, y resignarse, por otro, a la desaparición de estas con el poder de la muerte" (p. 210).

Aquí tenemos otro tiempo que impregna el sonido y los cuerpos del batuque. El sonido y la interpretación del batuque son espirales (Martins, 2021); el batuque sube y baja, se vacía y se llena, como un río. La memoria encarnada cobra sentido cuando se vive e interpreta en el presente, desde los cuerpos de quienes están presentes. Como me dicen los batuqueros: "Quieren que nos convirtamos en simples recuerdos, pero estamos aquí, presentes, tocando los tambores". La memoria encarnada no es lineal; es una relación entre el pasado y el presente. Para Turner, la relación entre el pasado y el presente es una relación musical. Aquí tenemos una relación que implica cruces entre el pasado y el presente, el cuerpo y la música.

El Arca del Progreso

La narración de Olímpio introduce una imagen que interrumpe el curso natural de este relato mitológico —o de uno que está en vías de convertirse en mito—: ¿quiénes quedarían fuera del Arca de Noé? ¿Podría la canoa de Olímpio ser una alternativa a la inmensa arca del progreso que una vez inundó —y sigue inundando— el pueblo? Olímpio trabajaba para Nova Era, una empresa ganadera conocida en la región por haber dado refugio y alimento a los residentes durante la gran inundación de 1979. También fue uno de los responsables de rescatar al ganado que se estaba ahogando.

Él y sus compañeros lucharon por salvarlos utilizando una gran barcaza proporcionada por Nova Era, propietaria de casi todas

las tierras que rodeaban Ponto Chique. En su canoa, sin embargo, Olímpio enfatiza las relaciones de intercambio con animales más pequeños —serpientes, ratas y armadillos— a los que llama "bichos". Mientras tanto, Nova Era, considerada por los habitantes del río como la empresa más poderosa, se centró en salvar el ganado, los animales grandes. "Si algo sucediera, vendrían a buscarme en avión", comenta Olímpio, destacando la magnitud de la producción ganadera en la región. Si bien el avión nunca llegó, Olímpio se refugió con los animales pequeños en un pequeño trozo de tierra que el río no había engullido.

Si bien el río arrasó con todo en 1979, después un poderoso agricultor local llamado Bebeco plantó nuevas semillas y logró la mayor cosecha de la historia. Se recuerda a Bebeco como un hombre bueno y justo, que pagaba bien a sus trabajadores, incluso por los días que se perdieron a causa de la inundación. Al escuchar estas historias, me parece que el problema comenzó cuando acumuló mucho dinero después de aquella inundación. Los habitantes del río explican esta acumulación como el resultado de un pacto con el diablo, que finalmente lo llevó a él y a sus descendientes a la pobreza. "Ese hombre se hizo rico y murió mendigando", me dicen.

Tal comportamiento, visto como una ruptura con la ética tradicional de reciprocidad y redistribución, es interpretado por la comunidad ribereña como un "pacto con el diablo". Michael Taussig (2010 [1980]) sostiene que la transición al capitalismo en las sociedades tradicionales suele estar marcada por un choque de sistemas de valores. La creencia en un pacto con el diablo surge como una forma de explicar la disonancia entre un antiguo orden basado en el valor de uso y la reciprocidad, y un nuevo orden capitalista impulsado por el beneficio y el valor de cambio. La acumulación de riqueza sin redistribución —simbolizada por el trágico destino de Bebeco— representa una ruptura del tejido social y la subversión de los valores tradicionales. La historia de Bebeco se convierte en un microcosmos de la experiencia ribereña más amplia frente a esta tormenta llamada progreso que inundó la región.

La trayectoria de Bebeco refleja la transformación más amplia descrita por Taussig, en la que la tierra y el río —antes considerados bienes comunales— se convierten en mercancías. Este cambio, acompañado por la creciente presencia de la agroindustria, introduce un sistema de explotación y desigualdad que contrasta marcadamente con la ética de la reciprocidad y el trabajo colectivo que antes prevalecía. Presenciamos una transición en el mundo material, corporal y simbólico. En esta atmósfera embriagadora —lo que Benjamin llamaría el *narcótico del progreso*—, los pequeños agricultores se vieron reemplazados por el ganado (Dawsey, 2023, p. 18).

Para los habitantes del río, ganar más de lo necesario y no hacer circular esa riqueza es una clara señal de un pacto con el diablo. El río consume los granos y luego ofrece abundancia para nutrir a la comunidad, fomentando el comercio local, incluido el intercambio de alimentos. A menudo he oído a los habitantes del río recalcar la abundancia de peces en aquella época: pescaban y los ofrecían gratuitamente a otros o los intercambiaban por productos como el café. Cuando Bebeco tradujo esta relación en enormes cantidades de dinero acumulado, el ciclo de reciprocidad se interrumpió. El río perdió su inmensurabilidad y se convirtió en un objeto, algo que controlar. "Las limosnas deben circular", me dijo Olímpio en 2021, enfatizando la idea de que el dinero debe moverse y nunca almacenarse, es decir, nunca objetivarse. En la cosmo-percepción de los ribereños, el dinero, el río, todas las cosas deben bailar, deben girar, resistiendo cualquier noción de inmovilización. A orillas del río, todo baila: las historias, los tambores, las canciones, el propio río y todos los demás seres, incluido el territorio.

La vida es un remanso: ir y venir

Figura 1. Código QR de la película A vida é um remanso[5] *[La vida es un remanso] (2019), de Pâmilla Vilas Boas*

El último golpe del tambor da inicio al primer golpe del siguiente ritmo. Esta noción de circularidad se evidencia en el ritmo percusivo de diversas prácticas afrobrasileñas. El ritmo de Doña María do Batuque, que escuchamos al comienzo de la película, es descrito por ella como redondeado. Los tambores en el batuque revelan la idea de que todo final es un comienzo y viceversa, donde la circularidad es el elemento central en la formación de círculos, en las relaciones musicales, en los cantos o en las danzas.

El batuque produce el efecto paradójico de la misma cosa en cambio constante. La música se repite, generando trance y energización. El trance provocado por la música es capaz de involucrar a los percusionistas y al público en una experiencia que los conecta.

Es en estos momentos que ocurre la sanación corporal, que el pasado se hace presente en el círculo, que la mímesis de sus ancestros regresa en la corporalidad de los batuqueros. Repetición y

[5] Nota del editor: A partir de aquí, el texto yuxtapondrá fragmentos del vídeo marcados. El vídeo completo se puede encontrar en el siguiente enlace de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=fVvxqfHxJzE

transformación —ir y venir (un remanso)— no es solo una función ritual, es también un elemento de toda una comunidad musical a lo largo del río São Francisco. En esta región, a los batuques también se les conoce como ovejas, "*carneiros*"[6], debido a un movimiento de baile típico que siempre culmina con el choque de hombros entre dos bailarines.

Al comienzo de la película, escuchamos a Doña María do Batuque cantar sobre el ganado[7]. Así como la inundación representa tanto la muerte como la vida, aquí tenemos una relación compleja con el ganado. El río São Francisco es conocido como el río de los corrales, y el avance del ganado fue responsable del acaparamiento de tierras, la muerte y la violencia[8], desde el comienzo de la colonización portuguesa en 1500 hasta hoy[9]. Olímpio me dijo una vez que el mundo terminará en fuego y espinas. El fuego siendo el aumento

[6] En el documental *A vida é um remanso* que filmamos en 2017, registramos diferentes batuques o grupos de carneiros de la región: el Batuque de Ponto Chique, el Carneiro de Bom Jardim da Prata, el Carneiro de Geraes Velho, el Batuque de Vila Santos Reis y el Batuque de Buriti do Meio.

[7] Según datos del IBGE de 2022, en Ponto Chique, Minas Gerais, la población del municipio es de aproximadamente 3.747 habitantes. En cuanto a la ganadería, el municipio cuenta con alrededor de 22.000 cabezas de ganado. Esto equivale a aproximadamente 5,87 cabezas de ganado por habitante.

[8] La colonización del río São Francisco provocó la devastación de las poblaciones indígenas locales; se estima que más del 90% de los indígenas murieron a causa de enfermedades, guerras y trabajos forzados (Almeida, 2004). Para el siglo XVIII, la región se había convertido en un importante centro de trabajo forzado, con aproximadamente 600.000 africanos esclavizados traídos a Minas Gerais, incluyendo el valle del São Francisco (Schwartz, 1985). Estas personas trabajaban principalmente en la agricultura y la ganadería, lo que propició la formación de quilombos como centros de resistencia (Florentino, 2003).

[9] Según Camelo Filho (2005), la economía del río São Francisco, hasta la primera mitad del siglo XX, se basaba en la ganadería extensiva y la agricultura de subsistencia. En consecuencia, la propiedad o el acceso a la tierra sigue siendo un desafío importante para la mayor parte de la población. Según Arraes (2013), la ganadería, como particularidad económica, contribuyó decisivamente a los cambios territoriales y urbanos en las riberas y afluentes del río São Francisco. "Pedro Taques de Almeida, en una carta fechada el 20 de marzo de 1700, lo clasificó como el río de los corrales. Antonil estimó 500 corrales en las riberas bahianas, '[...] Y en el lado pernambucano, es seguro que hay más [...]', llegando a un total de 8.007" (Arraes, 2013, p. 48).

de las temperaturas (calentamiento global) y las espinas debido a las cercas de alambre de púas del cercado de tierras.

El ganado también es objeto de rituales en diversas prácticas, como el "boi bumbá", y se le canta en los círculos de batuque. María do Batuque imita el llamado del ganado de los vaqueros, y con cada repetición, se acerca más al trance inducido por la canción. Un trance que llama al ganado.

Este batuque tiene el poder de invocar también a este río sagrado, a este bosque sagrado, donde se aprende sobre el manejo de plantas, la sanación y los hechizos. La esencia del batuque reside en este bosque sagrado, en este río sagrado que aún hoy resiste como la última frontera del capitalismo y la mercantilización.

En la película, Valeriano Gonçalves, uno de mis principales interlocutores, afirma que los batuque tienen su origen en los esclavos y menciona que transmitieron esta práctica de sus padres y abuelos, quienes provenían de Paracatu de Seis Dedos, posiblemente una comunidad quilombola[10]. Su abuela Luciana, una importante batuquera, nació alrededor de 1878 en la comunidad de Paracatu de Seis Dedos, un período anterior a la abolición de la esclavitud en Brasil. Su madre, Isabel, nació en 1911 en la misma comunidad.

Actualmente, el batuque reivindica su identidad quilombola y habla extensamente sobre la esclavitud. Imagino que su discurso está marcado por el aquí y el ahora, en un mundo que evoca imágenes de esclavitud. Nos cuenta que la experiencia quilombola ha estado presente desde el primer año de esclavitud y continúa hasta el día de hoy. Aquí vemos que no solo el pasado se recrea en el presente, sino que el presente también transforma el pasado. Como los tambores, cada final es un comienzo.

En esta búsqueda contemporánea del origen quilombola de los batuques, los batuqueros evocan con frecuencia imágenes de otro

[10] Los quilombos eran comunidades fundadas por fugitivos durante el período de la esclavitud africana en América. Mucho suponen que estos desaparecieron cuando se abolió la esclavitud, pero persistieron en los batuques, a menudo manteniéndose ocultos de la sociedad en general.

cruce: la inundación de 1939 que sumergió la comunidad de Paracatu de Seis Dedos, dando origen a Ponto Chique.

En 1939, siendo niño, el miembro del Batuque Américo Canela fue colocado en una canoa de madera para escapar de la inundación. Falleció en 2018, y antes de morir, me contó sobre su viaje de 1939. Hizo hincapié en los peces que vagaban por las calles de la ciudad. "En un momento dado, ¿sabes?, los peces caminaban justo aquí, en la puerta de mi casa", dijo. Relata Olímpio:

> En tiempos de mi abuelo y de mi abuela, mi padre conservaba esa esencia que provenía de Paracatu. Yo no conocía Paracatu. Entonces veíamos a mi padre tocar, a mis tíos tocar, a todos tocar, y nosotros observábamos. Cuando empezábamos una sesión de batuque, comenzaba al anochecer y terminaba al amanecer.

Los universos sociales y simbólicos se recrean incluso a partir de elementos del caos.

Experiencia y peligro

Película A vida é um remanso [04:50-11:05]

El "batuque" también se realizaba en los patios de Doña Izabel. Esta práctica se llevaba a cabo en devoción a San Juan, como celebración de una boda y también en tiempos de crisis que implicaban rupturas en la comunidad.

En la película, Valeriano Gonçalves habla del conflicto matrimonial entre Maria Catenga y João Catenga, grandes percusionistas del pasado cuya memoria aún perdura. Este caso muestra cómo el batuque tiene un carácter ritualístico que dramatiza la vida social, donde las tensiones y los conflictos que no se resuelven en el día a día se dramatizan en el batuque. Así como un curandero Ndembu (Turner, 1967) concibe su misión no tanto como la de curar a un

paciente individual sino como la de resolver los problemas de un grupo, el batuque parece ofrecer esta oportunidad para que afloren emociones profundas, señalando la dimensión social de los conflictos.

El batuque de hoy es diferente y se desarrolla en circunstancias distintas, con personajes diferentes e involucrando conflictos diferentes. El batuque se presenta como una *re-presentación*, como suelen llamarlo los batuqueros, en un contexto que incluye eventos, producción cultural, cuestiones logísticas, promoción comercial, ganancias, dinero, escenarios, turistas, etc. Al mismo tiempo, los gestos, movimientos, risas, bailes y sonidos del batuque emergen (o reemergen) con fuerza. El término "re-presentación" para el batuque significa mostrar fragmentos de sus ancestros, significando "estamos aquí, presentes". Aunque ya no es el principal centro de sociabilidad, cualquier cosa puede convertirse en un motivo para una re-presentación del batuque. Podrían actuar para un político, un investigador, cualquier figura de autoridad que llegue a la ciudad, etc. Pero actualmente, las cámaras han sido uno de los principales catalizadores de las *re-presentaciones del batuque.*

Creo que al "representar" el batuque, están reinstaurando estos códigos de reciprocidad en el presente a través de la performance, del cuerpo, de la presencia. Parece que, al evocar estas experiencias pasadas y el repertorio ancestral, el batuque sigue siendo visto como un territorio peligroso, como escuchamos en el discurso de Olímpio en la película.

Para ilustrar esta idea, quisiera presentar un fragmento de un libro escrito en 1934 en la misma región donde se realizó la investigación. En el libro, el protagonista es contratado para impulsar el desarrollo de la región. Para ello, decide reprimir violentamente los batuques, considerados un lugar de resistencia y peligro, un ritual bárbaro practicado por los nativos, descendientes de indígenas y personas negras. Esto revela el temor, el deseo y la aprensión que las prácticas afrobrasileñas suscitaban en los colonizadores blancos.

> El redoble de tambores resonó en la playa al caer la noche. Con el calor, el río se convirtió en un alivio deseado. Risas resonaron en las sombras, largas e incesantes. El suelo estaba previamente pisoteado y limpio. La arena permaneció intacta, donde las gallinas no podían pisar. Los cerdos fueron ahuyentados. Se encendió una hoguera con troncos y ramas secas. El fuego prendió. Los lugareños comenzaron a llegar. La música ganó más resonancia, vibrando en el silencio. Ojos más brillantes y pies inquietos siguieron el ritmo del ardiente redoble de tambores. Las mujeres sintieron sus caderas agitarse por un temblor. Los hombres aplaudieron y sus voces resonaron con claridad. Se volvieron fervientes; los aplausos tenían ritmos de agua en movimiento, de alas que alzan el vuelo. La noche fluyó pacíficamente. Los árboles, impasibles. Se podía sentir la presencia del río. El redoble de tambores continuó con locura. El círculo giraba incesantemente, miradas llenas de deseo se cruzaban como espadas. Había un aire de misterio y muerte sobre la danza, que se desplegó como un rito bárbaro. (Cardoso, 1934, p. 10)

Victor Turner, en su antropología de la experiencia, subraya que el origen de la palabra "experiencia" deriva del indoeuropeo "per", que significa "intentar, aventurarse, correr riesgos". Así pues, experiencia y peligro provienen de la misma raíz (Dawsey, 2005). El autor estaba interesado en comprender cómo las sociedades se engañan a sí mismas, coqueteando con el peligro y provocando efectos de parálisis en relación con el flujo de la vida cotidiana. Lo hacen a través de rituales, festivales, música y otras actividades.

Esta relación intrínseca entre conflicto y performance, en el caso del batuque, en conflictos que alimentan y son alimentados por sus "re-presentaciones", nos invita a reflexionar sobre la relación dialéctica entre dramas sociales y performances culturales. La vida social es un proceso dinámico, no una estructura fija, y este proceso puede considerarse, según Turner, como un drama social, repleto de situaciones discordantes o crisis cuyas resoluciones desafían a los actores. Por ello, para Turner, las performances se originan en momentos liminales caracterizados por la reflexividad,

la creatividad y la inversión, actuando como agentes activos de cambio,

> [...] representando la lente a través de la cual una cultura se percibe a sí misma y el tablero de dibujo en el que los actores creativos esbozan lo que consideran más apropiado o interesante: "planes de vida". (Langdon, 1996, p. 15)

La "re-presentación", explica Olímpio, consiste en solo dos canciones; es como una visita. Debe ser breve, concebida para mostrar cómo es el batuque, en lugar de representar el ritual completo que incluye calentamiento, trance, la fluidez de la interpretación, la conexión corporal, la suspensión de la noción del tiempo, hasta que amanece sin que nadie se dé cuenta. Sin embargo, incluso esta breve visita, en un instante, puede hacer que el público reviva en sus cuerpos esta danza africana que tiene el poder de despertar un pasado compartido y recordar a todos sus orígenes y la fuerza de sus ancestros que les permitieron llegar hasta allí. El batuque cultural es visto por los batuqueros como algo histórico que, más allá de contar, re-presenta; es decir, es una visita a otros tiempos.

Ni el sonido amplificado, ni el cercado de las tierras, ni la apropiación de terrenos por parte de los grandes empresarios han logrado acallar las voces de quienes dan vida a las riberas del río São Francisco. Por eso, incluso como una "re-presentación", al evocar la importancia de las relaciones y los códigos de reciprocidad, el batuque sigue siendo percibido como una amenaza para el proyecto de progreso impuesto.

Vine de la arena a sambar

Figura 2. Código QR de la película Eu vim da areia sambar [Vine de la arena a sambar] (2022), de Pâmilla Vilas Boas[11]



Agripina Catenga es hija de María Gatenga y João Catanga. Su padre era un hechicero de renombre, capaz incluso de detener un barco de vapor con el poder de su mente. Agripina cuidó de su madre hasta su muerte; su madre bailó el batuque hasta el último momento. Agripina, mi interlocutora, es ribereña, pescadora y batuquera. Sufre de un grave problema en la pierna, consecuencia del intenso trabajo en las fincas y plantaciones. Los vecinos bromean diciendo que siempre usa muletas, pero en cuanto entra al batuque, se olvida de sus problemas.

Las corporalidades se recrean, se recuerdan, se energizan, como la piel del tambor que nunca se rompe. No se trata solo de ver el cuerpo como una construcción social y un objeto de discurso; se moldea en la acción y la relación. Los batuqueros se transforman continuamente en sus representaciones. En el batuque se presentan varios episodios de "sanación" corporal.

[11] La película completa se puede encontrar en el siguiente vídeo de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=Bd5VSJddIQY

Curiosamente, en la película *Eu vim da areia sambar [*Vine de la arena a sambar] (2022), Agripina usa la palabra *repisar* (volver a pisar) para referirse a recordar, repetir y rememorar. El batuque es una danza que se realiza con los pies firmemente plantados en el suelo y el cuerpo ligeramente inclinado en reverencia a los ancestros. "Repisar" es una acción corporal. El suelo se "repisa" constantemente (se pisa repetidamente) en el batuque. La palabra "trupé" significa seguir el ritmo del tambor con el pie en una danza. El "trupé" marca la relación sonora del cuerpo con la poesía cantada y bailada. En el batuque, no es posible separar la música del cuerpo ni el cuerpo de la música. El cuerpo "canta, habla, aplaude, gesticula y teje directamente la poesía de la canción, circunscribiendo en la danza la memoria de los ancestros" (Araújo, 2013, p. 86). La transmisión de la poesía oral se produce a través de canciones y danzas también inscritas en la memoria corporal.

"Ancestralizar" significa inscribirse en el universo. Según Rafael Galante (2015, p. 2022), esta idea de presentificación forma parte de la cultura africana y se realiza a través del ritual, el canto y el cuerpo. Se trata de una superposición de tiempo ancestral, performance y representación con múltiples significados entrelazados, un centro gravitacional de múltiples capas de tiempo y espacio.

En una lógica africana, como explica el etnomusicólogo, un tambor de fricción, como el roncador, al tocarse en el presente, es capaz, a través de la frecuencia del sonido, de traer a la superficie milenios de tradición de tambores de fricción. El instrumento representa la voz del ancestro; esta frecuencia de sonido subgrave por sí sola ya presenta al ancestro y conecta toda una historia de tambores de fricción de África Central[12]. El bajo profundo del roncador es lo que establece el ritmo que va y viene. Reflexiono sobre cómo la palabra evoca un estado onírico, en medio del ruido de los ronquidos.

[12] Los batuques reflejan la influencia del pueblo bantú de África Central en la formación cultural de Brasil.

En todas mis experiencias con el batuque, el peligro y la incertidumbre formaron parte de la experiencia. Durante la grabación de la película *Eu vim da areia sambar* y de un DVD en 2021, esto no fue diferente. Buscábamos un lugar especial para filmar el río, pero nos impidieron el acceso. En una ocasión, los propietarios evangélicos no permitieron el batuque en su territorio porque lo asociaban con religiones afrobrasileñas como el Candomblé.

Decidimos filmar en uno de los puertos de la ciudad, un lugar de libre acceso y punto de encuentro de residentes y pescadores. Nos preocupaba que el ruido de los barcos pudiera interferir con la grabación, pero optamos por integrar los sonidos al proceso. En este paisaje ruidoso, ¿por qué centrarnos en la organización del sonido? Nos decantamos por una antropología de la imagen y el ruido capaz de incorporar este "inconsciente sonoro" de los paisajes ribereños (Dawsey, 2009).

Este batuque representado en las riberas del río, como decían los lugareños, "re-presentaba" y sacaba a la luz fragmentos del batuque que tenía lugar junto al río, las risas y los aplausos que escandalizaban a la sociedad colonial.

Película en escena

Retomando el tema de la película, es importante destacar que nuestra propuesta inicial era grabar las canciones de batuque sin producción de video. Sin embargo, el batuquero Valu no aceptó la propuesta. Para él, grabar significa capturar imágenes, y la cámara se ha convertido en un elemento fundamental en las presentaciones contemporáneas del batuque. Este elemento es capaz de dinamizar la interpretación. El batuque "representa" el río, así como el río "representa" la cultura ribereña, enfatizó Valu. En este proceso de "representación", la vida en el río y el batuque se revitalizan en una "reexistencia" recíproca.

En la grabación del batuque a orillas del río, por ejemplo, fue interesante observar que el grupo cantaba canciones que nunca antes había escuchado, haciendo hincapié en experiencias relacionadas con el río, como la canción "Eu vim da areia sambar", que da nombre a la película. Cantaban sobre la arena en el pelo, lo que evoca viajes a lo largo del río donde dormían en los bancos de arena y despertaban cubiertos de esta.

Según Agard-Jones (2012), la arena puede considerarse un depósito de sentimientos y experiencias, de afectos e historia. De acuerdo con la autora, la arena nos vincula con un lugar, con un paisaje particular que evoca tanto la conexión como la pérdida. La arena se introduce en nuestros cuerpos, en nuestras pertenencias, de maneras a la vez incómodas e intrusivas.

"Cada fricción entre la tradición y el presente, con sus elementos más duros y blandos, es potencialmente dramática" (Turner, 1986, p. 178). Por eso, según Schenner (1985), el aspecto principal de la performance reside en su constante restauración de un comportamiento, es decir, un comportamiento que se repite y, al mismo tiempo, se recrea en el presente. Para el autor, el momento presente es una negociación entre un futuro deseado y un pasado ensayado, por lo tanto, mutable. El futuro es siempre la muerte; el pasado es siempre la vida recordada o recreada. Compara este proceso con una mesa de edición cinematográfica donde se reorganizan fragmentos de imágenes para crear una nueva composición. Esta articulación de algo del pasado no es ni una mera identificación ni una recreación completa; siempre es una variación diferente.

El repertorio musical a grabar no estaba predefinido. Las canciones se recuerdan siempre en el momento presente. El batuque posee un patrón rítmico y melódico que se actualiza según las exigencias del momento. Quisiera recalcar nuevamente la idea de la misma cosa en constante cambio. Este repertorio musical es compartido por diversos grupos de batuque en la región. "Las versiones cambian con cada transmisión; cada una genera errores, fallos y

nuevas interpretaciones que dan como resultado una obra original, en cierto modo, nueva" (Taylor, 2003, p. 23).

Trance y cámaras

Quisiera hablar brevemente sobre las cámaras, que han desempeñado un papel importante en la puesta en escena o "re-presentaciones" del batuque. En la grabación del DVD, por ejemplo, actuaron exclusivamente para las cámaras, sin público presente. Aunque bailan y cantan para las cámaras y las grabadoras, en realidad parece que lo hacen para sí mismos y quizás para sus ancestros, o para aquellos que han desaparecido (tal vez incluyendo seres de la fauna y la flora).

En el momento en que el ritmo se intensificó, en el instante de trance, cuando cuerpos, voces e instrumentos entraron en perfecta armonía, nuestro cuerpo se unió al de la cámara. Las cámaras se convirtieron en cámaras de trance. El equipo de filmación y yo entramos en esa energía colectiva.

Cuerpos y cámaras en trance producen una experiencia. Las cámaras parecen activar la energización y el trance colectivo, evocando las cualidades de un ritual.

Los batuqueros denominan a este proceso "filmación", destacando la relación entre cine y acción, es decir, entre cine y performance. Esto parece evocar la idea de "cine-trance" de Jean Rouch. Se puede entender como el resultado de una "experiencia sensorial que conduce a una práctica cinematográfica donde el cuerpo del cineasta se ve afectado por los fenómenos observados, en una experiencia corporal y sensible" (Hikiji, 2013, p. 117).

En este sentido, la cámara en trance se integra, al igual que la noción de performance para Turner, en esa misma relación peligrosa con el mundo vivido. Filmar un ritual se convierte así menos en una forma de retratar o representar la realidad que en una manera de resaltarla y dejarse afectar por ella (Sztutman, 2009).

Durante unos minutos, a través del cuerpo y el sonido, el aliento de los ancestros fue capaz de despertar los sentidos de los vivos.

Homenaje a Doña María do Batuque

Película A vida é um remanso [11:05-18:45]

Quisiera concluir este ensayo con un homenaje a Doña María do Batuque, quien falleció en octubre de 2023. Quiero finalizar con los orígenes del batuque. María do Batuque es una gran maestra, una referencia en el arte del batuque. Vivía en la ciudad de São Romão, a unos 29 kilómetros de Ponto Chique. María do Batuque y el grupo de Batuque de Ponto Chique comparten lazos familiares y un repertorio común de canciones. En la película que grabamos en 2017 ya estaba bastante frágil, pero, aun así, cuenta historias y canta al mismo tiempo. Sin su tambor, proyecta su cuerpo y marca el ritmo en el sofá. Memoria, historia, cuerpo y sonido se entrelazan en los batuques ribereños.

Ella toma un libro con ilustraciones y las letras de sus batuques. Observa las imágenes del libro, recuerda los batuques, canta y cuenta historias. Podemos percibir una relación rítmica y una continuidad entre el cuerpo, la música y el habla.

Canta sobre Felão, una especie de policía responsable de reprimir violentamente a los batuques. Las guerras a lo largo del río, el *cangaço*. Muchas experiencias se condensan en sus versos. Felão —también cantado en el Batuque de Ponto Chique— parece encarnar ese proyecto de colonización que, en distintos momentos de la historia, se sostuvo mediante la violencia contra los habitantes ribereños. Este proceso, que aún resuena en el presente, también puede

entenderse como una restauración de comportamientos, o cuando la representación es apropiada por proyectos de terror[13].

Esto demuestra la dinámica de represión de los batuques, en la que la musicalidad y el cuerpo en movimiento se ven abruptamente interrumpidos por la violencia del poder institucionalizado. Pero esta inmovilización es solo temporal; volverán a tocar el batuque, tal como permanecen presentes hoy. Doña María vivió todo esto y codifica estos eventos en el batuque sobre Felão, el alférez de la maldición, declarando en la película: "Fue valiente". Saul Martins también grabó los versos en el municipio de São Francisco: "¿Vino Felão?/ ¡No vino, no!/ ¿Por qué no vino?/ ¡No lo sé, no!". Añadiendo los siguientes versos: "Felão, Felão, Felão,/ ¡el alférez de la maldición!" (Martins, 1997, p. 55).

El batuque, aunque reprimido por muchos *Felões* a lo largo de la historia, se revitaliza en el presente en oposición a todo el proceso inmovilizador que conlleva la colonización, incluyendo eventos e incluso políticas de reconocimiento que buscan "paralizar" la memoria. El batuque, visto como un territorio peligroso y un foco de resistencia a los diversos "brotes" de progreso, continúa perpetuando su cosmovisión de un mundo que danza.

Conclusiones

Los cruces atraviesan la historia de la comunidad, los cuerpos de los habitantes ribereños y las vidas de otros seres. Portan la magia y el misticismo de un lugar que históricamente se resiste a la destrucción y al curso natural del progreso. Los relatos de inundaciones y diluvios se hunden en la historia de la ciudad y evocan otras imágenes, como las de 1939 y 1979. Para los habitantes ribereños,

[13] Rita Segato (2014) analiza cómo la violencia extrema se utiliza como una representación o espectáculo para infundir terror y proyectar poder en el contexto de nuevas formas de guerra y expansión de la esfera paraestatal.

las inundaciones marcan el paso del tiempo precisamente por esta relación entre destrucción y regeneración, entre épocas de plenitud y desolación.

Mi objetivo aquí era mostrar cómo el batuque, considerado un territorio peligroso, trascendió el tiempo, el proceso de colonización, las inundaciones y la escasez, y continúa conservando este legado hasta nuestros días. Su cosmología, que implica códigos de reciprocidad y otra forma de relación con el río sagrado y el bosque sagrado, perdura a través de los cuerpos, las presencias y las relaciones que los batuqueros crean con sus performances o, mejor dicho, sus "re-presentaciones".

Las batuqueras y los batuqueros son el batuque. Como aquellos que se presentan para decir: "¡Estamos aquí! ¡Presentes!". Aquí y ahora. Este pasado es presente. Incluso cuando se presentan en estas condiciones, en una sociedad del espectáculo, las batuqueras también subvierten los escenarios. Desde el sonido, desde el cuerpo, desde las historias, articulan el pasado y el presente y nos muestran cómo podría desarrollarse el futuro. La performance crea mundos y no solo refleja el mundo.

El remanso se expresa en el habla, en los relatos, en la poética del batuque, en el ritmo de los tambores, en la danza. El batuque, como el río São Francisco, transcurre en ciclos, a través de diferentes fases y generaciones, con altibajos. Siguen resaltando la dimensión africana de nuestra historia, incluso cuando la narrativa oficial tiende a negarla o ignorarla.

Los batuqueros son auténticos *bricoleurs*: unen los residuos que se encuentran al margen de la cultura, al igual que el curso del río, que a veces retira y a veces deposita sedimentos, a veces favorece y a veces destruye los cultivos. La dinámica de las crecidas impone una coexistencia flexible; la creación se construye en armonía con la dinámica del río, en una constante renovación. Un eterno reinicio y replanificación. En este espacio intermedio del río, los habitantes ribereños se convierten en personas.

> Quizás este sea uno de los secretos del *bricoleur*: los restos y vestigios de las estructuras simbólicas más preciadas para él permanecen al margen de su obra, ocultos entre los pliegues de la cultura, como testimonio de la incompletitud de sus "soluciones", configurando una colección de cosas buenas que nos invitan a reflexionar. (Dawsey, 2005, p. 32)

Sé que quedan muchas preguntas sin respuesta, pero mi intención era explorar diferentes niveles de significado, distintas posibilidades de sumergirse en esta vida a orillas del río. La idea no era explicar las películas ni que ilustraran el ensayo, sino ofrecer diversas posibilidades de inmersión, con sus altibajos.

Recordando a Doña María do Batuque: "¿Se hundirá el pequeño 'Batuque'? ¡No se hundirá!".

Bibliografía

Agard-Jones, Vanessa (2012). What the sands remember. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies, 18*(2-3), 325-346.

Araújo, Ridalvo Felix de (2013). *Na batida do corpo, na pisada do cantá: inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro* [Disertación de maestría]. Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.

Austin, John Langshaw (1962). *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press.

Bauman, Richard (1971). Differential Identity and the Social Base of Folklore. En Américo Paredes y Richard Bauman (eds.), *Toward New Perspectives in Folklore*. Austin: University of Texas Press.

Bauman, Richard (1977). *Verbal art as performance*. Prospect Heights, IL: Waveland Press.

Bauman, Richard (1983). The field study of folklore in context. En Richard M. Dorson e Inta Gale Carpenter (eds.), *Handbook of American folklore* (pp. 362-368). Bloomington: Indiana University Press.

Bauman, Richard (1986). *Story, performance, and event: Contextual studies of oral narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

Benjamin, Walter (1985). *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política* (Sergio Paulo Rouanet, trad.). San Pablo: Brasiliense.

Cardoso, Lúcio (1934). *Maleita*. Río de Janeiro: José Olympio.

Dawsey, John C. (2005). O teatro dos "bóias-frias": repensando a antropologia da performance. *Horizontes Antropológicos, 11*(24), 15-34.

Dawsey, John C. (2009). Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático. *Mana, 15*(2), 349-376.

Galante, Rafael Benvindo Figueiredo (2015). *Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)* [Disertación de maestría]. Universidade de São Paulo, Brasil.

Galante, Rafael Benvindo Figueiredo (2023). *"Essa gunga veio de lá!": sinos e sineiros na África Centro-Ocidental e no Brasil centro-africano* [Tesis de doctorado]. Universidade de São Paulo, Brasil.

Hikiji, Rose Satiko Gitirana (2013). Rouch compartilhado: Premonições e provocações para uma Antropologia contemporânea. *Iluminuras, 14*(34), 113-122.

Langdon, Esther Jean (1996). A fixação da narrativa: do mito para a e da literatura oral. *Horizontes Antropológicos, 5*(12), 13-37.

Rouch, Jean (2003). The camera and the man. En Steven Feld (ed.), *Cinéethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Schechner, Richard (1985). *Between Theatre and Anthropology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Segato, Rita (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Ciudad de México: Pez en el Árbol.

Sztutman, Renato (2004). Jean Rouch: um antropólogo-cineasta. En Caiuby Novaes Barbosa et al. (orgs.), *Escrituras da imagem*. San Pablo: Edusp/Fapesp.

Taussig, Michael (1993). *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*. Nueva York: Routledge.

Taussig, Michael (2010). *O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul* (Priscila Santos da Costa, trad.). San Pablo: Editora Unesp.

Taylor, Diana (2003). *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press.

Turner, Victor (1967). *The forest of symbols: Aspects of Ndembu ritual*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Turner, Victor (1986). Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience. En Victor W. Turner y Edward M. Bruner (eds.), *The Anthropology of Experience* (pp. 33-44). Urbana: University of Illinois Press.

Ver y oír las prácticas de memoria audiovisual de los cines indígenas

Cecilia Nuria Gil Mariño

En las últimas décadas en América Latina, los debates en torno al llamado "giro archivístico" (Foucault, 1969; Derrida, 1995; Foster, 2004, entre otrxs), en el campo del cine y del audiovisual no solo han desafiado las historiografías de los cines nacionales y sus discursos de memoria, sino también han transformado los modos de entender las prácticas de los archivos y los mecanismos de preservación. Asimismo, se generaron profundas relecturas y reactivaciones de los repositorios institucionales desde perspectivas decoloniales e interseccionales que buscan denunciar las violencias intrínsecas de las instituciones. Esta labor de releer y vislumbrar esos silencios y borramientos viene renovando los estudios e investigaciones sobre los acervos en la región, colaborando con el desarrollo de un pensamiento situado sobre las prácticas archivísticas e incentivando la creación de nuevos archivos. ¿Cuáles han sido los regímenes audiovisuales de lo archivable en América Latina y cómo ha sobrevivido lo que históricamente ha sido excluido de las memorias y registros oficiales?

En esta renovación el papel de los activismos y organizaciones que buscan contar sus propias historias ha sido y es sustancial. El diálogo establecido entre diferentes esferas de la sociedad, la

universidad y los archivos es un terreno fértil sobre el cual continuar repensando los modos en los que las memorias audiovisuales fueron y serán preservadas. Dentro de este campo, el papel de los cines indígenas ha sido sumamente importante, en relación a sus formas de circulación y políticas de memoria de las imágenes. Si bien, en la región ha habido proyectos pioneros[1] desde la década de 1980, como *Vídeo nas Aldeias* [Video en las aldeas] —creado en 1987 para apoyar las luchas indígenas por medio de recursos audiovisuales y precursor en el área de producción indígena en Brasil—, o bien el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) —que desde 1989 promueve el cine y video de las comunidades indígenas campesinas y organizaciones sociales de base—, las posibilidades de la era digital facilitaron la formación de nuevas generaciones de cineastas de los pueblos originarios. Estas obras, que han pasado a formar parte de la cultura de estos pueblos, cuestionan las memorias audiovisuales nacionales y responden políticamente ante los genocidios históricos de sus poblaciones y la crisis ambiental actual con imágenes de afirmación de existencia e imaginación política. El cine, así, se ha convertido en una herramienta importante para la preservación y circulación de memorias y modos de vida.

A su vez, en los últimos años, a nivel general, la producción artística y literaria de los pueblos indígenas del disputado territorio de América Latina ha adquirido gran visibilidad y protagonismo en bienales de arte, en exposiciones en museos de las grandes metrópolis del mundo entero que programan muestras individuales y colectivas de artistas indígenas, o bien, en la aparición de festivales de cine y teatro específicamente indígenas. Festivales de cine de gran prestigio internacional también se han volcado a la programación de focos y jornadas homenaje —como la 80ª edición del Festival de Venecia—, así como también autores y autoras indígenas

[1] Para ampliar sobre estos proyectos pioneros a nivel latinoamericano, ver Córdova (2011).

comenzaron a tener una fuerte impronta en ferias editoriales de toda la región, y hasta representación en prestigiosos espacios institucionales, como la Academia Brasileña de las Letras, con la investidura del poeta, escritor, filósofo y líder ambiental Ailton Krenak. Este protagonismo se enmarca en el lugar privilegiado del pensamiento amerindio en la revisión de los análisis y respuestas a la crisis ambiental del Antropoceno —acentuadas aún más con la pandemia del Covid-19— por parte de intelectuales del mundo occidental, así como también en un nuevo cuestionamiento de las narrativas del progreso de los estados modernos latinoamericanos en un contexto de crisis programática (Garramuño, 2022).

Con respecto a las nociones en torno al archivo, frente a la cronofagia y necrofagia de los repositorios institucionales (Mbembe, 2002), las prácticas de circulación de los cines indígenas, con encuentros de participación comunitaria que tienen un papel esencial en la activación de la memoria colectiva, se desplazan de la idea de archivo como conjunto de objetos establecidos y estables, para ser comprendido como algo que se actualiza continuamente en las relaciones entre los cuerpos, los materiales, las comunidades y los territorios. Así, este trabajo, que forma parte de una investigación en proceso, se enfoca en las prácticas de archivo y memoria que proponen estas formas de hacer cine para pensar en una idea de la guarda que implica mostrar, hacer circular y reactivar memorias a futuro. Se busca indagar en cómo las políticas de memoria de estos filmes, así como sus formas de circular, archivar y ser archivados, desestabilizan algunos de los conceptos de las teorías del archivo y los estudios de cine. ¿Cómo desafían estas prácticas la noción de "preservar" como un gesto técnico y neutral, proponiendo en cambio una que articula cuidado, duelo y lucha? ¿De qué modo estas películas guardan memorias que, de otra manera, permanecerían fuera de los marcos institucionales de lo archivable?

En relación a las discusiones sobre las características de los cines indígenas, Sophia Ferreiro Pinheiro, quien hace tiempo trabaja con la cineasta guaraní Patrícia Ferreira Pará Xapy, se pregunta por

qué tipo de recepción se espera de las y los cineastas indígenas, a quiénes se destina y qué lo caracteriza, "*um indígena fazendo um filme, isso é o cinema indígena?*" [Si una persona indígena hace una película, ¿eso es cine indígena?] (Pinheiro, 2020). En el mismo artículo se refiere a una entrevista que le hizo a Vicent Carelli durante su trabajo de campo en Olinda en noviembre de 2016, señalando que él tampoco sabe cómo responderlo y cita su respuesta.

> *O cinema indígena, por um lado, abre um mundo um pouco hermético para nós, de uma maneira muito de dentro e isso para quem se envolve é fascinante. Acredito que seja isso que as pessoas sentem. Agora, se o cinema indígena contribui para uma linguagem cinematográfica... Bom, eu nunca foco muito no cinema. Eu acho que o que toca são as questões mais amplas de formação de opinião, conhecimento e da visibilidade mais do que se as/os cineastas indígenas estão contribuindo. E, é evidente que estão. É uma atividade ainda embrionária, existem poucos cineastas com uma afirmação de estilo.*[2] (Citado en Pinheiro, 2020, p. 170).

En los últimos años, desde la fecha datada del trabajo de campo de Pinheiro en 2016 al 2025, la producción y creación de colectivos por toda la región se ha expandido enormemente. Luiza de Paula Souza Serber (2018) en su análisis sobre los regímenes de producción y circulación imagética en el territorio indígena de los Xingu, remarca cómo esta producción, que antes dependía de los recursos y acción de organizaciones externas a las comunidades, viene encontrando modos de capacitación y producción propios y asumiendo un lenguaje y estética propia con sus medios de circulación y

[2] Traducción: "Por un lado, el cine indígena nos abre un mundo un tanto hermético, de una manera muy interna, y eso resulta fascinante para quienes se involucran. Creo que esa es la percepción general. Ahora bien, ¿contribuye el cine indígena a un lenguaje cinematográfico?... Bueno, nunca me centro demasiado en el cine en sí. Creo que lo que importa son las cuestiones más amplias de la formación de la opinión, el conocimiento y la visibilidad, más que si los cineastas indígenas están contribuyendo. Y es evidente que sí lo están haciendo. Aún es una actividad incipiente; hay pocos cineastas con un estilo definido".

recepción. En esta misma dirección, el cineasta mapuche Francisco Huichaqueo resalta que la herramienta del cine "[...] llegó acá y la hemos tratado de usar a nuestro beneficio, porque tiene poder, tiene fuerza igual que el caballo. Yo cabalgo la cámara, la cabalgo a pelo, lo más libre posible" (Huichaqueo, 2025 en entrevista personal junto a Delfina Cabrera[3]). Asimismo, el cineasta guaraní Alberto Alvares resalta el carácter instrumental del cine para denunciar la expulsión y explotación de la tierra y para generar otro tipo de imágenes que valoricen su modo de vivir. "*Quando invertemos o ponto de vista da câmera e produzimos nosso próprio registro, transmitimos ao mundo nosso olhar. Deixamos de ser "caça", e nos tornamos caçadores*" [Cuando invertimos el punto de vista de la cámara y creamos nuestro propio registro, transmitimos nuestra perspectiva al mundo. Dejamos de ser "presas" y nos convertimos en cazadores] (Alvares, 2021, p. 7).

Por otro lado, la antrópologa y cineasta argentina Carolina Soler quien trabaja hace más de una década con los pueblos qom y wichí, remarca que le parece importante pensar en los vínculos y los compromisos con las comunidades en el largo plazo y no buscar en estos cines una gramática audiovisual desconectada totalmente de la occidental, sin considerar todas las marcas de utilización y de lenguaje que ya trae con sí un dispositivo que está creado por occidente con un cuadro rectangular, por ejemplo (Soler, 2025 en entrevista personal junto a Delfina Cabrera). Soler agrega que es importante pensar en los intercambios que se generan y no armar una imagen del indígena prístino esencialista alejado de la tecnología, que en muchas ocasiones, como también señala la cineasta guaraní Patrícia Ferreira Pará Xapy, es utilizado en contra de las luchas de los pueblos originarios. En el mismo trabajo ya citado de Sophia Ferreiro Pinheiro, ella señala una declaración de Patrícia

[3] Entrevista realizada en el marco del proyecto "Memories matter. Materiality and Kinophagy in Film Archives", en el Portugiesisch-Brasilianisches Institut de la Universität zu Köln, financiado por la Volkswagenstiftung, julio de 2024 a diciembre de 2025.

en la que reclama sobre la "*velha história do índio congelado [...] nós não somos folclore como conta nos livros de História do Brasil*" [la vieja historia del indio congelado [...] no es folclore como se describe en los libros de historia brasileños] (citado en Pinheiro, 2018, p. 165).

El trabajo, así, aborda dos dimensiones. La primera indaga sobre el rol del y de archivo de estas las películas, qué tipo de políticas de memoria conllevan, poniendo en valor a la escucha como ejercicio político. La segunda se enfoca sobre de qué manera estos filmes desestabilizan las formas del documental a partir de otro tipo de autorrepresentaciones y de qué manera surge una estética y política del cuidado y la reparación que nos hace reflexionar sobre el rol político del cine.

A partir de entrevistas realizadas a cineastas, cientistas sociales y productorxs, y el análisis de sus películas, este estudio también busca poner en diálogo contextos de producción, circulación y preservación muy diferentes como lo son el territorio yanomami, el wichí y el mapuche, en términos de relaciones históricas con los estados nacionales impuestos en sus tierras. De este modo, se abordarán los filmes *Mari-hi - A árvore dos sonhos* (2023) y *Urihi Haromatipë - Curadores da terra-floresta* (2014) del cineasta yanomami Morzaniel Iramari, la película *Mujeres espíritu* (2020) del cineasta mapuche Francisco Huichaqueo y el filme de la cineasta no indígena Daniela Seggiaro *Senda india* (2025), que realiza una reactivación cinematográfica del archivo audiovisual realizado en el año 1991 por el joven wichí Miguel Ángel Lorenzo con una cámara de video Hi8. Si bien el montaje y dirección de este último filme ha sido realizado por una cineasta no indígena, la película se construye casi enteramente a partir del registro audiovisual wichí, reactivando la memoria del pueblo en su lucha por el territorio a través de nociones ancestrales de pertenencia a la tierra y, disputando los términos de lo archivable, más allá de lo jurídico.

Archivos vivos

La mayoría de los testimonios de cineastas y cientistas sociales, indígenas y no indígenas remarcan la dimensión formativa del audiovisual indígena, más allá de los aspectos técnicos del uso de la cámara y las herramientas del montaje. Se trata de una experiencia formadora en términos políticos, sociales, culturales y educativos.

Por su parte, André Brasil (2016) sugiere la idea de "*comunidades de cinema*" [comunidades de cine]. El autor sigue la propuesta de César Guimarães (2015) por la que las imágenes del cine "*entretecem o liame invisível da comunidade dos que veem juntos, ligados em sua separação, distantes de toda identificação com um corpo único*" (2015, p. 50, citado en Brasil, 2016, p. 77)[4]. Brasil en su análisis sobre las comunidades de espectadores en su aparición concreta en las películas —especialmente aquellas realizadas o co-realizadas con directores indígenas— remarca que

> *[...] projetar filmes para uma comunidade singular ganha o estatuto de dispositivo. Ele guarda uma dimensão cinematográfica, na medida em que dobra o cinema sobre si mesmo, permitindo a construção de intrincadas* mise-en-abymes*; guarda também uma dimensão antropológica —cosmopolítica—, na medida em que reúne a comunidade diante de seu aparecer ou reaparecer: frente às imagens, a comunidade assume certa distância e, ao mesmo tempo, se implica com aquilo que lhe aparece no presente de sua experiência.*[5] (2016, pp. 79-80)

[4] Traducción: "Entretejen el vínculo invisible de la comunidad de quienes ven juntos, unidos en su separación, distantes de toda identificación con un cuerpo único".

[5] Traducción: "[...] proyectar películas para una comunidad singular adquiere la categoría de dispositivo. Posee una dimensión cinematográfica, en la medida en que repliega el cine sobre sí mismo, permitiendo la construcción de intrincadas *mise-en-abymes*; También posee una dimensión antropológica —cosmopolítica—, en la medida en que reúne a la comunidad frente a su aparición o reaparición: frente a las imágenes, la comunidad asume cierta distancia y, al mismo tiempo, se involucra con lo que se le aparece en el presente de su experiencia".

De este modo, estas películas, en sus prácticas de hacer proponen formas abiertas de producción de conocimiento y memorias, prácticas de guarda y circulación que muchas veces son espacios de encuentros comunitarios, con temporalidades futuras, en estado vivo y cambiante que se alejan del estatismo de los archivos institucionales.

En el caso de *Senda india*, Seggiaro vuelve sobre el archivo en video de Miguel Ángel Lorenzo en tiempos de recrudecimiento de la persecución y estigmatización de los pueblos indígenas en Argentina por la usurpación y explotación de sus tierras. El filme comienza con las imágenes en blanco y negro del "Archivo y Biblioteca Históricos de Salta Dr. Joaquín Castellanos" de la visita del gobernador Miguel Ragone a la comunidad wichí en General Mosconi en Salta, Argentina, sin sonido, para luego pasar al archivo de Lorenzo en color donde escuchamos en wichí al cacique Juan Méndez: "Hay que hablar un poco de cómo era esta tierra antes", y luego en español otra persona de la comunidad en *off* que dice: "Antes había pocos criollos aquí [...] hoy en día hay cualquier cantidad y una gente que no les importa nada de los indígenas" (*Senda india*, 2025).

El documental de Seggiaro introduce placas con información sobre los inicios del proceso judicial por el reclamo de tierras por parte de los wichí de la comunidad Misión Tolaba al noreste de Salta. A inicios de 1970, estos inician acciones legales para reclamar su territorio. En 1974, el gobernador de la provincia Miguel Ragone propone un proyecto de ley que contempla el uso tradicional y comunitario de las tierras indígenas, destinando a la Misión Tolaba 900 hectáreas. El proyecto se interrumpe con el golpe militar de 1976 y Ragone es secuestrado y desaparecido. En 1979, logran un recurso de amparo y en 1986, inician un juicio de prescripción adquisitiva de dominio o posesión veinteañal contra la firma privada que tiene el título de propiedad. De este modo, las imágenes y testimonios que va registrando Lorenzo a inicio de 1990 constituyen un material valioso para la querella judicial por el derecho a la tierra. El filme se compone —con excepción de pocos planos para

introducir testimonios en gráfica— de las filmaciones y testimonios generados por la comunidad para demostrar su posesión de la tierra. De este modo, se propone un gesto de reactivación cinematográfica de las estrategias de archivo de estos pueblos en la lucha por sus tierras en un contexto contemporáneo de profundización de la violencia.

Tras esta presentación y explicación del conflicto, vemos el archivo del momento de aprendizaje del uso de la cámara. Las nociones básicas de una cámara de video que le servirá para poder hacer ese registro. Se trata de esas primeras imágenes movidas, con los sujetos recortados en el cuadro y paneos que enfocan al suelo. En una de las escenas, escuchamos una voz en *off* que dice: "Miguel, si nosotros aprendemos, podemos sacar filmaciones artísticas, en el medio de la lucha por las tierras, sacar cosas artísticas, así tipo películas" (*Senda india*, 2025).

Otra de las escenas muestra cómo todos van opinando de cómo se construye una escena, hay personas indígenas y no indígenas. Se divierten, hablan sobre otro encuentro en el cual a uno de ellos le habían dado el rol del sabio de la comunidad, y dicen que cuando vean la película se van a reír. Son escenas íntimas y cotidianas con una cámara que toma primerísimos primeros planos, que va jugando con el zoom, que intenta, que propone.

Luego sigue una escena en la cual un miembro de la comunidad con el mapa político de la Argentina describe el proceso judicial explicado anteriormente, agregando que ellos habitan ese territorio desde tiempos inmemoriables, hoy constituido por 180 familias. Ese mapa contrasta con el que realizan ellos en papel de su senda por el monte buscando registrar el conocimiento de su tierra. "Todo se encuentra, todo lo que es útil para un aborigen, aquí en la zona" (*Senda india*, 2025). Se trata de un mapa que van construyendo al andar, registrando no solo todo lo vivo del monte, sino también las casas de las personas de su comunidad, como una suerte de censo, "¿cuántos matacos somos?", se pregunta. Es un mapa vivo de la

memoria de un pueblo y su tierra, una cartografía que dibuja la memoria a futuro y reivindica la lucha.

Los testimonios muestran a los wichís reconociendo la naturaleza y nombrando sus diferentes especies con sus nombres ancestrales y explicando para qué sirve cada planta, cada hoja, armando un archivo de sus saberes y sus prácticas. Aquí el archivo aparece como una necesidad para la lucha de las tierras, como un procedimiento ajeno —tanto la cámara como el archivo—, pero que reinterpretan, reusan y resignifican para su lucha política y la preservación de la subsistencia. Los elementos de la naturaleza se guardan en bolsitas plásticas como los exploradores europeos supieron hacer en el saqueo para sus museos, pero aquí estas bolsitas recuperan su nombre, se anotan sus prácticas, sus procedimientos de usos y se dejan registrados frente a la cámara. "El urundel se usa tanto para teñir hilos como para el dolor de muela", Lorenzo va preguntando incitando las respuestas para dejar registro de todo. Reconocen las huellas de los animales, y explican cómo los cazan, las pieles de los animales son la "prueba" de que los y las wichís son de allí. Saben qué se come de cada planta y cada fruta, cuáles son los usos medicinales y hasta rituales, cómo son los duelos. Los más ancianos son los que explican estos usos. El hombre dice en wichí que hoy esa planta la usan para que vuelva un amor y se sonríe. Otras frutas son como drogas, las personas se vuelven locas. Se trata de un archivo de memoria y de pruebas que serán más tarde utilizadas legalmente. La cámara ensancha, de esta manera, los límites de lo archivable.

Este procedimiento no es solemne, sino que está cargado de humor e ironía. Cuando encuentran el peine aborigen, le piden al "secretario" que lo ponga en una bolsita, y se ríen frente a la demostración del peine aborigen. Hacen bromas sobre los medios masivos de comunicación que son los que generan imágenes estigmatizantes de su comunidad, piden pausas comerciales y se ríen. Uno es "medio científico o algo así". Hay una ironía a las formas de los saberes no indígenas y su manera de interpretar la naturaleza.

La cámara también registra el trabajo femenino de artesanías y da cuenta de las estrategias de supervivencia en los tiempos actuales, la necesidad de tener dinero para comprar cosas, los intercambios que se producen con el mundo no indígena.

Se trata de una cámara que camina, que recolecta y descansa con el grupo. Los paneos son rápidos y se priorizan los detalles por medio de planos cerrados y por el uso del zoom. "A ver, cavá" y la cámara hace zoom para descubrir cómo encuentran la papa del monte. Tras la demostración de cómo los matacos hacen fuego, el equipo se retira. "Damos por finalizado el trabajo de la inspección. O sea, preparación de la inspección ocular que se va a hacer el día 29, lunes" (*Senda india*, 2025).

Otra serie de registros corresponde al trabajo de excavaciones en conjunto con el antropólogo Osvaldo Maidana. Allí también predomina el uso del zoom para poder dar cuenta de los detalles de los diferentes hallazgos y el trabajo de búsqueda. "Esto es importante porque suponemos que aquí ha estado funcionando un fuego. Hace milenios", explica el antropólogo mientras la cámara hace zoom a las marcas de la tierra y al trabajo minucioso de ir excavando capa por capa. El antropólogo muestra cómo hacer este trabajo "aquí hay erosión y aquí sedimentación. Y entonces hacemos esto y vamos a ver los sedimentos [...] Cuando nosotros cortamos, podemos controlar el tiempo que ha pasado [...] sabiendo leer lo que ha pasado en el corte" (*Senda india*, 2025). ¿Qué se erosiona y qué se sedimenta? ¿Cómo se leen los cortes de estos archivos? Así, la memoria de la tierra, lo que se sedimenta, entra en el universo de las imágenes archivables de la vida de ese pueblo. El antropólogo le pregunta en un momento: "¿Sale, che, en tu máquina?".

En relación a los discursos de memoria, hay también registro de la enseñanza de la historia en la escuela wichí. En ocasión del 12 de octubre, mal llamado antes Día de la Raza, y desde el año 2010 el Día del Respeto a la Diversidad Cultural en la Argentina, que alude a la invasión europea del continente americano iniciada en 1492, uno de los ancianos de la comunidad cuenta sobre los tiempos en

los que no había criollos y cómo fue el inicio del genocidio de los pueblos originarios. Los planos enfocan principalmente a lxs niñxs escuchando, vemos al hombre de manera recortada. Hay planos detalles también de elementos de la escuela, de carteles por la reivindicación de sus tierras, la pizarra en idioma wichí. Durante el acto escolar, lxs niñxs representan a los españoles llegando e imitando cómo rezaban al llegar a tierra. Puede ser como consecuencia de la cámara quizás, o bien por el hecho de la teatralización, lxs niñxs ríen en este pasaje, exponiéndose la teatralidad de la religión que impusieron a través de la violencia. El tono se modifica cuando el hombre hace referencia al inicio del genocidio.

El final de la película es el archivo de la visita de las autoridades judiciales por los juicios de los wichís a sus tierras para tomar declaraciones, registrar las pruebas por ellos presentadas y hacer una inspección ocular sobre el terreno para constatar lo que declaran los wichís. La cámara va andando con la comitiva y haciendo zoom a las pruebas del terreno. Aparece el problema de la lengua y la traducción. Una de las abogadas dirá que se ve todo nuevo, que está todo preparado. Sobre el final, placas de información relatan que, en 2012, un juez falla a favor de la comunidad, pero luego la firma demandada apela y por diez años se suspendió el uso del monte. En el 2021, finalmente se falla a favor de los wichís. En una placa se lee "durante este proceso y más allá de lo jurídico, los wichís de Mosconi pusieron en juego las nociones ancestrales de pertenencia a la naturaleza, que dan vida y sustento a las civilizaciones del monte".

En *Senda india,* como se ha dicho, la prueba audiovisual de archivo realizada por los wichís se ejecuta para la disputa jurídica por la tierra, pero el testimonio de los saberes ancestrales amplía lo archivable para la causa y registra la memoria del pueblo. Una de las cuestiones que aparece de manera reiterada en los testimonios de estxs cineastas es el valor de la oralidad, del silencio y de la escucha. Alberto Alvares, cineasta guaraní sobre su propio trabajo resalta la importancia de escuchar a las personas más ancianas de

la comunidad, de escuchar los cantos y de escuchar el silencio también como modo de aprendizaje.

> *A memória se recupera, se conserva e se cultiva na palavra dos velhos, como semente de milho do awaxi 'ete'i (milho verdadeiro). Para nós, Guarani, as pessoas mais idosas são as que detêm os saberes tradicionais. Entretanto, esses saberes estão se diluindo entre as novas gerações, e se apagando com o falecimento dos homens e mulheres centenários de nossas aldeias.*[6] (Alvares, 2021)

Francisco Huichaqueo en su película *Mujeres espíritu* también resalta el valor de lo oral y la poesía como palabra que florece, en la conexión entre palabra, tierra y saber-memoria desde lo femenino indígena. La sinopsis del filme dice que

> [...] cinco mujeres interpelan la cámara con su palabra florida, ellas no se conocen entre sí pero su fuerza declamatoria de sus territorios las une formando un trenzado fílmico que las unirá para siempre. Las lenguas Tsotsil México, Mapuzungun Chile, kechua Bolivia y español bellos idiomas dan forma al campo de la semántica no solo de la palabra sino que además enriquecen la sonoridad propia de la lengua materna llevando a un viaje al espacio espiritual propia de cada mujer y su territorio.

Las poetas del filme son Maruch Méndez (Chiapas México, Tsotsil), Enriqueta Lunez (Chamula México, Tsotsil), Roxana Miranda Rupailaf (Wallmapu, Maicolpue Chile), Isabel Lara Millapan (Wallmapu, Chiwimpüllü Chile, Mapuzungun) y Marisol Díaz (La Paz, Bolivia, Kechua). El filme comienza con un poema susurrado. El susurro como una suerte de espacio entre el sonido y el silencio, nos hace concentrarnos en la escucha. El poema dice:

[6] Traducción: "La memoria se recupera, se conserva y se cultiva en las palabras de los ancianos, como la semilla de maíz del *awaxi 'ete'i* (maíz verdadero). Para nosotros, los guaraníes, los más ancianos son quienes poseen el conocimiento tradicional. Sin embargo, este conocimiento se está diluyendo entre las nuevas generaciones y se desvanece con el fallecimiento de los hombres y mujeres centenarios de nuestras aldeas".

> Mujeres somos y nos trenzamos los cabellos de la luz/ los cuerpos agua, ríos que se abren a otros mundos/ espíritus de luz vamos trenzando la palabra/ la semilla de la que seguimos multiplicándonos/ andando, caminando, fluyendo por el mundo/ mujeres/ palabra/ ríos de vida somos. (*Mujeres espíritu*, 2020)

Este primer poema presenta varios de los elementos que construyen este mediometraje de 42 minutos que nos lleva a un viaje a través de la poesía femenina, tanto humana como no humana, de los territorios ancestrales. Francisco Huichaqueo en entrevista personal sobre la película de las poetisas cuenta:

> Además, la poesía está afuera, en el entorno. La persona mapuche la interpreta y la traduce en palabras. De alguna manera, con el cine hago lo mismo: traduzco eso en imágenes. Ahí aparece el lenguaje de Francisco Huichaqueo, un lenguaje poético, una forma de narrar que surge desde y con lo eterno. (Huichaqueo, entrevista personal junto a Delfina Cabrera, 2025).

La poesía y su cine es inescindible del entorno, de la tierra y la naturaleza; mujeres/palabra/ríos son quienes guían este viaje que propone otro tipo de armado de memorias. En sus propias palabras, Huichaqueo dice:

> Lo mío tiene que ver con el rescate, la liberación y la memoria, pero desde una experiencia que transita y participa de nuestra cosmovisión. Desde ahí se va armando un lenguaje poético, una narrativa más observacional, una mirada indígena. Yo me acerco al cine desde ese lugar. Hay otros cineastas indígenas que trabajan desde algo más cartográfico, más documental o de archivo, con un enfoque más antropológico. Mi trabajo se aleja de esa línea, porque siento que no nos pertenece; mi intención es obedecer eso que muchas veces se nos comparte desde el plano intangible, desde lo invisible. (Huichaqueo, entrevista personal junto a Delfina Cabrera, 2025)

Es interesante la distinción que propone Huichaqueo entre lo cartográfico, el documento y el archivo con una estética que propone

memorias sensibles de un pueblo desafiando todas las categorías anteriores, desde lo qué es archivable a lo que es importante de ser guardado y lo que se resiste a ser archivado. ¿Cómo se guarda una forma de cantar, una manera de declamar, un modo de hablarse con la tierra, una lengua? La película nos va abriendo imágenes que emanan de la poesía como formas posibles de habitar el mundo y de escucharlo. En conversación con él, apareció la idea de "archivos vivos", aunque el término archivo no sea el que él elegiría *a priori*.

> *Mujeres espíritu* es una película que transita, y yo intento que entre en el espíritu de las personas. Para mí, este film tiene vida y, por lo mismo, es otra forma de vida. Por otro lado, hemos intentado nombrar eso que llamamos cine indígena, en este caso cine mapuche, y nos ha costado encontrar un nombre preciso. Pero lo que sí sé es que funciona como un transportador de vida. Es como una vasija que lleva agua para la comunidad. (Huichaqueo, entrevista personal junto a Delfina Cabrera, 2025)

En el filme *Mujeres espíritu*, lengua y territorio se "trenzan" —como dice la sinopsis— a través de estas mujeres. Los poemas y cantos en lenguas indígenas son traducidos con subtítulos o son ellas mismas las que declaman dos veces en su lengua materna y en español las poesías. El asunto de la lengua cobra gran importancia en estas películas. El saber de la lengua se traduce en empoderamiento de la comunidad; hay una agencia local para decidir sobre qué se traduce y qué no, qué debe circular por fuera de la comunidad y qué no; o bien cuando las autoridades en el archivo de Lorenzo en *Senda india* dicen: "Anote que el intérprete es de ellos". De este modo, quizás podríamos preguntarnos si el régimen de lo audible, entendido como aquello que nuestra cultura nos permite escuchar, ya sea la naturaleza o el habla, se torna más poderoso en términos contracoloniales que el de lo visible. meLê yamomo, en ocasión del taller "Other epistemologies? Troubling knowledge in research and art" [¿Otras epistemologías? El conocimiento

problemático en la investigación y el arte] en la Universidad de Bochum en junio de 2025, sobre su trabajo con archivos sonoros, se preguntaba sobre cómo escuchar y cómo retomar esas voces de modo contracolonial. En su performance "ECHOING EUROPE - Postcolonial Reverberations" [EUROPA HACIENDO ECO - Repercusiones poscoloniales], se pregunta: si lo entendiéramos, ¿tal vez sería "música"? ¿Quién decide qué es un "ruido"? ¿Para quién sería "música"?

Con respecto a la circulación de sus películas, Huichaqueo resalta la diferencia entre una audiencia mapuche y otra no indígena. La mayoría de la audiencia no indígena "solo ve una anécdota". No obstante, señala que siempre hay "personas que logran ver más allá".

> Una persona me dijo: "esta película nunca empezó y nunca terminó". Y yo sé que es así. ¿Cuándo empieza y cuándo termina? No hay un tiempo cronológico occidental. No es el tiempo del reloj, es otro tiempo, otro asunto. Lo que esa persona percibió fue la aparición de un sueño. Aparecen los sueños, como una premonición. Son instantes de vida indígena que me gusta compartir. Es un cine premonitorio: un cine de aparición, un cine que simplemente aparece. (Huichaqueo, entrevista personal junto a Delfina Cabrera, 2025)

En el caso del cine yanomami, Morzaniel Iramari también remarca una temporalidad hacia el futuro para pensar la memoria y los archivos cinematográficos. En una entrevista personal realizada en agosto de 2025 junto a mi colega Delfina Cabrera, se refiere a hacer una nueva película como *nossa flecha [nuestra flecha]*. El acto de lanzar una flecha recuerda también las palabras de Alvares sobre volverse cazadores, en lugar de presas para las imágenes.

> *Eu percebo hoje que a memória dos ancestrais é o futuro, entendeu? E o cinema, ele guarda memória. Guarda história. […] A importância da fala na língua materna ou da pintura, o xamanismo, o diálogo cerimonial, da festa, a dança. Isso que eu acho muito importante. […] Essa é para mim a importância do cinema Yanomami. Hoje nós chamamos cinema Yanomami, É, quando assim, quando não tem filme, não tem*

> *imagem, aqueles que estão, tem cultura (em) vivo, a gente não consegue resgatar aquela história, entendeu?*[7] (Morzaniel Iramari, entrevista personal junto a Delfina Cabrera, 2025[8])

Morzaniel, de este modo, plantea la importancia del registro en imagen para rescatar esa cultura viva. El chamán y portavoz de su comunidad, Davi Kopenawa, es parte de sus filmes, así como también ha participado de otras producciones en colaboración con personas no indígenas como *A queda do céu* (Gabriela Carneiro da Cunha y Eryk Rocha, 2024), basado en el libro homónimo de Kopenawa y Bruce Albert. A lo largo del filme *Mari-hi* (2023) escuchamos la voz en *off* del chamán y al final lo vemos escribiendo en un cuaderno, mientras oímos,

> Estas son las palabras que quería decir de nuevo (mientras escribe en su cuaderno) para ustedes, adultos, autoridades, jóvenes, estudiantes universitarios. Para que las escuchen y reflexionen sobre ellas pensando ¡Sí, eso es cierto! Estas palabras fueron traducidas a los idiomas de la gente blanca, ¡y ahora podemos entenderlas! Compartamos para que podamos volvernos más sabios juntos. ¿Bueno? ¡Estas son mis palabras! (*Mari-hi*, 2023, versión con subtítulos en español)

Como he planteado en otro trabajo (Gil Mariño, 2024), si en *A queda do céu* quien escribe es Bruce Albert a partir de ese pre-texto oral de horas de grabación del habla de Kopenawa, aquí Kopenawa es quien escribe. De la oralidad de la voz en *off* de toda la película, en el

[7] Traducción: "Hoy me doy cuenta de que la memoria de los ancestros es el futuro, ¿entiendes? Y el cine preserva la memoria. Preserva la historia. [...] La importancia de hablar en la lengua materna o de la pintura, el chamanismo, el diálogo ceremonial, la celebración y la danza. Eso es lo que me parece muy importante. [...] Esa es, para mí, la importancia del cine yanomami. Hoy lo llamamos cine yanomami. Cuando no hay películas, no hay imágenes; quienes están vivos tienen cultura, pero no podemos recuperar esa historia, ¿entiendes?".

[8] Entrevista realizada en el marco del proyecto "Memories matter. Materiality and Kinophagy in Film Archives", en el Portugiesisch-Brasilianisches Institut de la Universität zu Köln, financiado por la Volkswagenstiftung, julio de 2024 a diciembre de 2025.

final vemos el acto de escritura del chamán que quiere dar una vez más esas palabras a los blancos para defender la floresta. Es el acto de escribir y cerrar el cuaderno el que cierra el filme proponiendo nuevos entramados en los usos de las diferentes tecnologías para guardar la memoria de los yanomamis; los diferentes usos del caballo, en palabras de Huichaqueo.

Gabriel Giorgi (2025), siguiendo a Ana María Ochoa Gautier (2014), propone explorar la tensión entre lo "oral" y lo "aural" para pensar una "escucha cosmopolítica" en *A queda do céu,* afirmando que "nos invita (o nos obliga) a volver a leer los archivos literarios en los que la pregunta por la construcción del 'sujeto oral' es absolutamente decisiva e insistente", remarcando que lo "oral" juega a nivel epistemológico: el de ser un operador central de la distinción entre naturaleza y cultura.

Así, Morzaniel Iramari, el director, cuya mirada y voz es parte de este sujeto oral-aural colectivo, hace un uso cosmopolítico de las nuevas tecnologías, proponiéndose nuevas formas de entender lo archivable, una noción de la memoria que implica una transición corporal y espiritual. ¿Son, en cierta manera, estas películas cuerpos de memoria?

Leda Maria Martins (2021) propone concebir los cuerpos como archivo en tanto lugar de saber y repositorio de la temporalidad espiralar y de la memoria ancestral en las estéticas engendradas en las corporalidades ancestrales, especialmente las de matriz africanas. La autora plantea que el *corpo-tela* es "*ambiente de saber e da memória, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e do sujeito, intérprete e interpretante, enunciado e enunciação, conceito e forma, simultaneamente*" [ambiente de conocimiento y de memoria, que convierte a la superficie del cuerpo, literalmente, en texto, y al sujeto, en intérprete e interpretante, enunciado y enunciación, concepto y forma, simultáneamente] (2021, p. 175), aproximándose a una noción performática del archivo. Siguiendo esta propuesta, podríamos pensar que el registro audiovisual de estas corporalidades puede inscribirse en la temporalidad espiralar, al registrar esas

temporalidades de los cuerpos, que, a su vez, serán expandidos en la reproducción técnica del dispositivo cinematográfico.

En su filme anterior *Urihi Haromatipë - Curadores da terra-floresta* (2014), ante la advertencia de que la Tierra está enferma, Davi Kopenawa reúne a los chamanes yanomami de diversas regiones para, con la ayuda de la *yakoana*, el alimento de los espíritus (*xapiri*), tratar los males provocados por las ciudades y las enfermedades de los blancos. La película registra cómo los chamanes buscan y hacen la *yakoana* en la floresta. Primero buscan los árboles, luego quitan la corteza, un buen pedazo con cuidado porque si no se echa a perder la savia. Luego, la colocan en el fuego para que la savia salga y verterla en el recipiente de la *yakoana*. Todo este proceso se muestra en imágenes paso a paso mientras la voz en *off* que explica cómo se hace. Se trata de un saber transmitido de generación en generación, que el pueblo decide guardarlo en imágenes y compartirlo por fuera de la comunidad en esta película. "*É só uma árvore, mas é poderosa. Quando eles usam isso, eles enxergam os espíritos e viram pajés*" [Es solo un árbol, pero es poderoso. Cuando lo usan, ven espíritus y se convierten en chamanes]. La voz en *off* resalta el poder y la importancia de la *yakoana* porque a través de ella los yanomamis se curan. Solo los chamanes pueden usarla porque saben usarla.

Luego el filme registra la preparación de la ceremonia, las pinturas en los cuerpos, y cuando esta comienza ya no hay más subtítulos del yanomami al portugués. Escuchamos algunos cantos, pero a partir de allí hay un pasaje a la auralidad que pertenece a la comunidad para esa escucha cosmopolítica. Así, hay una agencia sobre qué se comparte hacia el exterior de la comunidad y qué no. Se trata de un archivo que, aunque está "liberado" en internet para su visionado, tiene en sí su propia agencia de aquello que "libera".

Autorrepresentaciones, política y estética del cuidado, duelo, reparación y lucha

Tanto los estudios sobre cines indígenas como los propios testimonios de cineastas y personas allegadas a estas experiencias comunitarias remarcan la importancia de la autorrepresentación en estas formas de hacer cine como parte de un proceso de subjetivación, de formación política y de puesta en valor de la cultura de estos pueblos. En palabras de Alberto Alvares, cuando enfatiza en el giro político, estético y epistémico de volverse cazadores:

> *Atualmente, o cinema Guarani é uma ferramenta importante para as comunidades contra a expulsão e exploração de terra, na luta pelo direito, reconhecimento e valorização do nosso modo de viver. A mídia, na maioria das vezes, nos projeta de forma estereotipada e romantizada. Porém, quando invertemos o ponto de vista da câmera e produzimos nosso próprio registro, transmitimos ao mundo nosso olhar.*[9] (2021)

Por su parte Francisco Huichaqueo señala:

> Es cine porque me dijeron que se llamaba cine. Esa palabra me fue puesta. Yo la adopté y después estudié; tengo estudios formales de cine. Pero creo que, en los mundos indígenas, actúan otras fuerzas cuando estamos filmando.
>
> En el cine no indígena suele estar muy presente el *yo*, y siempre con la idea de capturar algo, como si se pudiera capturar el mundo. Personalmente, creo que es al revés. ¿Cómo podemos pensar que, como especie, somos solo nosotros los que miramos? Cuando uno se enfrenta a un bosque, a un gran cuerpo de agua o a la inmensidad

[9] Traducción: "Actualmente, el cine guaraní es una herramienta importante para las comunidades que luchan contra el desalojo y la explotación de tierras, en la lucha por el derecho, el reconocimiento y la valoración de nuestra forma de vida. Los medios de comunicación, en la mayoría de los casos, nos retratan de forma estereotipada y romantizada. Sin embargo, cuando invertimos el punto de vista de la cámara y producimos nuestro propio registro, transmitimos nuestra perspectiva al mundo".

> de la noche, toda esa biodiversidad te está mirando. Imagínate sus fuerzas. Y uno es así de pequeño, con una herramienta en la mano. No es solo que el mapuche mire, o que el cineasta mapuche mire; es el *ixofijmogen*, la biodiversidad, todas las diversidades en su conjunto las que te están mirando y te permiten ser, te permiten filmarte y filmar. Permiten una interacción a través de ese lenguaje. Por eso mis películas a veces son cortas, porque no me atrevo a grabar más. En eso soy muy sincero. (Francisco Huichaqueo en entrevista personal junto a Delfina Cabrera, 2025)

El cineasta mapuche remarca que este giro no solo tiene que ver con la entrega e inversión de la cámara, de objeto a sujeto que mira, sino que el *ixofijmogen*, la biodiversidad mira también, deshaciendo la escisión occidental entre cultura-naturaleza, y complejizando aún más en términos epistémicos las miradas. De este modo, los procesos de autorrepresentación contemplan la biofonía y las miradas de las biodiversidades. En *Mujeres espíritu* el punto de vista de la cámara y los movimientos de cámara desestabilizan la perspectiva antropocéntrica. En la escena del "Canto para el niño Jesús", la cámara sobrevuela al ras del agua del río capturando el reflejo de la naturaleza en el agua superponiendo la vida que emerge del agua y aquella que se refleja, proponiéndonos la mirada mapuche que incorpora la mirada del río. El montaje combina estos planos secuencia de la cámara apuntando al agua con otros que vuelven sobre una perspectiva antropomórfica presentando lo inescindible de esta multiplicidad de puntos de vista de las diferentes entidades de la naturaleza. En la escena del poema de Isabel Lara Millapan, también el punto de vista de la cámara combina planos abiertos cenitales del bosque con la perspectiva de la tierra que mira a los mapuches desde abajo, así como también del agua, de la vida que se refleja en ella y la que crece y vive debajo de ella.

Esta multiplicidad de perspectivas y temporalidades en otras partes del filme es presentada a través de recursos de sobreimpresión y del trabajo en montaje de diferentes texturas en las imágenes y de la combinación del color y el blanco y negro. En la escena

de Millapan, hay una escena de un caballo corriendo libremente que podríamos pensar que es la cámara de Huichaqueo. Tras esas imágenes, el filme sale de la escena íntima de la poeta para abrirse a la fiesta del pueblo, mientras escuchamos a Millapan recitar en Mapuzungun hasta que solo queda el sonido directo de la fiesta.

En la escena del poema de Roxana Miranda Rupailaf con el intertítulo "Shumpall", la vemos a ella arrodillada, vestida con las ropas tradicionales de su pueblo mapuche williche y tocando el cultrún en blanco y negro. El montaje alterna entre imágenes en blanco y negro y en color en toda la escena a orillas del mar. Tal como senala Ana María Rodríguez Sierra (2025) en este poema, Roxana Miranda Rupailaf desafía los códigos culturales e incluso la simbología mítica, invirtiendo la forma en la que se evoca al Shumpall y en el filme mira a cámara interpelando a quien mira para entrar en el mundo sueño del Shumpall (2025, p. 186).

Luego se sucede una escena en color en la que la vemos leer su propio libro *Kopuke Filu / Serpientes de agua* (2017) y recitar su poesía. De este modo, el filme retrata la riqueza y la potencia de estas poetas indígenas que se abren paso en los circuitos literarios del mundo no indígena también[10] y que anudan una ecología de medios e imágenes, tal como la propuesta cinematográfica de Huichaqueo.

Rodríguez Sierra (2025) subraya también que,

> [...] en su página web personal al cine se le llama *Adümpelontun*, él crea una palabra en mapudungun, su lengua mapuche, para nombrar algo que, obviamente, no le es propio, pero al nombrarla en su lengua se apropia y se invierte el recorrido colonial de apropiacionismo cultural llevando al espacio originario una nueva forma de

[10] Roxana Miranda Rupailaf en 2012, recibió el Premio Municipal de Literatura de Santiago por su libro *Shumpall* (2011). Según Jaime Luis Huenún "[...] la poesía mapuche constituye uno de los fenómenos literarios más relevantes surgidos en Chile en las últimas dos décadas. Desde 1988 a la fecha, una veintena de autores mapuches ha venido publicando libros regularmente, instalando de este modo una serie de propuestas líricas distintivas y diversas" (2010, p. 10).

> expresión, y al mismo tiempo, obligando a los occidentales a percibir de otro modo este medio, ya que, nos vemos impelidos a (re) traducir del mapudungun al español esa expresión con la que el artista nombra su trabajo. Así pues, en la lengua del colonizador Adümpelontunse traduce como "mostrar la luz", lo que nos lleva a entender, dentro de la producción artística de Huichaqueo, al cine o al video como un portal de tránsito entre culturas, entre dos posibilidades estéticas que iluminan una concepción del mundo diferente, no occidental, originaria y crítica, dentro de un entramado artístico político. (Rodríguez Sierra, 2025, p. 175)

La cámara es una herramienta de lucha, pero también de cuidado. El cine, el lenguaje audiovisual, emerge en estos pueblos como diversas formas de reparación, sobre todo de cara a las nuevas generaciones. Huichaqueo habla también de un "cine medicina" para referirse a su hacer cinematográfico.

> Somos una comunidad de soñantes. Yo mismo soy soñante. Los sueños te muestran lugares, otros espacios, o espacios que sí existen y que más tarde terminas encontrando. Eso significa que ese es el lugar que te entrega la vida, o el espíritu del lugar, para que lo filmes, para que hagas algo ahí, para que lo mires.
> Se abren caminos en un espacio paralelo: el de la vida, el del pensamiento mapuche, el de la percepción indígena. Cuando lo miro desde ese lugar, aparece eso que llamo medicina. Porque al ver cine indígena, o a veces al volver a ver mis propias películas, vuelvo a conectar con el entorno y con sus fuerzas. Esas fuerzas me colaboran y me sostienen; las siento como el soplo del curandero o del machi. Ver una imagen mapuche en un film produce una sensación en la piel, como el aliento suave del mundo natural. Es muy gratificante para el espíritu, es profundamente sanador.
> Ahí se me ocurrió que el cine indígena puede ser medicinal. El cine mapuche que propongo, que trabajo y que filmo, puede ser medicinal: para mí y, con toda la intención, para mi gente. Pero no en el sentido de la medicina biomédica, sino como una medicina para el espíritu, que sostiene y acompaña, un cine que te permite aparecer

> en el mundo y existir como cualquier otra forma de vida. (Huichaqueo en entrevista personal junto a Delfina Cabrera, 2025)

Los sueños en muchas de las cosmovisiones de los pueblos originarios son parte de los procesos de conocimiento y memoria. En el filme de Huichaqueo, Isabel Lara Millapan declama "ahora, ahora hermano, los encargados somos de llevar estos sueños" en un poema que reflexiona sobre la memoria y las nuevas generaciones, a las que estas poetas y el director de la película pertenecen. Millapan, poetisa y académica mapuche, en su obra hace énfasis en la preservación y enseñanza de la lengua de su pueblo. Enriqueta Lunez, en la película, también se refiere a la cuestión de la lengua para pensar la memoria y sus saberes: "esa era tu grandeza antes de hablar español".

Huichaqueo, por su parte, resalta también la importancia de la lengua y las imágenes para "curar narrativas impuestas".

> La gente de los museos dijo que yo era un curador indígena. Pero yo no soy un curador, al menos no en el sentido de la práctica museal occidental. Más bien, mi intención es curar, sanar, reparar y sostener aquello que ha quedado roto o quebrado por el mundo moderno o por la violencia estatal, por ejemplo. Desde ese lugar siento mayor afinidad con la figura del curandero. No lo soy, tampoco soy machi, pero sintonizo con la necesidad de sanar y develar nuestras heridas colectivas.
>
> Entiendo que esa es mi intención: aportar a la reparación de la herida colonial estatal. Sé que no la voy a sanar por completo, porque es un trabajo colectivo y va a tomar mucho tiempo; soy consciente de eso. Lo que sí busco es acompañar ese proceso de la mejor manera posible, para que el espíritu de nuestra nación se siga sosteniendo. Mi trabajo es solo una pequeña parte. Existen muchas otras realidades que también colaboran con ese sostén, como la revitalización de la lengua, por ejemplo. No estoy diciendo que el arte deba hacer todo el trabajo. Hay muchos actores que trabajan en silencio para que sigamos existiendo. (Huichaqueo, en entrevista personal junto a Delfina Cabrera, 2025)

En el caso del cine yanomami de Morzaniel Iramari, los sueños tienen un lugar central. A través de la saturación de la luz y el montaje, en su filme *Mari-hi* las formas ancestrales de creación también están presentes como dispositivos y no solo como contenidos, al tiempo que tensionan los esquemas narrativos y las categorías documentales del cine del mundo no indígena. Además de enfatizar la voz en *off* y la escucha, este cineasta pone el foco en la luz como modo de integrar el universo onírico, parte del conocimiento y la memoria yanomami. El uso de la luz sobresaturada recuerda a la neblina blanca que Davi Kopenawa relata en su iniciación como chamán en *A queda do céu* (Gil Mariño, 2024). La fotografía de Claudia Andujar y su amistad con Kopenawa es un puente de diálogo para reflexionar sobre estos filmes dirigidos por cineastas yanomami (Albuquerque de Moraes, 2018). La película es un viaje sensible, táctil y acústico que abre a otro tipo de formas de pensar lo que se guarda para un pueblo.

Por otra parte, es importante remarcar la importancia del giro digital en estas formas de hacer cine. No solo en el abaratamiento de los costos y una mayor accesibilidad, sino también por las posibilidades inmediatas del visionado y estas alternativas de edición del material, que permiten su consiguiente eventual repetición y la participación comunitaria en estos procesos. Según los testimonios de los y las cineastas, los filmes muchas veces son editados con la consulta a las personas más ancianas de la comunidad. Por otro lado, el digital habilita que puedan circular a través del envío de un enlace o por medio de las redes sociales, que constituyen vías por medio de las cuales los pueblos originarios se valen para divulgar sus problemáticas y realizar denuncias concretas.

Muchos de estos y estas cineastas en sus filmes proponen saturaciones de luz, sobreimpresiones, cuadros con posiciones de cámara que rompen el cuadro rectangular figura-fondo, un montaje ralentado, o bien largos planos secuencias que responden a otro tipo de temporalidades. ¿Podríamos pensar que estos procesos técnico-estéticos se vinculan con las políticas de memoria de estos pueblos?

Con respecto a las autorrepresentaciones en *Senda india*, como ya se ha dicho, si bien el montaje y dirección no pertenecen a quien hizo el registro de las imágenes de archivo y se construye un argumento a partir de ellas, las imágenes también tienen su propia autonomía y dan cuenta de las cuestiones de memoria entre las diferentes generaciones en el pueblo wichí, así como también de la destrucción de la madre tierra. Al inicio del filme, sobre las imágenes de la comunidad en Super 8, la voz en *off* en español de un wichí relata cómo hace tiempo los vienen arrinconando sacándoles sus tierras.

> Hay un viejito que es el último que nos conoce, me dice "Mira muchacho, ¿por qué no vuelven como antes? Coman algarroba, papa del monte, mistol". Le digo "¿cómo voy a volver? Si no hay árboles, no hay mistol, no hay papa de monte, no hay nada".

Y repite varias veces "no hay monte". Sobre las imágenes de la comunidad trabajando la tierra quiere dejar registrado que no hay mayor pecado que vender la tierra. En otra escena, la cámara apunta a lo alto de los árboles y la voz en *off* de uno de los hombres que van registrando el bosque dice "lindo pájaro, sin ningún miedo, parece que nos entiende que estamos compartiendo el bosque justamente con él".

Asimismo, también los registros de Lorenzo indagan sobre las cuestiones de los usos de la tecnología y los términos de intercambio en la producción de las imágenes. Mientras están realizando el trabajo de excavaciones con el antropólogo Osvaldo Maidana, este tiene una cámara fotográfica en sus manos y le dice a Lorenzo: "te voy a sacar a vos que me estás filmando. Claro, uno y uno". La cámara hace zoom sobre su rostro tras sacar la foto. A la foto del antropólogo, Lorenzo, wichí, responde como "cazador" en los términos de Alvares, al registrar lo que registra el antropólogo.

Otro plano interesante en esta misma línea, es cuando una mujer blanca en la escuela, quizás una de las maestras, posa frente a la cámara de cine con una máquina fotográfica en sus ojos, como

para sacar una foto. No distinguimos su rostro. En el plano, ingresa un niño y coloca la cara cada vez más cerca de la lente hasta que el plano es solamente su ojo izquierdo entrecerrado y dice "no se ve nada". Al salir del plano, la mujer blanca hace click y toma la foto. Al intercambio activo de imágenes entre la maestra y Lorenzo, se interpone la mirada del niño, activa y confiante, sin rasgos de vergüenza o sumisión, interpelando directamente a la cámara.

Continuar los diálogos

Este trabajo se trata principalmente de un ejercicio de escucha —probablemente inacabable— de cómo cineastas indígenas y personas no indígenas próximas a los procesos de creación comunitaria de estos pueblos cuestionan las formas de las memorias audiovisuales y nos hacen repensar las teorías del archivo, y algunas nociones de los estudios de cine. Como hemos observado y escuchado a partir de las conversaciones con estxs cineastas y sus películas, las prácticas archivísticas de estos filmes implican un cambio epistemológico en la noción de archivo, que, por un lado, develan las relaciones históricas de poder y violencia, cuestionan las categorías de archivable y no archivable y, por otro lado, forjan narrativas que no solo son imágenes de supervivencia, sino también de afirmación de existencia y futuro para las memorias audiovisuales de un territorio; volverse "cazadores", como insiste Alvares.

Los nuevos entramados en los usos de estas tecnologías por parte de estxs cineastas plantean nuevos términos de intercambio en la producción de las imágenes, produciendo otro tipo de memorias a partir de procesos técnico-estéticos propios. Las formas ancestrales de creación, veíamos, están presentes como dispositivos y no solo como contenidos. A partir del manejo de estas tecnologías, se habilitan procesos de edición comunitaria, así como también experimentan sobre el papel de los universos oníricos,

la mirada de las biodiversidades y sobre cómo forjar sus propias autorrepresentaciones.

Asimismo, estas formas de hacer cine forjan estéticas vinculadas al cuidado y la lucha. El lenguaje audiovisual emerge en estos pueblos como diversas formas de reparación que interpela al exterior de la comunidad en la denuncia de los genocidios y ecocidios, al mismo tiempo que a las jóvenes generaciones en la afirmación y preservación de saberes ancestrales. Siguiendo a Leda Maria Martins (2021), este trabajo busca seguir pensando de qué manera estos cuerpos como archivo, estos cuerpo-archivos fílmicos, desafían la temporalidad y producen nuevas imágenes[11].

Bibliografía

Albuquerque de Moraes, Ana Carolina (2018). Claudia Andujar e Marcello Tassara: O transe yanomami na fotografia e no cinema. *Artelogie, 12*. http://journals.openedition.org/artelogie/2572

Alvares, Alberto (2018). *Da aldeia ao cinema: O encontro da imagem com a história.* [Trabajo final]. Curso de Formación Intercultural para Educadores Indígenas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Alvares, Alberto (2022). *Conferencia*. Ciclo de Conferencias Ancestral Futures, Portugiesisch-Brasilianisches Institut, Universität zu Köln.

[11] Quiero agradecer la generosidad de Francisco Huichaqueo por el diálogo y por leer con dedicación y poesía partes de este texto, a Morzaniel Iramari por nuestras conversaciones y a Leandro Listorti por sus reflexiones y la disposición de materiales.

Carelli, Vincent (2022). *Conferencia.* Ciclo de Conferencias Ancestral Futures, Portugiesisch-Brasilianisches Institut, Universität zu Köln.

Córdova, Amalia (2011). Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina. *Comunicación y Medios, 24*, 81-107.

Derrida, Jacques (1995). *Mal d'archive: une impression freudienne*. París: Editions Galilée.

Foster, Hal (2004). An Archival Impulse. *October, 110*, 3-22.

Foucault, Michel (1969). *L'archéologie du savoir*. París: Gallimard.

Garramuño, Florencia (2022). La tierra en llamas y el mundo por venir: heterocronías amerindias en la cultura latinoamericana contemporánea. *Cuaderno Lírico, 24*. https://journals.openedition.org/lirico/12505

Gil Mariño, Cecilia Nuria (2024). Archivos por venir. Sueños y memoria en el cine Yanomami. *La Cifra Impar. Revista de Estudios Audiovisuales, 3*, agosto, 25-43.

Giorgi, Gabriel (2025). Oral/aural. Temporalidades de la escucha. En Arce, Rafael; Yelin, Julieta (editores), Literatura y posthumanismos. Perspectivas desde América Latina.

Guimarães, César (2015). O que é uma comunidade de cinema? *Revista Eco Pós, 18*(1).

Huenún, Jaime Luis (2010). Poesía Mapuche: Actualidad y Permanencias. *Revista Chilena de Literatura*.

Huichaqueo, Francisco (2025, junio). Entrevista personal realizada junto a Delfina Cabrera, realizada en el marco del proyecto "Memories matter. Materiality and Kinophagy in Film Archives", en el Portugiesisch-Brasilianisches Institut de la Universität zu Köln, financiado por la Volkswagenstiftung, julio de 2024 a diciembre de 2025.

Kopenawa, Davi y Albert, Bruce (2015). *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. San Pablo: Companhia das Letras.

Kopenawa, Davi y Albert, Bruce (2023). *O espírito da floresta. A luta pelo nosso futuro*. San Pablo: Companhia das Letras.

Martins, Leda Maria (2021). *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela.* Río de Janeiro: Cobogó.

Mbembe, Achille (2020 [2002]). El poder del archivo y sus límites. *Orbius Tertius, 25*(31).

Ochoa Gautier, Ana María (2014). *Auralities. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia.* Durham: Duke University Press.

Pinheiro, Sophia Ferreiro (2020). Fazer filmes e fazer-se no cinema indígena de mulheres indígenas com Patrícia Ferreira *Pará Yxapy*. *Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF, 15*(3).

Rodríguez Sierra, Ana María (2025). La poética indígena expandida: audiovisualidad y transdiscursividad en *Mujeres espíritu* de Francisco Huichaqueo. *En-Claves del Pensamiento, 38*, julio-diciembre, 172-197.

Rupailaf, Roxana Miranda (2017). *Kopuke Filu / Serpientes de agua.* Lima: Pakarina Ediciones.

Rupailaf, Roxana Miranda (2018). *Shumpall*. Ñuñoa: Pehuén.

Serber, Luiza de Paula Souza (2018). *Regimes de produção e circulação imagética no Território Indígena do Xingu* (Tesis de Maestría). Instituto de Filosofía e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

Soler, Carolina (2025, julio). Entrevista personal realizada junto a Delfina Cabrera, realizada en el marco del proyecto “Memories matter. Materiality and Kinophagy in Film Archives”, en el Portugiesisch-Brasilianisches Institut de la Universität zu Köln, financiado por la Volkswagenstiftung, julio de 2024 a diciembre de 2025

Imaginarios contracoloniales

Prácticas artísticas indígenas, representación histórica y reconfiguración de los archivos coloniales[1]

Fernanda Pitta

Introducción: Extractivismo, neoextractivismo y prácticas artísticas indígenas como estrategias contracoloniales

El concepto de extractivismo se refiere al modelo económico basado en la explotación y exportación de recursos naturales en su estado bruto o mínimamente procesado —como minerales, petróleo, madera y productos agrícolas— históricamente asociado con la dependencia externa y un bajo valor añadido local. Marcos Nobre (2025) propone el término neoextractivismo para caracterizar una reconfiguración de este modelo en el contexto del neoliberalismo tardío y bajo la presión de la crisis climática. En su ensayo, el autor define la trampa como "el conjunto de obstáculos estructurales que bloquean el camino hacia una transición ecológica orientada por la lucha contra las desigualdades" (Nobre, 2025, p. 2). Nobre

[1] Traducción del inglés al español: Santiago Basso.

demuestra que, en las últimas cuatro décadas, la globalización ha reforzado tanto la primarización como la desindustrialización de la economía brasileña, haciéndola cada vez más dependiente de las exportaciones de materias primas, que pasaron del 44,3% del total de las exportaciones entre 1998 y 2002 al 62,8% entre 2013 y 2017 (Nobre, 2025, p. 4). Para el autor, el neoextractivismo se diferencia del extractivismo clásico porque, si bien se asocia con políticas redistributivas limitadas y con retóricas de modernización ambiental, preserva e incluso intensifica los patrones de dependencia económica, tecnológica y geopolítica, lo que hace que la transición ecológica sea a la vez más urgente y más difícil de lograr fuera de este régimen (Nobre, 2025, pp. 2-5).

La noción de extractivismo cultural permite comprender la larga historia de apropiación, por parte del arte y la historiografía del arte no indígenas, de temas, visualidades y epistemologías de los pueblos indígenas. Al igual que en el extractivismo económico, donde la riqueza natural se extrae de sus territorios para abastecer mercados externos, en el ámbito cultural también operó una lógica de extracción simbólica: signos, sistemas gráficos, narrativas y saberes indígenas fueron capturados y desplazados a lenguajes artísticos occidentales, donde se convirtieron en material para la experimentación formal o en alegoría nacional. A lo largo de la historia del arte brasileño, este proceso se reiteró en diferentes momentos: en el siglo XVII, Albert Eckhout transformó cuerpos y costumbres indígenas en iconografías exóticas destinadas a la mirada europea; en el modernismo, artistas como Tarsila do Amaral se apropiaron de motivos y cosmologías indígenas como fuentes para la invención de una identidad artística nacional, sin la participación efectiva, sin embargo, de sujetos indígenas en este proceso.

Lo que Nobre denomina neoextractivismo nos ayuda a reflexionar sobre la actualización contemporánea de esta lógica. Hoy en día, se observa una clara valoración de las culturas indígenas, ya sea en exposiciones a gran escala, en políticas de patrimonio o en programas académicos. Sin embargo, esta inclusión suele operar

dentro de una estructura de captura: las epistemologías indígenas se invocan como recursos críticos para cuestionar cánones e instituciones, pero permanecen subordinadas a regímenes curatoriales e historiográficos que preservan el control interpretativo no indígena. Las exposiciones recientes en museos brasileños, incluso cuando están abiertas a la presencia indígena, a menudo restringen dicha participación dentro de ciertos límites, dejando intactos los parámetros institucionales de circulación y legitimación. En este sentido, podemos hablar de un neoextractivismo cultural: en lugar de negar el valor de las producciones indígenas, las afirma, pero de tal manera que refuerza, bajo nuevas formas, la centralidad de las instituciones occidentales y la dependencia de sus marcos epistemológicos (Majluf, 2024).

Pensar la historia del arte desde este eje crítico implica desestabilizar la noción de "inspiración" o "fuente popular" que caracterizó la apropiación modernista, y reconocer que lo que está en juego es una larga historia de extracción simbólica. La trampa del neoextractivismo cultural consiste precisamente en transformar la diferencia indígena en materia prima para la renovación del sistema artístico, sin permitir que esa diferencia reconfigure verdaderamente los modos de producción, circulación e interpretación de las obras de arte. Solo el protagonismo efectivo de artistas, curadores e intelectuales indígenas —en el ejercicio de la crítica, en la propuesta de conceptos y en el liderazgo de instituciones— puede romper con este patrón y abrir el camino a una historia del arte que no se limite a repetir, bajo el signo de la diversidad, el antiguo gesto extractivista (Pitta, 2021).

Las prácticas artísticas indígenas en Brasil han funcionado cada vez más como estrategias contracoloniales destinadas a desmantelar los regímenes epistemológicos, políticos y estéticos establecidos por siglos de colonización visual y discursiva y extractivismo cultural. Artistas como Denilson Baniwa y Glicéria Tupinambá no se limitan a buscar la inclusión dentro de los marcos institucionales dominantes. En cambio, su obra moviliza tecnologías visuales

y epistemologías específicas para reinterpretar los archivos coloniales, reavivar la memoria y visibilizar las temporalidades y cosmologías indígenas. Este ensayo explora cómo ambos artistas construyen contrahistorias visuales y conceptuales frente a los legados violentos de la representación colonial, en particular al confrontar las imágenes producidas por viajeros, naturalistas y misioneros extranjeros de los siglos XVI al XIX. Examina la función de la "rasura" y la "cosmotécnica" en su obra como herramientas críticas que manifiestan un rechazo a la visibilidad colonial, basada en el extractivismo, y proponen ontologías alternativas.

Esta investigación se basa en dos líneas de análisis: la primera examina la producción de iconografías coloniales, desde grabados de rituales antropofágicos en mapas y relatos de viajes de principios de la Edad Moderna hasta las representaciones más sistematizadas de artistas del siglo XIX como Jean-Baptiste Debret y Johann Moritz Rugendas. La segunda aborda las intervenciones contemporáneas de Baniwa y Tupinambá, articulando sus posiciones críticas dentro de marcos más amplios de la teoría decolonial, el pensamiento indígena y lo que el filósofo brasileño Nêgo Bispo denomina *contracolonização* [contracolonización] (Bispo, 2023, p. 57).

Iconografías coloniales: alegoría, naturalismo y exotismo

Las representaciones coloniales de los pueblos indígenas en Brasil surgieron a través de regímenes superpuestos de poder, curiosidad y fantasía. Desde el siglo XVI hasta el XIX, viajeros e ilustradores europeos produjeron relatos visuales de América que reforzaron las ideologías imperiales y moldearon estereotipos perdurables (Chiapelli et al., 1976; Honor, 1975; Lestringant, 2016). Estas imágenes, a menudo situadas entre la observación científica y el espectáculo exótico, oscilaban entre construcciones alegóricas de salvajismo y aspiraciones naturalistas hacia la documentación empírica. Dentro de este espectro, dos vertientes son especialmente relevantes:

los grabados de la Edad Moderna que enfatizaban la cultura antropofágica tupinambá, y los artistas viajeros del siglo XIX que desarrollaron nuevos vocabularios visuales de la vida indígena basados en la definición de tipos y la representación de hábitos culturales.

La iconografía de la antropofagia, particularmente asociada con los Tupinambá, se convirtió en un elemento central del imaginario europeo del "Nuevo Mundo" (Sturtevant, 1988, pp. 293-303). Las primeras narrativas de Hans Staden, Jean de Léry y André Thévet, popularizadas a través de los grabados de Théodore de Bry, ofrecían representaciones espeluznantes de canibalismo ritual. Estas imágenes, si bien afirmaban ilustrar testimonios de testigos presenciales, a menudo exageraban o escenificaban las escenas para provocar conmoción moral y afirmar el imperativo civilizador del cristianismo. Como señala Chigangana Chicangana-Bayona, estas representaciones funcionaban como "regímenes de colonialidad visual" (Chicangana-Bayona, 2006, pp. 15-47), codificando la violencia, la otredad y la jerarquía epistémica en la propia forma de ilustración.

Grabados de De Bry procedentes de *Americae Tertia Pars* (1592), por ejemplo, muestra a hombres y mujeres tupinambá desmembrando y consumiendo cuerpos humanos en composiciones teatrales y ordenadas. Si bien el texto de Staden incluye momentos de ambigüedad e incluso empatía, las representaciones visuales de De Bry reducen a los actores indígenas a grotescos intérpretes en una obra moralizante de invención europea. Estas estampas circularon ampliamente e influyeron en la iconografía cartográfica, consolidando al caníbal como una figura permanente en la economía simbólica de la expansión colonial.

En contraste, los álbumes de viaje del siglo XIX de Jean-Baptiste Debret y Johann Moritz Rugendas reflejan las cambiantes ideologías visuales durante la consolidación del Imperio brasileño. Debret, pintor francés que vivió en Brasil entre 1816 y 1831, realizó una serie de dibujos que documentan la vida de los pueblos indígenas, los afrobrasileños y los pobres del campo. Si bien su obra no está

exenta de prejuicios coloniales, revela una mirada más analítica y, en ocasiones, de denuncia, especialmente hacia la esclavitud (Leenhardt, 2023).

Su *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Viaje pintoresco e histórico al Brasil] (1834-1839) incluye escenas de funerales y rituales indígenas caracterizados por la contención emocional y la sobriedad compositiva. Las imágenes de Debret son instructivas: critican la esclavitud, reflexionan sobre la decadencia social y retratan a los pueblos indígenas como sujetos inmersos en la modernidad, en lugar de como reliquias exóticas.

En contraste, Rugendas —quien viajó por Brasil en la década de 1820 y publicó un relato de viaje en 1835 (Belluzzo, 1994, p. 13)— adoptó una estética más romántica y pintoresca. Sus figuras indígenas están estilizadas, idealizadas y a menudo desvinculadas de la especificidad histórica. En una imagen, una aldea indígena se representa con una simetría armoniosa y colores brillantes, sugiriendo una fantasía arcádica más que fidelidad etnográfica. Como señala Ana Maria Belluzzo, Rugendas "buscó complacer el gusto europeo" y participó en una "estética de la conciliación" que despolitizó la presencia indígena (Rugendas, 1835).

En conjunto, estos regímenes visuales construyeron un palimpsesto de imaginarios coloniales: algunos explícitamente violentos, otros sutilmente seductores. Ya fueran caníbales o nobles primitivos, los sujetos indígenas de estas imágenes fueron posicionados como objetos de fascinación y control. Son lo que Denilson Baniwa llamaría más tarde "ficciones", fabricadas para enmascarar los borramientos y las violencias de la colonización (Baniwa, 2025).

Denilson Baniwa: "Rasura", archivo y resistencia ontológica

Las intervenciones artísticas de Denilson Baniwa ejemplifican una estrategia visual anticolonial que reescribe y reinterpreta activamente el archivo colonial. En lugar de crear imágenes de la nada,

Baniwa opera mediante el método de la *rasura,* término que evoca tanto el borrado como la reescritura. En portugués, *rasurar* significa realizar una corrección visible, una anotación o eliminación que deja huellas del original. Baniwa adopta este método no solo como un recurso formal, sino como una operación conceptual y política que confronta la violencia visual de las representaciones coloniales, al tiempo que reinscribe las subjetividades indígenas dentro y en contra de esos marcos.

En su serie *Rasuras,* Baniwa interviene directamente sobre grabados y litografías del siglo XIX —en particular las de Rugendas y otros artistas europeos itinerantes—, superponiéndoles pintura acrílica, collage digital, bocadillos de diálogo, motivos indígenas y comentarios satíricos. No se trata de actos iconoclastas, sino de desfiguración dialógica: las imágenes originales no se destruyen, sino que se colocan *sous rature* —bajo borrado— en el sentido derridiano. Permanecen visibles pero desacreditadas, acechando la imagen incluso mientras se transforma (Pitta, 2025).

Un ejemplo notable reelabora la imagen de una supuesta "familia salvaje" descansando en un claro del bosque, compuesta por dos hombres y dos mujeres (una con un niño a cuestas), una configuración que reproduce los ideales europeos de la familia nuclear. Esta composición revela una proyección colonial de la estructura familiar, impuesta sin reconocer los sistemas de parentesco indígenas que incluyen animales y espíritus como parte de las relaciones ancestrales compartidas. Sobre esta imagen, Baniwa pinta un pie de foto al estilo de un cómic en el que una figura señala a un pecarí de labios blancos muerto y dice: "Este, hijo mío, es tu tío" (Derrida, 1997).

La frase se burla sutilmente de la presunción del original al tiempo que afirma las ontologías relacionales indígenas, donde el parentesco trasciende lo humano y pone de relieve la ascendencia interespecífica. El título de la obra, "Tudo é gente", encapsula esta cosmovisión, evocando el perspectivismo amerindio. Como escribe Viveiros de Castro: "La condición común original tanto de los

humanos como de los animales no es la animalidad, sino la humanidad" (Castro, 2014). Para las ontologías perspectivistas, todos los seres —humanos, animales, espíritus— son personas (*gente*) cuyas percepciones del mundo dependen de su forma corporal. Lo que el jaguar ve como sangre, el humano lo ve como cerveza; lo que para uno es presa, para el otro es pariente. Esta teoría invierte la visión naturalista de las especies como esencialmente distintas, proponiendo en cambio que la diferencia reside en la perspectiva. De este modo, *Rasura* realiza una crítica filosófica del archivo colonial, disolviendo sus rígidos límites ontológicos y afirmando un cosmos relacional en el que la metamorfosis y la transformación son fundamentales para el ser.

Otro ejemplo es su intervención en la litografía titulada *Danse de sauvages de la mission de St. Joseph [Danza de salvajes de la Misión de San José]*, de Debret (Debret, 1834-1839, Tomo I, pl. 19, p. 37). Concebida originalmente como un documento visual del ritual indígena, la estampa ejemplifica la mirada colonial: coreografiada, ordenada y exotizada para el espectador europeo. El grabado de Debret no se basa en un relato de primera mano, sino que reproduce casi punto por punto la composición publicada por Georg Heinrich von Langsdorff como *Dance of the Indians of the Mission of St. Joseph in New California* [Danza de los indios de la Misión de San José en Nueva California] (1806) (Langsdorff, 1813, Vol. 1, Pl. IV, p. 195): el mismo círculo coreográfico, gestos, ornamentos y encuadre.

Baniwa no se limita a sobrescribir esta imagen, sino que escenifica una colisión conceptual. Inserta en la escena la figura de una bailarina de ballet con vestuario orientalista y un hombre blanco europeo que también baila; gestos que exponen la teatralidad escenificada y las fantasías raciales incrustadas en la imagen original. La bailarina es Gloria Govrin en el papel de Hipólita, Reina de las Amazonas, de la producción de *El sueño de una noche de verano*

del New York City Ballet, coreografiada por George Balanchine[2]. La imagen captura una encarnación mitificada de la feminidad amazónica —a la vez clásica y militarizada— que surge de las tradiciones literarias y teatrales europeas. La imagen del hombre que baila, por ejemplo, proviene de una fotografía de alrededor de 1900 de la serie *Turk and Mariska*[3].

Esta imagen de archivo de vodevil de una obra llamada *The Amazons* [Las Amazonas], de Arthur Wing Piñero (Piñero, 1895), evidencia el exceso teatral y los tropos comunes en la cultura escénica europea, que Baniwa reintroduce hábilmente en la composición colonial, exponiéndola como una ficción. La obra de Piñero, estrenada en 1893, narra la historia de tres hijas aristocráticas criadas como hombres por su madre, y sus representaciones a menudo presentaban motivos visuales de inversión de género y teatralidad. Al incorporar una fotografía de esta producción, Baniwa traza una línea divisoria entre dos ficciones teatrales: la puesta en escena colonial de rituales indígenas como espectáculos de alteridad, y la autoparodia europea de la representación de género como una mascarada exótica.

Estas adiciones exponen el artificio teatral de las fantasías coloniales y metropolitanas, desenmascarando la estructura performativa de la composición original y su pretensión de verdad etnográfica. Mediante este gesto, Baniwa vincula la violencia representacional de las imágenes etnográficas con la estética cómica y exagerada de la cultura escénica europea, revelando cómo ambas se basan en la fabricación y circulación de estereotipos. En lugar de corregir la imagen, Baniwa la reformula como un espacio de fricción de sentido: un cuadro inestable donde el significado se disputa, no se afirma. Invita a los espectadores a reconsiderar las

[2] División de Teatro Billy Rose, The New York Public Library, "New York City Ballet production of 'A Midsummer Night's Dream'". https://digitalcollections.nypl.org/items/e7516ba0-977e-0133-21ca-00505686d14e

[3] División de Teatro Billy Rose, The New York Public Library, "The Amazons", https://digitalcollections.nypl.org/items/ec58da80-c578-012f-0c28-58d385a7bc34

estructuras de la mirada que definen tanto la ciencia colonial como el entretenimiento imperial, exponiendo sus lógicas compartidas de espectáculo, distorsión y control.

Estas cifras añadidas evidencian lo absurdo y artificial del marco colonial, socavando su pretensión de verdad etnográfica y revelando, en cambio, su agenda performativa y exotizante. La teatralidad de la autorrepresentación occidental se asocia con la autenticidad fabricada de las imágenes etnográficas coloniales. Mediante estos gestos, Baniwa participa en lo que Frantz Fanon describió como resistencia ontológica: "En el mundo blanco, el hombre de color encuentra dificultades en el desarrollo de su esquema corporal... Es una conciencia en tercera persona" (Fanon, 2008, p. 92). Baniwa reivindica ese esquema corporal, haciendo legible la corporalidad indígena no como un espectáculo exótico, sino como activa, consciente y autorreflexiva.

Fricción ontológica y el rechazo a la legibilidad

El gesto introduce además una fricción de sentido: Baniwa no se limita a ridiculizar la mirada colonial, sino que revela que está construida con las mismas herramientas estéticas que la farsa teatral. Su *rasura* hace que la imagen sea inestable, irónica y reflexiva. Resiste la autoridad de la estampa original y no ofrece una contraimagen sencilla. En cambio, muestra que todas las imágenes están escenificadas y que la vida indígena se resiste a ser representada legiblemente por el archivo colonial. La presencia de la figura de *The Amazons* es una sutil provocación: alude a cómo los europeos siempre han "representado" sus propios roles —de género, racializados e imperiales—, pero se han arrogado la autoridad para representar a otros como auténticos.

Fundamentalmente, la práctica de Baniwa también expone la violencia epistémica incrustada en la producción misma de imágenes coloniales. Silvia Rivera Cusicanqui argumenta que la

descolonización debe comenzar por confrontar las pretensiones totalizadoras de la epistemología occidental y reafirmar la legitimidad de las formas indígenas de conocimiento (Cusicanqui, 2010). Las *rasuras*, por lo tanto, trascienden la crítica visual; representan una insurgencia epistemológica. Las inscripciones que añade —ya sean humorísticas o reverentes— se resisten a integrarse en el archivo. Fragmentan su autoridad, exponiendo sus omisiones y haciendo visible lo que la mirada colonial no podía ver.

De este modo, *rasura* se convierte no solo en un método visual, sino en un modo de pensamiento contra-archivístico. Cada intervención escenifica un rechazo a la historiografía extractiva y reivindica la imagen como un espacio de memoria, relación y futuro. Como señala el propio Baniwa, estas obras no son revisiones, sino *un derecho a réplica* (Baniwa, 2021). Respuestas justas a siglos de mirar sin escuchar.

Glicéria Tupinambá: Cosmotécnica, bordunas y memoria

Glicéria La obra de Tupinambá surge de una epistemología profundamente arraigada en las prácticas ceremoniales, las estructuras de parentesco y las tecnologías espirituales de su comunidad. Su trabajo artístico se centra en la reactivación de la memoria tupinambá mediante el retorno material y simbólico de objetos ritualizados: mantos, flautas, mazas y otros. Su investigación actual sobre las mazas ceremoniales utilizadas históricamente en rituales y diplomacia se basa en un enfoque que concibe el objeto no como un artefacto estático, sino como una tecnología viva: una forma agentiva que activa lo que el filósofo Yuk Hui denomina "cosmotécnica" (Hui, 2021).

En su proyecto de recuperación y reconstrucción de bordunas conservadas en colecciones etnográficas de Brasil y Europa[4], Glicéria manifiesta un rechazo cosmopolítico al distanciamiento museológico. En lugar de concebir la borduna como un mero espécimen etnológico, insiste en su papel como vector de continuidad relacional. Su investigación es colaborativa y contextualizada, e involucra a ancianos de la comunidad, líderes espirituales y artesanos en una reconstrucción dialógica del saber ancestral. Estos procesos no son reconstrucciones de un pasado lejano, sino intervenciones en el presente: reinsertar la borduna en la vida del pueblo tupinambá y retirarla de regímenes de representación que disocian el significado de la materia.

Esta reactivación incluye la experimentación con diferentes tipos de madera, pigmentos y técnicas de tallado, así como la activación ceremonial de las bordunas mediante cantos, oraciones y gestos performativos. Como en la formulación de Hui, el acto técnico nunca es neutral: es una expresión de una concepción de mundo, de una cosmología que integra las relaciones humanas y no humanas. El enfoque de Glicéria hacia la cosmotécnica, definida por Hui como "la unificación del cosmos y la moral a través de actividades técnicas, ya sean artesanales o artísticas" (Hui, 2017, p. 5), aboga por la tecnodiversidad, no un retorno "puro" a la tradición, sino una reflexión sobre la bifurcación de la técnica y el cosmos por parte del pensamiento occidental y su posible reencuentro.

En investigaciones colaborativas como *Ibirapema,* Glicéria Tupinambá concibe la borduna no solo como un objeto simbólico, sino como una presencia contrainstitucional. La borduna interrumpe el flujo del museo con su agencia: exige cuidados rituales, invoca a los ancestros, habla. En este sentido, comparte una afinidad con las *rasuras* de Denilson Baniwa —no en el método, sino en la

[4] Proyecto "Decay without mourning: future-thinking heritage practices" [Decadencia sin duelo: reflexiones futuras sobre prácticas patrimoniales], https://www.decay.proj.kth.se/incubators/brazil/

intención—. Ambos artistas producen gestos que no buscan la asimilación a las categorías coloniales del arte o del artefacto. Crean formas que trascienden, desplazan y desafían esas categorías.

En el museo, la borduna visibiliza el conflicto ontológico persistente entre las temporalidades indígenas y coloniales. No es un pasado inerte, sino una fuerza presente-futura. Su retorno a la comunidad, mediante la reapropiación de sus fabricaciones y técnicas de decoración, no es una repatriación como restitución, sino como reconexión: un acto relacional que reconfigura los términos mismos de lo que se considera patrimonio, tecnología y arte. A través de su obra, Glicéria Tupinambá reivindica una soberanía cosmotécnica. Sus bordunas no se limitan a llenar los vacíos del archivo; lo traspasan. Afirman que el futuro del arte indígena no reside únicamente en el ámbito estético, sino en la reordenación de las condiciones de la existencia indígena.

La problemática de las categorías: arte, artefacto, artesanía y la mirada colonial

Uno de los legados más perdurables de la producción de conocimiento colonial es la división epistemológica entre "arte" y "artefacto", una distinción que sigue estructurando museos, el mundo académico y el mercado del arte. Esta bifurcación —estrechamente ligada a las ideas ilustradas de autonomía estética, autoría y originalidad— ha negado históricamente a las obras indígenas el estatus de arte, relegándolas en cambio al ámbito etnográfico o folclórico. Como han demostrado investigadoras como Sally Price (1989) y Ruth Phillips (1998), este régimen de clasificación no es meramente semántico, sino profundamente político, ya que rige el acceso a la visibilidad, la financiación y el valor.

En el contexto brasileño, esta lógica se evidencia en el tratamiento de la cultura material indígena, considerada como artesanía anónima o reliquia sagrada, pero rara vez como arte de su

propio tiempo. Las obras de artistas indígenas suelen ser juzgadas con criterios no indígenas, que priorizan la innovación visual sobre el conocimiento relacional y la originalidad sobre la colectividad. La mirada colonial, arraigada en las prácticas curatoriales y las taxonomías institucionales, reproduce jerarquías de civilización y modernidad al situar la producción indígena fuera de la trayectoria de la historia del arte "universal".

Denilson Baniwa y Glicéria Tupinambá confrontan y deshacen estas categorizaciones. La *Rasuras* cuestiona la autoridad del archivo no solo en el contenido, sino también en el medio. Al manipular imágenes impresas, insertar elementos cómicos e hibridar lenguajes visuales, rechaza la separación entre el arte culto y la expresión popular. Su obra circula tanto en galerías como en redes sociales, difuminando las distinciones entre las bellas artes y la intervención gráfica. Mientras tanto, la investigación de Glicéria Tupinambá sobre las bordunas, si bien está profundamente arraigada en la función ceremonial, llega al espacio del museo no como resto exótico, sino como intervención contemporánea, mientras actúa como herramienta epistémica y agente relacional[5].

Esta estética contracolonial no busca invertir la dicotomía simplemente elevando las obras indígenas a la categoría de arte. Más bien, cuestiona la arquitectura misma de esa categoría. Como afirma Nêgo Bispo, la contracolonialidad no busca integrarse en la casa del amo, sino construir sobre una base diferente:

> El contracolonialismo es simple: es tu deseo de colonizarme y mi negativa a que me colonices; es mi acto de autodefensa. El contracolonialismo es una forma de vida distinta al colonialismo. (Bispo, 2023, p. 33)

[5] Se pueden ver los resultados de los talleres de bordunas con los maestros y los jóvenes tupinambá en el cortometraje resultante de la investigación financiada por el proyecto "Decay without mourning", publicado en https://herri.org.za/13/glicheria-tupinamba/. El video fue exhibido en la muestra *Antagonistas: resistências algorítmicas*, en el MAC USP, en 2025.

En este sentido, las obras de Baniwa y Tupinambá habitan una coexistencia de lógicas heterogéneas que no se fusionan en síntesis, de manera similar a lo que Cusicanqui define como un espacio *ch'ixi* (Cusicanqui, 2010). Sus prácticas nos obligan a repensar los supuestos ontológicos que subyacen al valor artístico, la autoría y la modernidad. No se limitan a buscar visibilidad dentro del museo; buscan transformar lo que el museo puede ser.

Baniwa y Tupinambá no deben considerarse como "ejemplos" para inspirar un cambio institucional, pues hacerlo solo repetiría la lógica del extractivismo al extraer su diferencia como un recurso. Su protagonismo no es opcional, sino una condición absoluta: solo cuando ellos mismos lideran el cruce de umbrales institucionales, su presencia puede evitar ser absorbida por las mismas estructuras que buscan legitimidad incorporando voces indígenas. Lo que su trabajo exige no es la asimilación a los marcos existentes, sino una reconfiguración de los marcos mismos, resistiendo la captura y abriendo espacios para otras formas de crear, conocer y relacionarse.

Hacia una historia del arte no extractivista

Las intervenciones críticas de Denilson Baniwa y Glicéria Tupinambá nos invita a replantearnos el marco mismo de la historia del arte. No buscan una inclusión revisionista en los cánones existentes, sino que plantean un desafío ontológico a las condiciones bajo las cuales se construyeron dichos cánones. Sus prácticas modelan una forma de pensamiento histórico-artístico que no es lineal, eurocéntrica ni específica de un medio, sino relacional, pluriversal y encarnada.

Al confrontar las iconografías coloniales y los silencios institucionales, Baniwa y Tupinambá ofrecen herramientas para una historiografía insurgente. Las *rasuras* no son notas a pie de página de grabados coloniales; son contraarchivos que vuelven a poner en el

centro las formas indígenas de ver y hablar. Las bordunas de Glicéria Tupinambá no son especímenes arqueológicos para catalogar, sino agentes cosmopolíticos cuya presencia reconfigura el propio museo. En conjunto, estas prácticas dan forma a lo que podría denominarse una historia del arte contracolonial: una metodología arraigada en la resistencia, la memoria y la producción activa de futuros alternativos.

Esta perspectiva se alinea con un llamado más amplio, articulado por pensadores como Silvia Rivera Cusicanqui y Nêgo Bispo, por su desobediencia epistemológica. No basta con criticar desde dentro; también hay que imaginar con un "afuera", desde otras perspectivas. Como afirma Bispo, el proyecto de la contracolonialidad comienza por negarse a ser sometido a la lógica del colonizador. En términos de historia del arte, esto significa abandonar la fantasía de un canon universal y abrazar una multiplicidad de genealogías estéticas.

Una historia del arte no extractivista, por lo tanto, no puede tratar las prácticas indígenas como "ejemplos" para inspirar el cambio institucional, pues hacerlo repetiría la lógica misma del extractivismo cultural: transformar la diferencia en un recurso para la renovación de las categorías occidentales. En cambio, insiste en que el protagonismo indígena es una condición absoluta: solo cuando artistas, curadores y pensadores lideran los términos de su propia participación, su presencia puede evitar ser absorbida por las estructuras del canon y del museo. Esta historia no trata de inclusión, sino de reconfiguración: un rechazo a la captura que abre espacio para múltiples soberanías del conocimiento, la memoria y la construcción del futuro.

Una historia del arte contracolonial y no extractiva no se limita a rastrear la inclusión de artistas indígenas en narrativas canónicas, exposiciones ejemplares como bienales o colecciones de renombre. Plantea preguntas diferentes. ¿Qué formas de conocimiento conlleva un objeto? ¿A qué ancestros se invoca en su creación? ¿Qué

rituales rodean su activación? ¿Qué futuros abre o cierra? Estas no son preguntas de estilo, sino de soberanía.

Como sugiere Françoise Vergès en *Decolonizing the Museum*: "Me interesa un programa de desorden absoluto. No destruir el museo, sino descolonizar sus jerarquías, su gramática, su orden y las formas de conocimiento que produce" (Vergès, 2021, p. 15). Al poner en primer plano la relación, la memoria y el rechazo, las obras de Baniwa y Tupinambá no proponen modelos a seguir, sino que ponen en práctica prácticas concretas basadas en cosmologías específicas que desestabilizan las jerarquías epistémicas e institucionales establecidas. Conciben la historia del arte no como una disciplina de la mirada, sino como una práctica de imaginar y experimentar con la visión desde la especificidad de las ontologías y epistemologías indígenas: sistemas que no existen como "otros" a los ojos del canon occidental, sino como modos completos y soberanos de construcción del mundo por derecho propio.

Conclusión: memoria, resistencia y reconfiguración de futuros

Las estrategias artísticas y epistémicas de Denilson Baniwa y Glicéria Tupinambá iluminan un camino hacia una historia del arte reconfigurada, que ya no se basa en taxonomías coloniales, cronologías eurocéntricas ni exclusiones disciplinares. Sus prácticas nos recuerdan que la presencia indígena en las artes no es reciente, sino un resurgimiento continuo, arraigado en tiempos remotos y transmitido a través de la memoria, la relación y la resistencia.

Las *rasuras* de Baniwa exponen y reparan la violencia de las imágenes coloniales a través de intervenciones que marcan, ridiculizan y reconfiguran el archivo. La recuperación cosmotécnica de la borduna de Glicéria Tupinambá trasciende las fronteras institucionales y reivindica las formas rituales como agentes políticos vivos. En conjunto, su obra demuestra que las imágenes no son

neutrales: son campos de batalla, portadoras de memoria y herramientas para reconfigurar los imaginarios colectivos. Al emplear estrategias contracoloniales, estos artistas no buscan la reconciliación dentro del museo colonial. Plantean preguntas más radicales: ¿Y si el museo debe transformarse para dar cabida a las demandas del saber indígena? ¿Y si la historia del arte debe aprender a hablar con las gramáticas y relaciones indígenas?

El giro decolonial en el arte contemporáneo no puede conformarse con la mera inclusión o representación. Debe confrontar las violencias fundacionales del despojo, la tergiversación y el epistemicidio. La obra de Baniwa y Tupinambá —arraigada en la comunidad, el ritual y la crítica— apunta hacia una historia del arte que responda ante estos legados. Sus gestos no son solo un rechazo a la visibilidad colonial, sino afirmaciones del futuro indígena. De sus prácticas surge un llamado a escuchar, a recordar y a imaginar de otra manera. En sus manos, el arte se convierte no solo en un espacio de indagación estética, sino también en un método de reparación, relación y renovación.

Bibliografía

Baniwa, Denilson (2021, 10 de abril). Ficções coloniais. *Revista ZUM,* (20). https://revistazum.com.br/revista-zum-20/ficcoes-coloniais/

Belluzzo, Ana Maria de Moraes (1994). *O Brasil dos Viajantes* (Vol. I). San Pablo: Metalivros/Fundação Odebrecht.

Bispo, Antônio dos Santos (2023). *A terra dá, a terra quer*. San Pablo: UBU Editora/Piseagrama.

Castro, Eduardo Viveiros de (2014). *Cannibal Metaphysics.* Minneapolis: Univocal.

Chiapelli, Fredi; Allen, Michael J. B y Benson, Robert Louis (eds.) (1976). *First Images of America: The Impact of the New World on the Old*. Washington: Smithsonian Institution Press.

Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo (2006). Do Apolo de Belvedere ao guerreiro tupinambá: etnografia e convenções renascentistas. *História, 25*(2), 15-47.

De Bry, Johann Theodor (1592). *Americae Tertia Pars Memorabile Provinciae Brasiliae Historiam Contines.* Fráncfort del Meno: Theodorus de Bry.

Debret, Jean-Baptiste (1834-1839). *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement*. París: Firmin Didot Frères.

Derrida, Jacques (1997). *Of grammatology.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Fanon, Frantz (2008). *Black Skin, White Masks*. Nueva York: Grove Press.

Honor, Hugh (1975). *The New Golden Land: European Images of America from the Discoveries to the Present Time.* Nueva York: Random House.

Hui, Yuk (2017, noviembre). Cosmotechnics as Cosmopolitics. *e-flux journal*, (86).

Hui, Yuk (2021). *Art and Cosmotechnics.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Langsdorff, Georg Heinrich von (1813). *Voyages and Travels in Various Parts of the World, during the Years 1803, 1804, 1805, 1806, and 1807* (Vol 1). Londres: Henry Colburn; George Goldie; John Cumming.

Leenhardt, Jacques (2023). *Rever Debret: Colônia — Ateliê — Nação* (Samuel Titan Jr., trad.). San Pablo: Editora 34.

Lestringant, Frank (2016). *Jean de Léry ou l'invention du sauvage. Essai sur l'"Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil".* París: Classiques Garnier.

Majluf, Natalia (2024, 2 de mayo). La descolonización por absorción: el núcleo histórico de la 60 Bienal de Venecia. *Trama: Espacio de Crítica y Debate*. https://tramacritica.pe/critica/2024/05/02/la-descolonizacion-por-absorcion-el-nucleo-historico-de-la-60-bienal-de-venecia/

Nobre, Marcos (2025, 3 de abril). A armadilha neoextrativista brasileira. *Phenomenal World*. https://www.phenomenalworld.org/pt-br/analises/armadilha-neoextrativista/

Phillips, Ruth B. (1998). *Trading Identities: The Souvenir in Native North American Art from the Northeast, 1700-1900*. Seattle: University of Washington Press; Montreal/Kingston: McGill-Queen's University Press.

Piñero, Arthur Wing (1895). *The Amazons, a Farcical Romance in Three Acts*. Boston: W.H. Baker & Co.

Pitta, Fernanda (2021). A "breve história da arte" e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje. *MODOS: Revista de História da Arte, 5*(3), 223-257.

Pitta, Fernanda (2025). "'No soy tu fantasía': la blanquitud y las imágenes de los pueblos indígenas". En Idurre Alonso (ed.), *América sin nosotros*. Puebla: Museo Amparo.

Price, Sally (1989). *Primitive Art in Civilized Places.* Chicago: University of Chicago Press.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2010). *Ch'ixinakax Utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores.* Buenos Aires: Tinta Limón.

Rugendas, Johann Moritz (1835). *Malerische Reise in Brasilien.* París: Engelmann & Cie.

Sturtevant, William (1988). La tupinambisation des Indiens d'Amérique du nord. En Gilles Thérien (ed.), *Les figures de l'Indien* (pp. 293-303). Montreal: Université du Québec à Montréal.

Vergès, Françoise (2021). *Descolonizar o museu*. San Pablo: Ubu Editora.

Viveiros de Castro, Eduardo (2014). *Cannibal Metaphysics*. Minneapolis: Univocal.

Sobre las autoras y los autores

Berit Callsen

Es doctora en Filología Románica por la Humboldt-Universität zu Berlin. Entre 2017 y 2024 se desempeñó como profesora asistente de Estudios Culturales Románicos en la Universität Osnabrück, Alemania. Actualmente es profesora sustituta de la cátedra de Literaturas y Culturas Románicas en la misma universidad. Sus principales intereses de investigación son las figuraciones estéticas de la naturaleza en la literatura y el cine latinoamericanos recientes, las construcciones de la corporalidad en las literaturas y culturas latinoamericanas y españolas contemporáneas, así como las culturas del sujeto en la modernidad española (siglos XIX y XX). Entre sus publicaciones recientes se encuentran: "Liquid Conviviality in Chilean Documentary Film: Dynamics of Confluences and Counter/fluences", en *Mecila Working Paper Series*, Nº 66, San Pablo: The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America; y "Espacios acuáticos e imaginarios contra/tópicos en *Única mirando al mar* de Fernando Contreras Castro e *Híper* de Alejandro de Angelis", en el libro *Aquatic Environments: Literary Hydropolitics in Latin America*, editado por Bieke Willem y Rebecca Seewald (2025).

Cecilia Gil Mariño

Es doctora en Historia y magíster en Estudios de Teatro y Cine Argentino y Latinoamericano por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Es investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Fue becaria posdoctoral de la Fundación Alexander von Humboldt en el Instituto Luso-Brasileño de la Universidad de Colonia (Köln), Alemania, donde se desempeña como investigadora invitada. En 2023 fue Senior Fellow de Mecila y es miembro de diversas redes latinoamericanas de estudios cinematográficos, como AsAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), además de integrar el comité editorial de su revista *Imagofagia*. Desde una perspectiva transdisciplinaria e interseccional, sus investigaciones abordan las relaciones entre el cine argentino y brasileño, las cuestiones de género y violencia en el cine, los estudios de audiencias y los desafíos de los archivos cinematográficos de la región, en particular en lo que respecta a las prácticas de archivo y circulación de los cines indígenas. Entre 2024 y 2025, participó en el proyecto "Memories matter. Materiality and Kinophagy in Film Archives", financiado por la Volkswagenstiftung y publicó junto a Delfina Cabrera *Kinophagy: Reimagining the Audiovisual Archive in Latin America* (2026). Es autora de libros premiados como *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30* (2015), *Negocios de cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del Sonoro en Argentina y Brasil* (2019), y ha colaborado en numerosos proyectos editoriales colectivos.

Denilson Lopes

Es profesor titular en la Escuela de Comunicación de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), investigador del CNPq y

coordinador del área de Comunicación. Realizó estudios posdoctorales en la New York University (2006) y en la Columbia University (2019), en Estados Unidos; en la Universidad Tres de Febrero (2024), en Buenos Aires, Argentina; y en la Universidade de São Paulo. Fue investigador de Faperj, coordinador del Programa de Posgrado en Comunicación y Cultura de la Escuela de Comunicación y superintendente de difusión cultural del Foro de Ciencia y Cultura de la UFRJ. También fue profesor visitante en la Universidad de Leiden (Cátedra Rui Barbosa de Estudios Brasileños), profesor adjunto y coordinador del Programa de Posgrado en Comunicación de la Universidade de Brasília, presidente de la Associação Brasileira de Estudos de Homocultura y presidente de la Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e do Audiovisual. Sus áreas de investigación incluyen el cine contemporáneo, la estética, el paisaje, la transculturalidad y la homosexualidad. Es autor de *Mário Peixoto antes e depois de Limite* (2021), *Afetos, Experiências e Encontros com Filmes Brasileiros Contemporâneos* (2016), *No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais* (2012), *A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens* (2007), *O Homem que Amava Rapazes e Outros Ensaios* (2002) y *Nós os Mortos: Melancolia e Neo-Barroco* (1999). También editó *O Cinema dos Anos 90* (2005) y coeditó varios libros. Su último libro se titula *É o fim do mundo e eu me sinto bem* (Río de Janeiro: Papeis Selvagens, 2025).

Fernanda Pitta

Es profesora e investigadora doctora en la División Técnica de Colección y Curaduría del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), donde también integra la línea de investigación Procesos Curatoriales y es miembro del Grupo de Investigación Histarthe. Historiadora del arte con énfasis en la historiografía del arte en Brasil, es doctora en Artes Visuales por la ECA-USP (2013), magíster en Historia por la Unicamp (1999) y licenciada

en Historia por la Unicamp (1996). Realizó una estancia posdoctoral en el Museu Paulista de la USP. Entre 2014 y 2022 fue curadora senior de la Pinacoteca de São Paulo, donde organizó exposiciones destacadas como "Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)", "Ninguém teria acreditado: Alvim Côrrea e 10 artistas contemporâneos" y "Eleonore Koch: espaço aberto". Coordinó el equipo brasileño del proyecto internacional "Decay without mourning, future thinking heritage practices". Recibió la Library Grant del Getty Research Institute (2022) y fue Fellow en programas de la Association of Museum Curators y del The Clark Art Institute. Es miembro del Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). Es autora de *Estranha Esgrima: Uma história da Cultura em Walter Benjamin* (2004) y editora de los libros *Coleções em Diálogo: Museu Nacional de Soares dos Reis e Pinacoteca de São Paulo* (2017) y *Coleções em Diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo* (2016).

Gloria Chicote

Es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es profesora emérita de la Universidad Nacional de La Plata e investigadora superior del CONICET. Hasta julio de 2023 fue directora del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (CONICET-UNLP). Se especializa en literatura de la temprana modernidad y en las manifestaciones populares de la literatura iberoamericana en relación con la cultura letrada. Además de numerosos artículos en revistas especializadas y colaboraciones en libros colectivos, entre sus libros se encuentran *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*, en coautoría con Miguel A. García (2008), *Romancero* (2012) y *Transiciones inciertas: archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina* (2017, con Barbara Göbel). Ha recibido becas, realizado estancias de investigación y sido invitada a dictar conferencias en Brasil, México, Colombia, Alemania, España, Francia,

Italia, Inglaterra, Portugal, Israel, Polonia y Bosnia. Actualmente es investigadora principal del Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America (Mecila), dedicado al estudio de la convivialidad en sociedades desiguales, y presidenta de la Asociación Internacional de Hispanistas.

Jörn Etzold

Es profesor de Estudios Teatrales en la Ruhr-Universität Bochum desde 2017. Es portavoz de la Unidad de Investigación interdisciplinaria "Infrastructure: Aesthetics and Supply", financiada por la Fundación Alemana de Investigación (DFG), y también portavoz del "Humanities Hub Spaces in Transition: Resources, Entangled Histories, Material Practices", en la Ruhr-Universität Bochum. Fue Senior Fellow de Mecila en San Pablo en 2023 y profesor asociado visitante en la Northwestern University, Evanston, en 2015. También ha investigado y enseñado en las universidades de Giessen, Erfurt, Weimar y Fráncfort del Meno, y ha dictado conferencias en diversos contextos internacionales. Actualmente investiga sobre infraestructura y estética, teatro y performance en entornos posindustriales, así como teatro y crítica jurídica. También ha trabajado como creador teatral y traductor. Entre sus publicaciones recientes se encuentra *Prävention. Zur Immunisierung von Körpern und Gemeinwesen* (2023). Como editor: número especial "Ästhetik der Infrastruktur", en *Sprache und Literatur*, vol. 127, N° 1, 2023, pp. 88-110. Entre sus últimos trabajos se cuentan: "Legale Ambiguität und Infrastruktur (San Pablo). Ein Essay", en *Archiv für Mediengeschichte*, N° 21, 2024 [2025], y *Theatres of the Proto-Juridical* (Mecila Working Paper Series, N° 71, 2024).

Pâmilla Vilas Boas

Es doctora en Antropología Social por la Universidade de São Paulo (USP) y magíster en Antropología por la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Fue investigadora visitante en el Departamento de Folklore y Etnomusicología de la Indiana University, investigadora doctoral en el Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America (Mecila) y actualmente es investigadora posdoctoral en el Lemann Center for Brazilian Studies de la University of Illinois. Su investigación se centra en narrativas y performances ribereñas en el contexto de los cambios socioambientales a lo largo del río São Francisco, con énfasis en las prácticas de batuque de Ponto Chique (MG). Articula la antropología de la performance, la etnomusicología y la antropología visual, con publicaciones sobre prácticas culturales ribereñas, narrativa y performance. Codirigió los documentales *Life is a Backwater* (*A vida é um remanso*) y *I Came from the Sand to Samba* (*Eu vim da areia sambar*), y fundó el Encuentro Regional de Batuques del río São Francisco en asociación con comunidades quilombolas del Alto Medio São Francisco. Ha presentado su trabajo en congresos en Brasil, Estados Unidos y América Latina. Es miembro del Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra-USP) y del *Diverse Environmentalisms Research Team* (DERT) de la Indiana University.

Tomaz Amorim Izabel

Es investigador en literatura, especializado en literatura brasileña moderna y contemporánea. Es investigador posdoctoral en la Ruhr-Universität Bochum, en la Unidad de Investigación "Infrastructure: Aesthetics and Supply". Es doctor en Teoría Literaria y Literatura Comparada por la Universidade de São Paulo (USP), con un período de investigación en la Humboldt-Universität zu Berlin.

Su tesis doctoral se tituló *Franz Kafka y Walter Benjamin: narrar el tiempo interrumpido*. Realizó estancias posdoctorales en la Universidade Estadual de Campinas, donde investigó intersecciones no modernas en las obras de Oswald de Andrade y Walter Benjamin, y en el *Cluster of Excellence* "Temporal Communities" de la Freie Universität Berlin. Su labor académica se complementa con su actuación como investigador asociado y coordinador de proyectos en el Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP). Publicó dos libros de poesía: *Plástico pluma* (2018) y *Meia-lua soco* (2020). Como crítico, entre sus publicaciones seleccionadas se encuentran *Arquipélago: Literatura Brasileira Contemporânea (2013-2023)* (2023) y la organización de *Na Semana que vem: História e futuro da Semana de Arte Moderna de 1922* (2026, en preparación), junto con Laura Cabezas y João Bittencourt. Es autor también de artículos como "Crise da filosofia messiânica: A antropofagia matriarcal devora a Modernidade" (2020), "O direito e o além da literatura" (2019) y "Odradek, quimera incapturável" (2016).

Biblioteca Mecila-CLACSO

- Vol. 1 | *Convivialidad-Desigualdad. Explorando los nexos entre lo que nos une y lo que nos separa*. Mecila (ed.)
- Vol. 2 | *Escrituras de lo posglobal en América Latina. Futuros especulativos entre colapso y convivialidad*. Gesine Müller, Jan Knobloch (eds.)
- Vol. 3 | *Pluralismo jurídico, multinormatividad y convivialidad. Entramados y fricciones entre multiplicidades normativas*. Samuel Barbosa, Osvaldo Barreneche, Tilmann Heil (eds.)
- Vol. 4 | *Entre observación, descripción y creación. Convivialidades literarias*. Susanne Klengel, Gloria Beatriz Chicote (eds.)
- Vol. 5 | *Canudos: guerra y archivo. Jagunçada y povofonia en la conformación de la literatura brasileña (1893-1912)*. Juan Recchia Paez
- Vol. 6 | *Branquitudes/Blanquitudes. Diálogos latinoamericanos sobre convivialidad y desigualdad*. Mário Augusto Medeiros da Silva, Patricia de Santana Pinho, Roosbelinda Cárdenas, Hugo Cerón-Anaya (eds.)
- Vol. 7 | *Violencias y cuidados. Aproximaciones a una relación ambivalente*. Raquel Rojas, Marcial A. Garcia Suarez, Izadora Xavier do Monte (eds.)
- Vol. 8 | *Formando corpos nos tatames: Jiu-jitsu brasileiro, convivialidade conservadora e a luta pela inclusão na periferia carioca*. Raphael Schapira
- Vol. 9 | *Conocimientos, medialidades e infraestructuras de conocimiento. ¿Nuevas convivialidades? ¿Viejas desigualdades?* Barbara Göbel, Christoph Müller y Stefanie Schütze (eds.)
- Vol. 10 | *Estéticas del extractivismo en América Latina. Literatura, cine y archivo*. Tomaz Amorim y Jörn Etzold (eds.)

Este volumen explora las relaciones entre extractivismo y estética en América Latina, desde el período colonial hasta el presente. Parte de la idea de que el extractivismo no es únicamente un modelo económico basado en la explotación de materias primas, territorios y trabajo, sino también una fuerza que transforma las formas en que los mundos de vida son percibidos, representados y experimentados. Los ensayos reunidos examinan estas transformaciones a través de la literatura, el cine, las artes visuales, los archivos y las prácticas culturales indígenas. Los autores analizan tanto las formas en que el arte participa de las relaciones extractivas como aquellas en que las cuestiona, haciendo visibles sus efectos sobre los territorios, los cuerpos, las memorias y las formas de vida. El libro aborda asimismo las continuidades entre las formas coloniales y contemporáneas de extracción y las prácticas que buscan construir otras relaciones con el territorio y con los seres humanos y no humanos que lo habitan. Propone así entender las prácticas estéticas como un espacio privilegiado para investigar cómo se producen, se disputan y se transforman nuestras relaciones con el mundo.

ISBN 978-631-308-345-9

CLACSO Mecila: