

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.
CDD 700.71

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

COMPILADORA

Lucía Rodríguez Riva

CORRECTORAS

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

ILUSTRACIONES

Facundo Marcos

DISEÑO

Soledad Sábato

COORDINACIÓN DE DISEÑO

Viviana Polo

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

EJE 3

**ARTES, CIENCIA Y
VINCULACIÓN TECNOLÓGICA**



EJE: 3. ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.2: GLOCALIZACIÓN DE LOS AFECTOS Y REVISIONES DE LA CIENCIA A TRAVÉS DE LAS ARTES

Zonas extractivas y nuevas alianzas en la filmografía de Kleber Mendonça Filho

Julia González Narvarte (Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN: En este trabajo realizaré un adelanto de mi investigación actual en torno a la relación, en ciertas ficciones audiovisuales recientes latinoamericanas, entre las denominadas “zonas extractivas” (Gómez Barris, 2019) y las nuevas alianzas multiespecies que allí se suscitan. La noción de “zona extractiva” alude a las particularidades de ciertas regiones latinoamericanas en las que la naturaleza, considerada como abundante y biodiversa, es vista como un mero recurso a ser capitalizado, mientras que la cuestión de las alianzas es entendida desde el prisma conceptual del posthumanismo (Haraway y otros) como una posibilidad de parentesco que trasciende los principios biológicos de vinculación genética.

Para esto trabajaré sobre los tres últimos largometrajes del director brasileño Kleber Mendonça Filho: *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) y *Bacurau* (2019). Partiendo de un abordaje metodológico que se nutre de los diálogos entre teorías provenientes del campo del giro afectivo y del campo del posthumanismo y las humanidades ambientales, propondré que estas películas problematizan la relación entre sujetos y espacios al tiempo que generan, a través de la narración audiovisual, nuevos parentescos para pensar

alternativas y modos especulativos de devenir con otros en un planeta sumido en la crisis del denominado Antropoceno.

Veremos, así, cómo la ficción audiovisual es capaz de producir relatos que cuestionan el paradigma del desarrollo histórico lineal moderno-colonial poniendo en el centro el problema de la lucha por el territorio y la relación entre sujetos y ambientes, a la vez que piensan la potencia de los ensamblajes multiespecies como modos creativos de responder a dicha crisis.

Palabras clave: Zonas extractivas; Antropoceno; Cine latinoamericano; Nuevos parentescos.

Tiempos y espacios interrumpidos en el cine de Kleber Mendonça Filho

¡Los espacios que amamos no quieren quedarse encerrados siempre! Se despliegan. Parece que se transportan fácilmente a otra parte, a otros tiempos, en planos diferentes de sueños y recuerdos

(La poética del espacio, Gastón Bachelard)

Este análisis es parte de mi tema de investigación en el que analizo los modos en que cierto cine latinoamericano de los últimos años pone en escena espacios extractivos en el marco de la crisis del Antropoceno. Me pregunto por las formas en que el cine es capaz de configurar narrativas que permiten pensar alianzas y parentescos posibles por fuera de lo normado, para generar historias de cara al futuro, lo que Donna Haraway (2019) entiende como *storytelling*. Mi corpus audiovisual abarca películas brasileñas y argentinas de los últimos diez años y el corpus teórico está atravesado por los aportes del giro afectivo, los estudios posthumanos, los nuevos materialismos y las humanidades ambientales.

Kleber Mendonça Filho es un cineasta de la ciudad de Recife, capital del estado de Pernambuco, en el nordeste brasileño. Su filmografía está marcada por una impronta

territorial que escenifica conflictos espaciales en el estado de Pernambuco a través de la relación entre personajes y ambientes. Su obra ha circulado por numerosos festivales internacionales y lleva las marcas de una denuncia política que, sin embargo, nunca llega a ser panfletaria.

Para esta ocasión pondré el foco en *Aquarius*, película del 2016, intentando establecer algunas relaciones con otras obras contemporáneas como su propio largometraje *O som ao redor* (2012) y *Praça Walt Disney* (2011), de Renata Pinheiro, otra cineasta pernambucana contemporánea.

Aquarius narra la historia de Clara, una crítica musical ya retirada (interpretada por Sonia Braga), que vive en un edificio llamado, justamente, Aquarius, frente a la playa, en Recife, en la avenida Boa Viagem. Por su privilegiada vista al mar, la zona se ha tornado especialmente cotizada para millonarios proyectos inmobiliarios. Los vecinos de Clara han vendido sus propiedades y ella es la única habitante que queda en el edificio que, al estar casi deshabitado, comienza a adquirir un carácter de ruina. Una empresa inmobiliaria encabezada por Don Geraldo Bonfim y su nieto Diego quiere comprar todo el edificio para demolerlo y hacer un mega “emprendimiento” inmobiliario, al que pretenden bautizar con el estandarizado nombre de Atlantic Plaza Residence. Clara se niega a vender su casa y es por esto que la empresa se determina a acosarla de maneras bastante creativas para desplazarla y hacerla ceder.

La película echa luz sobre una de las problemáticas más acuciantes de las grandes ciudades contemporáneas. Macarena Gómez Barris (2019) habla del concepto de “zonas extractivas”, como un modo de entender los territorios latinoamericanos aludiendo al paradigma —vigente desde la época colonial— según el cual la alta biodiversidad presente en estas regiones debe reducirse a un recurso a ser capitalizado. Si bien podría pensarse que las zonas extractivas se limitan a espacios tales como sitios mineros, extensiones de monocultivos, sitios de extracción petrolera, etc., donde prima el modo de explotación

extractivista en su sentido tradicional, hay autores que sostienen la idea de un extractivismo urbano (Svampa y Viale, 2020) que estaría ligado a las problemáticas de la especulación inmobiliaria y de la segregación social en las grandes metrópolis de Latinoamérica.

Si entendemos el extractivismo —y el neoextractivismo— como parte de un sistema económico colonial —y neocolonial— que tiene como centro al hombre blanco occidental y al ideal del progreso ilimitado propio de la era moderna, es en un diálogo provocador con ese paradigma donde se sitúa la filmografía de este director. Este cruce se da a través de varios mecanismos que se entrelazan en su poética audiovisual: interrupciones temporales que marcan fracturas y cuestionan el relato evolutivo lineal, coherente y homogéneo propio de la mirada moderna; posibilidades narrativas delegadas a los objetos, y no ya concentradas en un sujeto narrador omnisciente y, por último, la construcción de una espacialidad siempre en tensión tanto en los espacios interiores domésticos como exteriores, cuyos límites se desdibujan.

Profundizaré ahora en el primer eje: la temporalidad. Si la concepción moderna del tiempo está ligada a una lógica lineal del progreso marcada por un pensamiento tendiente a fines útiles determinados, en varias películas de Mendonça Filho, esta linealidad es puesta en crisis. En el caso de *Aquarius* y *O som ao redor*, distintas capas temporales se conjugan en el relato a través de *flashbacks*, secuencias oníricas y desacoples cronológicos. En *O som ao redor*, este juego de figuras temporales articula uno de los conflictos profundos del film, que tiene a lo espacial como centro: el vecindario en el que transcurre la historia se yergue sobre un antiguo ingenio azucarero trabajado por esclavos, propiedad de la familia del actual “patriarca” del barrio, un hombre blanco de clase alta que es el celoso dueño de dicho vecindario. Ese subsuelo tanto histórico como espacial sobre el que se sitúa el barrio retorna de modo espectral e insistente a lo largo de toda la narración, en un desdibujamiento permanente de lo que es sueño, vigilia y realidad. Hay alusiones a ese pasado, también, a través de fotografías de archivo en blanco y negro del ingenio azucarero

y de las personas que lo trabajaban. Por otro lado, el carácter espectral y fantasmático es traído de la mano de ciertos elementos del cine de terror y de suspenso, que irrumpen tanto sonora como visualmente.

En ese sentido, en *Aquarius*, el director utiliza con frecuencia el recurso de la interrupción. Victoria Dahbar (2021) entiende la interrupción como una “figuración heterodoxa acerca del tiempo” (p. 151): frente a marcos temporales normativos y rígidos, la interrupción viene a instalar una falla en ese relato lineal señalando sus bordes, su opacidad y su consonancia con la pretensión objetivizante que la ata a la concepción de un sujeto narrador determinado y unívoco.

En el edificio de Aquarius, Clara sueña y recuerda. Pero esa dimensión de la memoria y de los sueños surge a través de la relación que la liga con la espacialidad de su casa, de sus rincones, de sus objetos. La película inicia en una secuencia de su pasado, en la Recife de los años ochenta, con edificios bajos, en pleno estallido artístico y musical protagonizado por la juventud de la época. Una joven Clara acaba de superar un cáncer de mama y todos festejan el cumpleaños de su tía Lucía en el departamento de Aquarius. Ese relato es interrumpido por una transición que nos trae al presente del departamento remodelado. Clara ya está retirada, viuda y cruza la calle para ir a nadar sin importarle el riesgo de ser devorada por los tiburones. Los distintos tiempos invocados en la narración instauran desacoples temporales así como multiplicidad de voces capaces de generar historias.

El film insiste en mostrar a Clara como un personaje que se construye fundamentalmente en una relación íntima con su morada. La cámara muestra sus espacios, sus discos, sus muebles, así como los modos en que ella habita e inaugura todos esos elementos insuflándolos de individualidad. Su casa es su microcosmos y se puebla de los ensueños que Gastón Bachelard (2022) relaciona con la forma poética de experimentar la morada. Pero, por otro lado, en ese modo de habitar, hay una latencia constante —una interrupción, un trasfondo— que habla de una ciudad dividida en dos: la empleada doméstica que trabaja en

la casa de Clara desde hace décadas, Ladjane, vive en una zona de la ciudad segregada del centro y su hijo ha muerto como víctima de un hecho de inseguridad en los suburbios. A lo largo de los años, Clara ha construido con ella una relación de cariño y dependencia. Por su parte Ladjane marca, por su mera presencia y su transición de un sitio a otro de la ciudad, un fuera de campo, una dimensión más del problema habitacional. Ella es el único personaje que circula asiduamente entre ambos lados de la ciudad: el suburbio, el sector marginado y el espacio doméstico de Clara. Los itinerarios espaciales que traza la película permiten vincular su situación con el problema habitacional global de la ciudad de Recife.

Entonces Clara sueña, y nosotros entramos también en un estado de vigilia borrosa. Allí aparecen sus espectros, los del pasado, pero también los del presente: la empleada doméstica que cuidaba a ella y a su hermano de niños la mira fijo mientras vuelve a sentir en su cuerpo el cáncer superado décadas atrás. Pero es, también en ese trance onírico que experimentamos algunos de los modos en que la empresa hostiga e invade poco a poco el edificio, haciendo fiestas y orgías por la madrugada y reuniones religiosas en los departamentos deshabitados. En estas interrupciones, fílmicamente, el relato se delega en voces e imágenes que no surgen de un narrador determinado.

Pero también los objetos elaboran sus propias narrativas. En *Materia vibrante* (2022), Jane Bennet propone pensar la materia como elemento capaz de construir agencia, es decir, no como algo inerte, sino como algo capaz de afectar y de ser afectado. En *Aquarius* hay un objeto que insiste, en sueños y en realidad, a lo largo del relato: una cómoda de madera que Clara heredó de su tía Lucia y que, en su aparición en imágenes, traza puentes entre distintos tiempos, dando lugar a una memoria del objeto que escapa a los propios recuerdos de Clara. Pero también podríamos decir algo similar sobre la colección de discos de pasta que ella coloca cuidadosamente en su tocadiscos, como si cada vez que los escuchara fuese la primera; lo analógico es para ella un “mensaje en una botella”, un elemento de otro tiempo que el azar furtivo puede traer a la vida para hablar del ahora.

Por otro lado, la estructura episódica de la película se vertebra alrededor de la materialidad del cuerpo de Clara. Su pelo, su amor y su cáncer son los tres elementos que, sin establecer una temporalidad secuencial, señalan los hitos del relato en torno a su cuerpo. Clara parece ser la única habilitada a nadar entre tiburones, lo que la configura en relación con una animalidad riesgosa. Pero también ella misma se apropia de las termitas que la empresa constructora ha colocado en los departamentos vecinos para que degraden sus estructuras. Si la empresa vampiriza su vida y su espacio poco a poco, ella también buscará el modo creativo de, al menos, interrumpir el proyecto, generando, como ella misma dice, un nuevo cáncer.

Los conflictos espaciales de *Aquarius* son compartidos con el anterior largometraje de Mendonça Filho (*O som ao redor*), pero también con la filmografía de Renata Pinheiro, otra cineasta pernambucana contemporánea. En su medimetro *Praça Walt Disney* (2011), Pinheiro construye un retrato sinfónico de la ciudad de Recife en el cual pasado y presente se conjugan para mostrar las transformaciones de la ciudad a partir del avance inmobiliario. A través del montaje de fotografías en blanco y negro, que se enmarcan con imágenes de la ciudad actual, se ponen de relieve las privatizaciones del espacio del ocio —con las plazas públicas reducidas a pocos metros cuadrados y los juegos infantiles bajo la tiranía de una nueva geometría arquitectónica— y la verticalización repentina del paisaje. En un sentido similar es que *Aquarius* inicia con una serie de fotografías en blanco y negro de la Recife del pasado, acompañada por la canción *Hoje*, de Taiguara, que pone en el centro al cuerpo señalando las marcas del tiempo que en él habitan. La canción y el montaje de imágenes no solo hacen dialogar presente y pasado por la literalidad de su letra y por el referente de las fotografías, sino que además generan relaciones entre la historia individual —corporal— de Clara y la historia de esos sujetos anónimos presentes en las imágenes, habitantes de la vieja Recife que vuelven espectralmente a dialogar con una ciudad totalmente transformada.

Es gracias al montaje que percibimos los choques permanentes entre dos concepciones opuestas del tiempo y del espacio. La empresa constructora encarna un pensamiento blanco, masculino y lineal que tiene a abuelo y nieto como núcleos de un linaje continuado y sin interrupciones. Su accionar es pragmático, guiado por una pretensión de progreso ilimitado que se rige por la lógica del máximo beneficio económico. El espacio para ellos no es más que un *commodity*, un vacío que debe ser rellenado con proyectos arquitectónicos millonarios que optimizan la verticalidad del paisaje.

Clara, por su parte, encarna una mirada sobre el tiempo y el espacio que tiene al cuerpo como centro. La relación con sus hijos está cargada de fricciones e interrupciones; su tiempo no persigue un objetivo, solo la vemos transitar sus espacios y a través de eso se va armando una narrativa fractal llena de recuerdos y situaciones de ensueño. El espacio no es para ella solo un lugar o un cúmulo de objetos, sino una condición de posibilidad para el encuentro. El hedonismo que caracteriza su estilo de vida es una reivindicación del *dolce far niente* que la empresa considera un estorbo en el camino, un palo en la rueda a su proyecto.



Imagen 1 – *Aquarius* (2016)

Palabras finales

Ahora bien, la aparente inacción de Clara es más que un modo de resistencia. Es ante todo un modo de agencia que no solo resiste al embate de una forma determinada de ver (el tiempo, el espacio, el cuerpo), sino que además, de alguna manera, fagocita las violencias implicadas y las transforma en un modo de intervención sobre la tiranía de la utilidad y el máximo beneficio. Clara se apropia de las termitas que la empresa utiliza para destruir los cimientos de Aquarius. En su intervención, ella toma una fracción de la colonia y las utiliza simbólicamente como un modo de responder a la impunidad del hostigamiento. La película no elabora una merecida revancha final, pero al menos permite pensar un modo de disenso plagado de discontinuidades y potencias incipientes que surgen del encuentro. Así como el edificio Aquarius se va transformando para Clara cada vez más en una utopía que debe ser defendida, quizás nos quede a nosotros ensayar modos de pensar las nuestras.

Referencias bibliográficas

Bachelard, G. (2022). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

Bennet, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.

Dahbar, V. (2021). *Otras figuraciones. Sobre la violencia y sus marcos temporales*.

Asentamiento Fernseh.

Gómez-Barris, M. (2019). *La zona extractiva. Ecologías sociales y perspectivas descoloniales*.

Metales Pesados.

Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentescos en el Chthuluceno*.

Consonni.

Svampa, M. y Viale, E. (2020). *El colapso ya llegó. Siglo XXI*.

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

Vásquez Duplat, A. M. (Comp.) (2017). *Extractivismo urbano. Debates para una construcción colectiva de las ciudades*. Fundación Rosa Luxemburgo.