





Guayaquil . Ecuador
Vol. 6, Núm. 2 (2022): Julio

DOI: 10.37785/nw.v6n2



Ñawi: arte diseño comunicación se encuentra indexada y en los directorios de:



Ñawi: arte diseño comunicación es una publicación científica de frecuencia semestral de la Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual (FADCOM) y de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL). Guayaquil, Ecuador. Campus Gustavo Galindo - Km. 30.5 vía Perimetral.

Todos los artículos que aparecen en este número fueron revisados y aprobados por pares ciegos externos.

Los envíos de los artículos podrán ser remitidos a través de la Plataforma Open Journal System:

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi>

La opiniones expresadas son responsabilidad de sus autores y no reflejan la opinión de Ñawi ni de su Consejo Editorial.

Autoridades

Rectora

PhD Cecilia Paredes Verduga.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador

Vicerrector

PhD Paúl Herrera Samaniego.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador

Decano FADCOM

PhD Marcelo Báez Meza.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador

Sub-Decano FADCOM

Mg. Luis Rodríguez Vélez.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador

Consejo de Editores (Editorial Board)

Editores en Jefe (Editor in Chief)

Director General de la revista

PhD Jorge Polo Blanco.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: polo@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9415-5406>

Editor General del Volumen

PhD Miguel Alfonso Bouhaben.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: malfonso@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4439-4596>

Directora Ejecutiva

PhD Nayeth I. Solórzano Alcivar.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: nsolorza@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5642-334X>

Editores Asociados (Associate Editors)

PhD Ruth Matovelle Villamar.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: rmatovel@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8909-8988>

Mg. Luis Rodríguez Vélez.

Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: lrodrigu@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3968-4510>

Editores Invitados:

PhD María Fernanda López Jaramillo
Universidad de las Artes. Ecuador
e-mail: maflopez@hotmail.com

PhD Andréa C. Scansani
Universidade Federal de Santa Catarina. Brasil
e-mail: daraca1@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9869-2425>

PhD Yanet Aguilera
Universidade Federal de São Paulo. Brasil.
e-mail: aguilera.yanet@unifesp.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0801-5472>

Co-editores Internacionales

(International Co-Editors)

Coeditor Internacional en inglés (International coeditor in English)

PhD Violeta Alarcón.
Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: violetalarzay@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1995-5769>

Coeditor Internacional en portugués (International Coeditor in Portuguese)

PhD Guilherme Maia.
Universidad Federal de Bahía. Brasil
e-mail: maia.audiovisual@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3250-6551>

Consejo Científico (Advisory Board)

PhD David Oubiña.
Universidad de Buenos Aires. Argentina
e-mail: doubinia@retina.ar
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3377-0103>

PhD Guilherme Maia.
Universidade Federal de Bahia. Brasil
e-mail: maia.audiovisual@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3250-6551>

PhD Javier Mateos-Pérez.
Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: jmateosperez@ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2056-8704>

PhD Josep María Català Domènech.
Universidad Autónoma de Barcelona. España.
e-mail: josepmaria.catala@uab.cat
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4768-916X>

PhD Josu Larrañaga Altuna.
Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: josularrañagaaltuna@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6721-0270>

PhD Juan Carlos Arias.
Pontificia Universidad Javeriana. Colombia
e-mail: ariasjuanc@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6197-906X>

PhD Lauro Zavala.
Universidad Autónoma Metropolitana. México
e-mail: zavala38@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3009-2642>

PhD Raquel Schefer.
Universidade de Lisboa y UCLA.
Portugal y Estados Unidos
e-mail: raquelschefer@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6353-0688>

Consejo Internacional de Revisores (International Reviewers Board)

PhD Guadalupe Gómez Abeledo
Universidad Técnica Luis Vargas Torres. Ecuador
e-mail: guadadeza@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2031-8337>

PhD Belén Amador Rodríguez
Universidad Técnica Luis Vargas Torres. Ecuador
e-mail: amarod1981@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4692-202X>

PhD Alexandre Busko Valim
Universidade Federal de Santa Catarina. Brasil
e-mail: alexandre.valim@ufsc.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8321-4351>

PhD Gabriela Peters Gonçalves Levy
Instituto Federal de São Paulo. Brasil
e-mail: gabipeters@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7365-6287>

PhD María Isabel Carrasco Castro
Marist College & Stetson University. Estados Unidos
e-mail: isabelakis@yahoo.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7139-5586>

PhD Christian León Mantilla
Universidad Andina Simón Bolívar. Ecuador
e-mail: christian.leon@uasb.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6108-9286>

PhD Danielle Crepaldi Carvalho
Universidade de São Paulo. Brasil
e-mail: megchristie@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8250-9841>

PhD Fernando Figueroa
Asociación Española de Investigadores y Difusores de Graffiti y
Arte Urbano, INDAGUE. España
e-mail: ferfigsaa@yahoo.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6320-5175>

PhD Juan Carlos Arias
Pontificia Universidad Javeriana. Colombia
e-mail: ariasjuanc@hotmail.com

PhD Tatiana Levin Lopes da Silva
Universidade Federal da Bahia. Brasil
e-mail: tatianalevin@gmail.com

Citlali Morán
Universidad Autónoma de la Ciudad de México
e-mail: citlali.moran@uacm.edu.mx

Prof. Stefan Ziegler.
Geneva School of Diplomacy and International Relations. Suiza
e-mail: stefan.ziegler@advocacyproductions.ch
ORCID: 0000-0002-3319-0555

MA. Amadori María Elena.
The Johns Hopkins University. Estados Unidos
e-mail: mariaelena.amadori@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8140-2877>

PhD Andrés Laguna.
Universidad Privada Boliviana. Bolivia
e-mail: andreslaguna@upb.edu
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9327-868X>

PhD Arturo Serrano.
Universidad de las Artes. Ecuador
e-mail: arturo.serrano@uartes.edu.ec
ORCID:

PhD Asunción Bernárdez Rodal.
Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: asbernar@ccinf.ucm.es
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4081-0035>

PhD Bárbara Fluxá.
Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: bfluxa@ucm.es
ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-5533-329X>

PhD Bárbara Sainza Fraga. U-TAD.
Centro Universitario de Arte y Tecnología. España
e-mail: barbarasainza@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8654-8135>

PhD (c) Belén Amador Rodríguez.
Universidad Técnica Luis Vargas Torres. Ecuador
e-mail: amarod1981@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4692-202X>

PhD (c) Billy Soto Chávez.
Universidad Católica Santiago de Guayaquil. Ecuador
e-mail: billysotochavez@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7679-9993>

PhD Carolina Urrutia.
Universidad de Chile. Chile
e-mail: carola.u@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4498-0701>

PhD Christian León.
Universidad Andina Simón Bolívar. Ecuador
e-mail: c1leon@yahoo.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6108-9286>

PhD (c) Cristian Villavicencio.
Universidad de las Artes. Ecuador
e-mail: cristian.villavicencio@uartes.edu.ec

PhD Concepción Elorza Ibáñez de Gauna.
Universidad del País Vasco. España
e-mail: mconcepcion.elorza@ehu.eus
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9400-6512>

PhD Cristina Morales Saro.
Universidad de las Artes. Ecuador
e-mail: aleteando04@yahoo.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7430-8559>

PhD Daniel Barredo Ibáñez.
Universidad del Rosario. Colombia
e-mail: daniel.barredo@urosario.edu.co
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2259-0756>

PhD Daniel Villegas.
Universidad de la Laguna. España
e-mail: daniel.villegas.glez@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0074-9620>

PhD Daniela del Pino.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: ariddelpino@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0629-2994>

PhD Danielle Crepaldi Carvalho.
Universidad de Sao Paulo. Brasil
e-mail: megchristie@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8250-9841>

MsC. Diana Sposito.
Utrecht University. Bélgica
e-mail: spositodiana@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2963-503X>

PhD Eduardo Jordan Pérez.
Griffith University. Australia
e-mail: e.jordanperez@griffith.edu.au
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5299-8501>

LLB. El Khodr Cherin.
Advocacy Productions, Suiza
e-mail: cherin.s-khodr@outlook.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0234-5419>

PhD Eleder Piñeiro Aguiar.
Universidad de A Coruña. España
e-mail: elederpa1983@gmail.com
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6770-7180>

PhD Esther Moñivas Mayor.
Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: esther.monivas@ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6085-1363>

PhD. Farzaneh Doosti.
Islamic Azad University, Central Tehran Branch. Irán
e-mail: farzanehdoosti@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0687-6428>

PhD Fermín Eloy Acosta.
Universidad Nacional de las Artes. Argentina.
e-mail: fermineloyacosta@gmail.com

PhD Fernando Baena Baena.
Universidad de Granada. España
e-mail: fernandobaena@gmail.com

PhD Gabriela Zamorano Villareal.
Centro de Estudios Antropológicos de El Colegio de Michoacán.
México
e-mail: gabrielazamv@colmich.edu.mx
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6909-738X>

MA. Ghahvie Azadeh.
AdvocacyProductions, Suiza
e-mail: azadeh.ghahvie@advocacyproductions.ch
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9671-6825>

PhD Gonzalo Abril Curto.
Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: abril@ccinf.ucm.es

PhD Guadalupe Gómez Acebedo.
Universidad Técnica Luis Vargas Torres. Ecuador
e-mail: guadadeza@hotmail.com
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4252-4884>

PhD Guilherme Maia.
Universidad Federal de Bahía. Brasil
e-mail: maia.audiovisual@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3250-6551>

PhD Héctor Fouce Rodríguez.
Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: hfouceo@ccinf.ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8081-0756>

PhD Inés Martins Macedo.
Universidad Ramón Llull. España
e-mail: imartins@esdi.edu.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1805-654X>

PhD Iván Fernando Rodrigo Mendizábal.
Universidad Andina Simón Bolívar. Ecuador
e-mail: ivan.mendizabal@uasb.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6394-4752>

PhD (c) Jacqueline Gómez Mayorga.
Universidad Nacional Autónoma de México. México
e-mail: cinexperiencia@yahoo.com

PhD Javier Campo.
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
Argentina
e-mail: javier.campo@cinedocumental.com.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0748-5712>

PhD (c) Jonattan Rodríguez Hernández.
Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: jonrodri@ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8680-5800>

PhD Jordi Macarro Fernández.
HEC París. Francia
e-mail: jmacfernandez@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6115-2900>

PhD Jorge Flores.
Universidad de las Artes. Ecuador
e-mail: jorge.flores@uartes.edu.ec

PhD Jorge Polo Blanco.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: hiperbolik1983@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9415-5406>

PhD José Enrique Mateo León.
Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: joseenriquemateoleon@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3725-535X>

PhD José Gabriel Ferreras Rodríguez.
Universidad de Murcia. España
e-mail: ferreras@um.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6105-5353>

PhD Juan-Ramón Barbancho Rodríguez.
Universidad de Sevilla. España
e-mail: jrbarbancho@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4748-3516>

PhD Linarejos Moreno.
Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: linarejos@linarejos.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8252-5721>

PhD Lior Zylberman.
Universidad Tres de Febrero y Universidad de Buenos Aires.
Argentina
e-mail: liorzylberman@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3500-2781>

PhD Luis Alonso García.
Universidad Rey Juan Carlos. España
e-mail: luis.alonso@movistar.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1389-4934>

PhD Luís X. Álvarez.
Universidad de Oviedo. España
e-mail: lluisalvarez@uniovi.es

PhD Marcello Serra.
Universidad Carlos III. España
e-mail: serra.marcello@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6412-5078>

PhD (c) Marcelo Zambrano U.
Universidad Indoamérica. Ecuador.
e-mail: marcelozambrano@uti.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7840-9522>

PhD (c) María Fernanda Miño Puga.
University of St Andrews. Reino Unido
e-mail: mfmp@st-andrews.ac.uk
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8154-4477>

PhD (c) María Lourdes Pilay.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: mdpilay@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9496-1149>

PhD María Luisa Ortega Gálvez.
Universidad Autónoma de Madrid. España
e-mail: luisa.ortega@uam.es
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6801-7306>

PhD Maria Irene Aparício
Universidade Nova de Lisboa. Portugal
e-mail: aparicio.irene@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5511-2307>

PhD María Cristina Rossi
Universidad de Buenos Aires. Argentina.

PhD Mariano Veliz.
Universidad de Buenos Aires. Argentina
e-mail: marianoveliz@gmail.com
ORCID:

PhD Mariel Balás.
Universidad de la República. Uruguay
e-mail: marbalas@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6590-7127>

LLB. Marska Malgorzata.
Leiden University. Países Bajos
We Share, Países Bajos
e-mail: m.marska@umail.leidenuniv.nl
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2628-7551>

PhD Marta Díaz Fernández.
Universidad de La Habana. Cuba
e-mail: marta.diaz@uartes.edu.ec

PhD Miguel Ernesto Gómez Masjuan.
Universidad de la Habana. Cuba
e-mail: miguelegm@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2575-2455>

PhD Moira Inés Cristiá.
Universidad Nacional de Rosario. Argentina
e-mail: moicristia@gmail.com

PhD Natacha Scherbovsky.
Universidad Nacional de Rosario. Argentina.
e-mail: natachascherbovsky@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6066-6128>

PhD (c) Natalia Marcos.
Universidad de las Artes. Ecuador
e-mail: natalia.marcos@uartes.edu.ec

PhD Natalia Taccetta.
Universidad de Buenos Aires. Argentina
e-mail: ntaccetta@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2063-1419>

PhD (c) Nicolás Scipione
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
Argentina
e-mail: nicolas.scipione@gmail.com

PhD Norberto Bayo.
Universidad de las Artes. Ecuador
e-mail: norberto.bayo@uartes.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1314-1382>

PhD Pablo Piedras.
Universidad de Buenos Aires. Argentina
e-mail: pablo.piedras@yahoo.com.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3525-0507>

PhD Palmira Chavero Ramírez.
Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-FLACSO. Ecuador
e-mail: pchavero@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8310-3600>

PhD Paola Lagos Labbé.
Universidad de Chile. Chile
e-mail: paola.lagos.labbe@gmail.com

PhD (c) Patricio Vallejo.
Universidad Central de Ecuador. Ecuador
e-mail: jpvallejo@uce.edu.ec

PhD Rossana Bastías Castillo. Universidad de Valparaíso. Chile
e-mail: rossana.bastias@uv.cl
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5499-9591>

PhD Roxana Popelka Sosa Sánchez.
Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: rpsosa@ccinf.ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5922-826X>

PhD Rubén García López.
Universidad de Valparaíso. Chile
e-mail: p9prod@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9266-5699>

PhD Silvina Valesini
Universidad Nacional de la Plata. Argentina.
e-mail: silvinavalesini@fba.unlp.edu.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2041-4182>

PhD. Siranush Hovhannisyan.
Yerevan State University ljevan Branch, Armenia
e-mail: siranush.hovhannisyan@yahoo.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0429-278X>

PhD Valentín Díaz.
Universidad de Buenos Aires. Argentina
e-mail: vdiaz@untref.edu.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1842-4018>

PhD Vicente Castellanos.
Universidad Autónoma Metropolitana. México.
e-mail: vcastellanos@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9176-4118>

PhD Vicente Sánchez-Biosca.
Universidad de Valencia. España
e-mail: vicente.sanchez@uv.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4053-4440>

PhD Víctor Núñez Fernández.
Universidad a Distancia de Madrid. España
e-mail: victor.nunez@udima.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6359-5959>

PhD Violeta Alarcón.
Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: violetalarzay@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1995-5769>

PhD. Winkelhofer Richard.
University of Vienna. Austria
e-mail: richard@winkelhofer.eu
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7399-7863>

PhD Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos.
Universidad Federal de Sao Paulo. Brasil
e-mail: aguilera.yanet@unifesp.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0801-5472>

Gestión de Comunicación, Publicación y Técnica

Difusión y Comunicación

Gerencia de Comunicación Social y Asuntos Públicos, ESPOL
Ing. José Arturo Maldonado
Escuela Superior Politécnica del Litoral

Gestión de Apoyo Difusión

MsC. Patricia Caballero
Srta. Irene Puero
Escuela Superior Politécnica del Litoral

Diseño y dirección de arte

Mg. Antonio Moncayo M.
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

Asistente Informática

Ing. Kleber Avelino
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

Colaboradores en el Volumen

Portada

Raúl Pérez Sendra

Portadillas

Alla Kondratova
Gabriel Calero

Imágenes

Doménica Andrade
Gabriel Calero
Emily Chiriguaya



Imagen: Doménica Andrade

Editorial

En el presente volumen, comprobaremos cómo se cumple una de las premisas fundamentales de las que parte la revista *Ñawi*. Nos referimos al hecho de que las imágenes sirven para pensar. Con dos magníficos monográficos, constataremos una vez más que el arte es algo más que un mero entretenimiento de la sociedad del espectáculo. Lo artístico, en determinados momentos, consigue desbordar los circuitos de la banal mercantilización. Así, en el primer monográfico, encontraremos penetrantes reflexiones vinculadas al campo cinematográfico. Se hablará de un cine profundamente crítico y comprometido, que nos reconciliará con un séptimo arte que, en demasiadas ocasiones, se hunde en los marasmos de la insustancialidad. Y el segundo volumen, así como la sección de misceláneas, nos ofrecerán una reflexión sobre el arte urbano y callejero. Porque la expresividad artística puede plasmarse en formatos que desbordan los modos canónicos. Hay arte más allá de los museos y las galerías. Les invitamos a disfrutar de este nuevo número de *Ñawi*.

Índice

Monográfico.

La buena vecindad de los múltiples fragmentos del cine latinoamericano.

Andréa C. Scansani y Yanet Aguilera. Introducción	19
Silvia Oroz. El cine militante	27
Antonio Carlos (Tunico) Amancio. Rebelião e experimentação: Ana rompendo fronteiras latinoamericanas	33
Antonio Carlos (Tunico) Amancio. Rebelión y experimentación: Ana rompiendo las fronteras de América Latina	43
Ismail Xavier. <i>O som ao redor</i> : arqueologia do vertical moderno na cidade do Recife	53
Ismail Xavier. <i>O som ao redor</i> : arqueología de la vertical moderna en la ciudad de Recife	69
Esther Hamburger. Desigualdades sociais, a crise da democracia e o audiovisual	85
Esther Hamburger. Desigualdades sociales, la crisis de la democracia y el audiovisual	105
Rubens Machado Jr. Picadinho de Libelu <i>à la carte</i> , sem pimenta, pouco sal	127
Rubens Machado Jr. Saice Libelú <i>a la carta</i> , sin pimienta, poca sal	149
Geovanny Narváez. Melorrealismo global: una tendencia estética cinematográfica contemporánea	173





Monográfico.

Pensar, rayar, marcar y correr.

Reflexiones multidimensionales sobre arte de calle

- Mafo López Jaramillo. Introducción 191
- Ángel R. Abundis. *Y sin embargo se mueve*: Aproximación al concepto de graffiti en tránsito desde el graffiti en trenes de mercancía en la ciudad de Guadalajara 193
- Keko Martínez Rodríguez. El uso de los términos “arte urbano” y “graffiti” en la prensa digital española contemporánea 215
- Ana Lizeth Mata Delgado. La estética de la protesta en el arte urbano: entre la política y el arte 237
- José Antonio Motilla Chávez. Rayar los museos, defender la memoria: un posicionamiento ante discursos de odio 251
- Pablo Navarro Morcillo. Recuerdos en la pared. Madurez mural en Ana Langeheldt 273
- Cristian Ángel Quezada Vera. Arte urbano en la interculturalidad: una experiencia artística y pedagógica en una comunidad Kichwa de Ecuador 289

Entrevista.

- “Ya no son los 90”.
Conversaciones de Mafo López Jaramillo con Carlos Contreras aka “Caster” 313

Misceláneas.

- Testimonial de LR de Valle Verde, Monterrey, México 319
- “Grifo en media calle”, por Hernán Zúñiga Albán 321
- Urbano, calle, cucaracha: relaciones y coincidencias de la calle.
Un texto de dos generaciones. Joaquín H. Serrano 325
- Con respecto al hermoso mural de Okuda en Quito. Luis Fernando Auz. 335





Artículos



Imagen: Alla Kondratova

La buena vecindad de los múltiples fragmentos del cine latinoamericano

PhD Andréa C. Scansani

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil.

PhD Yanet Aguilera

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Brasil.

El presente monográfico surge como resultado de los debates políticos y estéticos propuestos en los *Coloquios de Cine y Arte de América Latina* (COCAAL). Es un monográfico organizado desde Brasil, que manifiesta, sin descuidar textos y películas de otras regiones de América Latina, los pensamientos forjados en este país. Consideramos que las nociones estéticas, y por lo tanto políticas, son componentes fundamentales de cualquier película y que, en el cine de América Latina, ellas son aún más urgentes. Esto no es un tema; es un enfoque que nos permite buscar y presentar en nuestros cines aquello que nos concierne y que está en nuestras vivencias más íntimas y colectivas. La historia ya nos enseñó que el investigador de cualquier área siempre aporta en sus análisis lo que le interesa, y que la neutralidad es apenas un epíteto colonial impuesto para callarnos. Las investigaciones, que imponen un diálogo intenso entre lo que se estudia y el estudioso, son fundamentalmente políticas y estéticas, porque esta relación, como cualquier otra, es de poder y está siempre inscrita dentro de una forma. Esa perspectiva nos aparta un poco de las clasificaciones tradicionales -documentales, ficciones, ensayos, archivos, historias, formalismos- puesto que no queremos categorizar.

Deseamos la aproximación, en el sentido de la buena vecindad; esto es, juntar aquello que nos une en nuestra experiencia histórica que, como ya sabemos hace mucho tiempo, está hecha de retazos que difícilmente formarán un todo cohesivo. Toda película es, en cierto sentido, una falsa colcha: no hay montaje que oculte sus fragmentos. Y nuestro cine, un espejo poderoso, nos devuelve reflejos que muestran que somos sobras dispersas y contradictorias, que se debaten violentamente. Caminamos como ciegos apenas aferrados al fragmento, los que nos trae mucho desconsuelo y dolor, pero ese caminar también puede permitir que emparejemos los despojos de manera inusitada.

Apropiarnos del fragmento es una forma de despojarse de la falsa idea de que América Latina, su cine, su arte pueden ser pensados como un organismo monolítico. Nuestros fragmentos, engendrados por una historia común, son disímiles, discordantes y albergan contradicciones internas razonablemente complejas. Al mismo tiempo, los parches multifacéticos que nos configuran son nuestra gran fortuna, nuestra fuerza múltiple, nuestra diversidad creativa que resiste al desvanecimiento de los análisis que agrupan nuestras artes en moldes que no nos calzan. Considerar el fragmento como concepto principal del monográfico es tanto respetar nuestra historia, hecha de silencios e invisibilidades, cuanto pensar en nuestra capacidad de que nuestro trabajo nos devuelva imágenes y discursos de nosotros mismos que de hecho nos afecten.

La diversidad de los textos del monográfico es intencional. Queríamos abandonar la formación monolítica con la cual fuimos disciplinados y que, por costumbre o pura desatención, por veces reiteramos. Acreditamos, como ya mencionado, que los hilos sueltos son más interesantes y valiosos de varios puntos de vista: en lugar

de un conjunto sistemático, una buena vecindad coherente; en lugar de una estructura rígida, el flujo continuo que implica diálogos que atraviesan los textos, sus pensadores y las pequeñas (o no tan pequeñas) afinidades entre ellos. Así, la propuesta de este conjunto diverso de autores e ideas es presentar al público de América Latina algunos pensamientos contemporáneos provenientes del Brasil que nos ayuden a reflexionar sobre temas urgentes para nuestro subcontinente. Una de esas pistas sueltas imprescindibles, que circunscribe las próximas páginas, es la noción de un tiempo en que la linealidad histórica no nos interesa, justamente por ser una ficción facilitadora y perezosa de abordar la gran complejidad de un relato sobre nosotros mismos. En ese sentido, los textos y las películas que son analizados crean imágenes temporales y espaciales diversas. Su coexistencia imprime la tensión de tiempos históricos remotos, contenidos en el presente e intrínsecamente relacionados con la problemática espacial, tal y como Silvia Rivera Cusicanqui nos enseña. Recuerdos de un antaño lejano, de larga duración, tornan visibles asuntos que nunca fueron resueltos y reaparecen en la actualidad como refriegas violentas.

Es el caso de la relación que Ismail Xavier establece entre la actualidad y los tiempos arcaicos, en *O som ao redor*, en que la solución del retorno del recalque del pasado es puesta, por él, como una “jugada valiente y bien concebida” que nos habla de justicia y de “la victoria de la astucia de los oprimidos”, a pesar de reponer el mundo arcaico. Ese juego temporal se materializa en la puesta en escena de la cuestión espacial, que coloca en cuestionamiento la vieja antítesis entre ciudad y campo, y que puede ser también entre las capitales y el interior, o entre el centro y las periferias de una ciudad o de un continente. Los males urbanos no son apenas resultados de la “urbanización salvaje”, son también consecuencias, según Ismail, de ese tiempo arcaico, de la relación “señorial-familiar” que se perpetúa en nuestros países. De modo que la imagen temporal nos remite a aquella que Silvia apunta como siendo paradigmática para pensar un tiempo inquieto y peligroso del *Pachakuti*. En *La nación clandestina* (1989), de Jorge Sanjinés, el protagonista camina retornando a su aldea llevando la máscara de la muerte en las espaldas, de modo que, a pesar de caminar para el futuro, la máscara, que ya es parte intrínseca de él, mira para atrás, para el pasado, siendo ella también el futuro y su presente (la muerte). De manera hasta cierto punto similar, podemos pensar en la imagen creada por Walter Benjamin, en la “IX Tesis sobre el concepto de historia”, en la que el pasado es la imagen vivificada de las ruinas, de la Recife anterior a su violenta verticalización, dada por el “viento huracanado” que sopla desde el paraíso y a lo cual Benjamin llama de progreso. ¿Fantasmas que no pueden partir, porque el presente casi inexorablemente repite el pasado?

Decimos “casi”, porque en el texto de Antonio Amancio sobre la película, *Ana sem título*, la relación conflictiva y tensa entre presente y pasado se juega de otra manera. Adaptación de la pieza teatral *Hay más futuro que pasado*, esta cinta nos coloca en otra imagen del *Pachakuti* de los pueblos andinos: el tiempo de los riesgos de los procesos emancipatorios. Este es el caso de la “XIV Tesis sobre el concepto de historia” del autor alemán citado - donde el pasado, cargado de ahora, interrumpe el continuum de la historia en el momento de peligro del salto del tigre. Y así se mueve el arte de América Latina como un tiempo de lucha que nos ayuda a respirar en tiempos que nos causan claustrofobia mortal. Como el título de la pieza indica, el texto de Amancio recoloca las tensiones del pasado en un relato capaz de crear futuros posibles y no apenas con relación al objeto estudiado. Así como Ana de la película rompe fronteras en América Latina, Amancio quiebra con el ayuno de hombres escribiendo sobre películas de América Latina hechas por mujeres sobre mujeres, y no por mera solidaridad. ¿Bosquejo e invitación de una participación menos desigual entre los

intelectuales hombres y mujeres que dibujan un futuro posible en este sentido? ¿Inicio del salto del tigre de nuestros compañeros?

A continuación, el tiempo de la obra de Adirley Queirós, de acuerdo con Esther Hamburger, es una inversión irónica de este breñal temporal con el que estamos lidiando. El futuro en la ficción científica de *Branco sai, preto fica* coloca el pasado como la cosa más fundamental del presente. Ante la ausencia de registro, se hace urgente recrear imágenes e informaciones sobre un evento traumático del pasado, para escenificar, no sin cierta ironía, la posibilidad de un acto de reparación por parte del Estado. Al destacar el espacio inventivo del barrio periférico, y el sumo interés de su conglomerado urbano para pensar los espacios ciudadanos, Hamburger viste la ropa del desagravio, principalmente porque invierte la lógica común del ambiente académico y de la manera como fuimos disciplinados a considerar estos lugares. Es genial la contraposición que la película propone, destacada por Hamburger, entre la inhumana verticalización y amplitud del espacio de la mentada Brasilia moderna/futurista y la ciudad satélite de la Ceilandia, con sus auto-construcciones “llenas de imaginación”.

Tiempos y lugares revisitados que nos enseñan a reconsiderar otros modos de mirar el pasado, presente y futuro que cargamos en nuestros cuerpos y reproducimos como narradores supuestamente autorizados que somos. Este sentido de problematización del tiempo del cual nos apropiamos, nosotros los académicos, es parte de los otros dos textos del monográfico que tienen en común una reflexión sobre el cine militante y la militancia en el cine. Rubens Machado realiza un osado viaje proustiano, atrevimiento bienvenido como contrapunto del empeño editorial que invade la fortuna crítica del cine en América Latina, y que nos obliga a seguir reglas simplificadoras y castradoras del ímpetu literario de nuestros escritos. Un texto con introducción, desarrollo y conclusión, como nos exigen la mayoría de nuestras revistas académicas, no garantiza su calidad y su pertinencia, que son atributos incontestables de las reflexiones de Machado, a partir de las películas *Libelu-Abaixo a Ditadura!* y *O apito da panela de pressão*. Con él, nos sumergimos en un lenguaje que intenta mimetizar ese tiempo del cual las películas hablan. Son usados profusamente términos parnasianos que yacen en el pasado y están en cierto desuso y que, siendo de difícil traducción para el español, pierden su sabor exquisito (por suerte, tendremos una versión bilingüe), pero que son fundamentales para que sintamos un extrañamiento que debería ser una condición *sine qua non* para abordar con respeto el pasado. Memoria que, al constatar que el buen humor es fundamental para tratar de la militancia, se esfuerza por devolvernos una experiencia empática, con la cual cualquier militante del cine de América Latina con certeza se identificará. A su turno, el breve texto de Silvia Oroz hace de los fragmentos de memoria su vigor reflexivo. Son retazos afectivos que configuran la militancia artístico-política desde un punto de vista próximo y conmovedor, donde el miedo es la fuerza motriz. Este tema está de varias formas e intensidades en todos los artículos (no sería diferente en una América Latina assolada por narco-Estados y sus respectivas necro-políticas). Sin embargo, fue el aspecto político afectivo lo que nos movió, a las autoras de esta Presentación, a hacer una lectura muy particular del texto de Silvia Oroz; una lectura a la que nominamos *Hablemos del miedo*. Allá va.

Las páginas escritas por Silvia, que trazan un sucinto recorrido sobre el cine militante en Argentina, aunque breves, van más allá de los dos movimientos cinematográficos de la militancia en el cine argentino más conocidos por el público de América Latina: Cine Liberación y Cine de la Base. Ella nos habla de un tercer movimiento en paralelo, el de los profesores de Cinematografía de la Universidad de La Plata. Sin embargo, su gran contribución está en otro lugar. Silvia, en el comienzo de su ensayo, destaca el lema de los “dos demonios”,

una teoría que fue formulada en Argentina que fue adoptada para hablar de las dictaduras que asolaron América Latina y de la resistencia, armada o no, que provocaron estos regímenes autoritarios. La originalidad del texto estriba en que, más allá del absurdo evidente de relacionar dos fuerzas de una desigualdad atroz, desarrolla una cuestión muy poco utilizada para tratar de estos temas: el miedo. Silvia comienza hablando de “el miedo de asumir esa historia” que acosa a las fuerzas represivas de los gobiernos dictatoriales, en general, antes y después de sus acciones terroristas. También realza, en varios momentos, diferentes maneras de sentir y hablar del miedo.

Este enfoque se debe, fundamentalmente, a las reflexiones que hace a partir de las declaraciones hechas por el tercer grupo, aquel de los profesores de la Universidad de la Plata. En una de las sentencias leemos que “los filmes de los grupos de izquierda fueron filmados clandestinamente, con pocos recursos y fundamentalmente con miedo”. Este sentimiento, a pesar de poco comentado, aparece en diversos testimonios del cine militante (que parece también alcanzar la experiencia personal de Silvia, ya que Alfredo Oroz, su compañero, formaba parte del grupo de La Plata). El miedo es aún la sensación que se señala como uno de los principales “resortes” que movilizaron al citado grupo. El pánico producido por el toque del timbre en medio de la noche, el terror a la tortura, que no se limitaba al sufrimiento físico y psicológico, sino al miedo de traicionar a los compañeros ante la posibilidad de no poder resistir a los torturadores. Esa insistencia nos hace pensar en una circunstancia extrema e intensamente vivida por los militantes e sus familiares. ¿Cuál es la relación entre el miedo y la militancia? ¿Hasta qué punto el miedo impulsa la militancia? ¿El miedo a todo lo que implica la militancia hace que los militantes sean pocos? Muchas preguntas que nos llevan para más allá de la cuestión existencial de los militantes que sufrieron, bien porque fueron efectivamente sometidos a tortura, bien porque vivieron esa angustia en su militancia diaria. Silvia nos lanza así a la convulsa relación que existe entre el miedo y la política, central en el pensamiento occidental que se ha dedicado a la política y a lo político.

Al mirar hacia la cinefilia de Wim Wenders, por ejemplo, nos topamos con este sentimiento en el nombre de una de sus películas: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (El miedo del golero delante del penalti, 1972)*. Pero lo que sorprende aún más son algunas palabras que uno de sus personajes profiere en *Falsche Bewegung (Movimiento en Falso, 1975)*. El miedo del miedo en un anticipo en cine de lo que cantará en verso Lenine treinta años después: miedo que da miedo del miedo que da. Es curioso y genial. Poco después, al curso de la investigación vemos que se trataba de una sentencia de Michel de Montaigne, que un siglo después incitará el pensamiento de Thomas Hobbes sobre la relación entre la política y el Estado.

Todo lo cual nos lleva de nuevo al ensayo de Silvia y sus pensamientos sobre el cine militante de América Latina que, de hecho, no se puede pensar sin la problemática que relaciona la política y el poder del Estado. En general, hay poca reflexión en los estudios e investigaciones cinematográficas sobre ese entretrejo particular entre el miedo y la política. Una vez más, Silvia nos enseña a mirar el cine de una manera insólita y estimulante. Así fue con el melodrama del cine de América Latina que, al recuperar un género cinematográfico desprestigiado por la crítica, nos enseña a ver, en el cine mexicano, una tradición de mujeres fuertes y dueñas de su propia nariz, a pesar del enfoque patriarcal de sus historias, gracias al legado de actrices maravillosas; y con ello, a no pensar el tiempo pretérito en una historia lineal, en la que el presente siempre está más desarrollado y sapiente que el pasado.

La desconfianza en tratar del miedo no es sólo del cine. Según Renato Janine Ribeiro, este tema es considerado mezquino y, por lo tanto, mal visto y poco tratado por los filósofos o pensadores de la cultura occidental. Sin embargo, los pocos que se ocuparon de ello no ocultan su admiración por el tema. Roland Barthes, según Ribeiro, llegó a afirmar que “merece más elogios –quién sabe– el que tiene el valor de ocuparse de lo insignificante que el que se ocupa fácilmente de los expedientes grandiosos y nobles”¹.

En general, en el análisis de las películas militantes que hablan de la tortura, se destacan los procesos violentos y arbitrarios de las fuerzas del Estado. Así, las vemos como películas que denuncian esta violencia arbitraria e ilegítima perpetrada por el Estado. La máxima institución política y social, en estos casos, es pensada como un Estado de Derecho, por tanto, como garante del bienestar político y social de la comunidad. Sin embargo, para la filosofía política, la figura del Estado moderno es mucho más compleja, y la idea de un Estado de Derecho puede ser una versión un poco ingenua sobre el Estado. Al fin y al cabo, como nos muestra Hobbes, el Estado es ante todo el Leviatán, el soberano. Para Giorgio Agamben,² en la política contemporánea tenemos de un lado el Estado, sus agentes que aplican la ley, que se colocan fuera de ella, a diferencia del otro, el *Homo sacer*, o la población, que se encuentra bajo los mandatos violentos de la ley sin disfrutar de sus presuntos beneficios. El caso de las cámaras de gas improvisadas en carros de la policía brasileña, tortura aplicada por estos agentes del Estado y que asesinó a Genivaldo de Jesus Santos, nos hacen pensar en algo: ¿cómo la tortura se banalizó en América Latina y cómo estamos distantes de un Estado de Derecho!

Marcelo Zelic, vicepresidente del grupo Tortura Nunca Mais (Tortura Nunca Más), al ser preguntado sobre la banalización de la tortura en Brasil, afirma que es un “hecho cultural, heredado de la terrible experiencia de la esclavitud”. Al mismo tiempo, el audiovisual también nos disciplina a mirar la tortura como si fuera un procedimiento natural y necesario. Solo hay que ver, hoy en día, cómo la gente “buena”, en varias series audiovisuales alrededor del mundo, es capaz de torturar al “malvado” para que confiese su crimen y así evitar una tragedia peor. La prisión establecida por los Estados Unidos en Guantánamo, nuestro paladino de la libertad y de los derechos humanos, está ahí, para que no olvidemos esta naturalización; el caso Assange también es paradigmático para entender cómo la tortura se banalizó, y el Estado de Derecho está desapareciendo hasta en los países que se venden como civilizados. En la contemporaneidad ya no podemos pensar que se tratan sólo de acciones y situaciones que suceden en países “atrasados” que no consiguieron constituir un Estado de Derecho en que se respetan los derechos humanos.

Si la tortura está naturalizada y acogida por el mundo y por tanto por la población de América Latina, ¿cuál es la función de las películas del cine militante que muestran la tortura? No puede ser más el de la simple denuncia, ya que a la mayoría de la población no le parece gran cosa esta horrible acción del Estado. Ni, tampoco, de la apología a los hechos heroicos de cineastas intrépidos que están dispuestos a morir empuñando sus intrépidas cámaras, como Leonardo Henrichsen, que filma su propia muerte en las cercanías del Palacio de la Moneda en el notorio 1973 chileno. Silvia parece haber intuido una respuesta muy original

1 Ribeiro, R. J. (2003). Medo e Esperança em Hobbes. En *Arte e Pensamento*. Disponible en https://artepensamento.ims.com.br/item/medo-e-esperanca-em-hobbes/?_sf_s=medo

2 Agamben, G. (2010). *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

3 Zelic, M. (2014). Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. En *Portal do Governo Brasileiro*. Disponible en: <https://cemdp.mdh.gov.br/modules/news/article.php?storyid=28>

en su forma de abordar estas películas: en su insistencia de hablar sobre el miedo, acaba proponiendo una reflexión sobre este sentimiento. Ella diserta sobre el miedo. En primer lugar, el de los agentes del Estado torturador, de modo que este sentimiento no se manifiesta únicamente en la víctima, lo que es común. Nicolás Maquiavelo, en *El Príncipe*, ya había alertado sobre el temor del príncipe (el soberano); de igual modo Hobbes con el *Leviatán*. Gran parte de la acción violenta del Estado es también producto del miedo que sienten sus agentes por lo que están haciendo. ¿A dónde nos lleva la consideración del miedo de los torturadores? Es otra cuestión que debería ser estudiada más a fondo. Lo que sí se puede decir es que estos datos pueden ser fundamentales para empezar a pensar en acercarse a estas películas de manera quizás menos inocua. Silvia lo sabe. Es necesario ultrapasarse la visión de que se trata simplemente de visibilizar o denunciar la práctica de la tortura por el Estado. Un despliegue interesante de la idea de pensar el cine dentro desde este amplio espectro del miedo es considerar también el temor del público. Sabemos que, a pesar de la naturalización de la tortura, un porcentaje altísimo de la población teme sufrir tortura por parte de los agentes del Estado. Según la revista *Exame*, el 80% de los brasileños tiene miedo de ser torturado en la cárcel⁴. Esto implica que, por su amplia propagación, se están reconociendo como violentos e inaceptables estos actos del Estado y que, si la tortura aplicada a los “otros” no provoca empatía o compasión, al menos infunde el temor de que ese “otro torturado” no esté tan lejos de nosotros y que, por lo tanto, podemos convertirnos en la próxima víctima. Esta percepción cambia la forma de ver esta práctica terrible.

Otro aspecto de sumo interés, y que también se insinúa en el texto de Silvia, es la relación entre el miedo y la comunidad. En el caso del cine militante, se trata de la comunidad formada por los militantes. Obras “divertidas”, como el cortometraje de Cine Liberación, citado por Silvia, en la que se prepara un cóctel molotov parodiando las recetas culinarias exhibidas en la televisión, atestiguan de cómo los militantes buscaban un entorno en el que pudieran convivir de forma menos tensa, a pesar de la realidad violenta y peligrosa en la que vivían. Esta obra, así como otras historias contadas por Silvia –como la del coche viejo– señalan un momento en el que se respiraba un ambiente comunitario.

La relación entre el miedo y la comunidad, o la disolución del sentido de comunidad, es también uno de los “resortes” del pensamiento político de la llamada modernidad. Para José Eisenberg⁵, el valor de tener miedo es lo que nos lleva a otra pasión emancipadora: la de la sociabilidad reflexiva. En la teoría política clásica, el miedo es lo que nos hace reflexionar y darnos cuenta de que para “superar el miedo a la servidumbre” (el principal miedo o sentimiento que moviliza al militante), es necesario comunicarse y coordinar “con otros seres humanos”. Es decir, la sociabilidad reflexiva sería algo que el ser humano “inventa y reinventa” como forma de resolver “sus miedos”. A través de sus fragmentos de memoria, es hasta allí que Silvia nos conduce.

Después de este necesario momento de reflexión, poco ortodoxo para una presentación, creemos que podemos adentrarnos en la buena vecindad planteada por las pizcas dispuestas en este monográfico. Y que la lectura de ellas pueda reverberar en los cuerpos y en las mentes (por ser unos) de los residentes avocados de este continente.

4 Por Da Redação (publicado em 13/05/2014). “80% dos brasileiros têm medo de tortura em prisão”. In *Revista Exame*. Disponible en: <https://exame.com/brasil/80-dos-brasileiros-tem-medo-de-tortura-em-prisao/>

5 Eisenberg, J. (2005). O político do medo e o medo da política. *Lua Nova. Revista de Cultura e Política*, 64, 49-60.



Imagen: Gabriel Calero



Imagen: Gabriel Calero

E/CAL

El cine militante

The militant cinema

Resumen:

En el presente trabajo, se esbozarán algunos fragmentos de memoria alrededor de la militancia política en forma de cine en las décadas de 1960 y 1970 en Argentina, a través de testimonios personales sobre la producción colectiva de *Informes y testimonios: la tortura política en Argentina* (1966-1972).

Palabras claves: Cine argentino; Cine de la Base; Cine Liberación; memoria.

Abstract:

In this paper, some fragments of memory will be outlined around political militancy in the form of cinema in the 1960s and 1970s in Argentina, through personal testimonies on the collective production of *Informes y testimonios: la tortura política en Argentina* (1966-1972).

Keywords: Argentinian cinema; Cine de la Base; Cine Liberación; memory.

Silvia Oroz

Universidade Federal do Rio de Janeiro
(UFRJ) e Universidade Estácio de Sá
Rio de Janeiro, Brasil
silviaoroz@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1495-6049>

Enviado: 2022-03-25
Aceptado: 2022-04-17
Publicado: 15/07/2022

Como citar: Oroz, S. (2022) El cine militante. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 27-31.

<https://nawi.espol.edu.ec/>
[www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a1](https://doi.org/10.37785/nw.v6n2.a1)



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Las experiencias del cine militante de los años 1960-1970, hasta hace poco tiempo eran conflictivas, mejor dejarlas de lado, pensar que no existieron. Además, hasta los años 90, más o menos, se encontraban bajo el lema de los dos demonios. O sea, si los de un lado eran culpados, los del otro también. Una ensalada rusa donde la culpabilidad no tenía dirección fija o posible. Esa postura hoy es relativamente discutible pero ciertamente que esta guardada esperando una brecha. Por otro lado, la retumbante derrota de los culpados y el miedo de asumir esa historia era otro factor que pesaba en la coyuntura. Al acabar la dictadura militar después de 1982, se configura bajo el gobierno de Alfonsín la dicha "teoría de los dos demonios", donde los opuestos son iguales, y que en los años 90 se diluye tímidamente haciendo surgir un tímido discurso en el que los dos demonios, desde un cine integrado al sistema, comienzan a dar otro punto de vista posible, aceptable, admitido para empezar a desembarazar algunos asuntos considerados tabú.

En los años 2000 las nuevas tecnologías son una realidad que ayudaron a que el cine militante se sumergiese en otra etapa donde el discurso es más plural, múltiple y menos culpabilizador. El cine militante a que me refiero es aquel que no está ligado a institución ninguna para depender de recursos o controles. Se hace haciendo.

Del mismo modo que los nuevos cines latinoamericanos de los años 60 y 70 se nutrieron de lenguajes y estéticas forjadas en otras geografías; los cines de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX, los realismos de entreguerras, el neorealismo italiano de la segunda post guerra, los nacionales discursos epocales característicos de Latinoamérica, que ampliaron en muchos casos los horizontes de intervención. En él, y no se trató solo de un fenómeno reducible a lo imaginario, tantas películas que representaron o hablaron de latino américa, o pensaron las situaciones nacionales enmarcadas en el devenir regional [...] parece importante insistir, como decíamos, que al hacer hincapié en el peso que tiene el contexto "nacional" en la práctica y aun en el los de una "identidad nacional". La identidad nacional no puede ser naturalizada desde ningún tipo de esencialismo (Mestman, 2016, 14-17).

Es curioso que dos de los grupos eran del mismo origen: la izquierda. La escuela de cine de La Plata abrigó a Raymundo Gleyzer, autor de *Los traidores* (1972), que desarrollaba el tema de la corrupción sindical, ese grupo se llamaba Cine de la Base. Raymundo va desaparecer en 1976. Por otro lado, él tenía realizado en México *La Revolución Congelada* y era una persona conocida. El otro grupo también era de la escuela de cine de La Plata y estaba constituido por ex alumnos y profesores de la misma. La película de ellos se llamaba *Informes y testimonios, la tortura política en Argentina* (1973). También era de destaque el grupo Cine Liberación, de origen peronista. En 1968 filman *La hora de los hornos*.

Los filmes de los dos grupos de izquierda fueron filmados clandestinamente, con pocos recursos, y fundamentalmente con miedo. Lo fundamental es que fueron realizados. Y para que no se diga que los militantes eran demasiado serios, hay una historia que lo desmiente. Cine Liberación tiene un corto bien gracioso que parodia a las señoras que cocinan por la televisión. En una mesa de trabajo de cocina están los elementos de hacer un cóctel molotov, el presentador va diciendo cuantas partes de cada cosa, nafta, mecha, nafta...en vez de harina, huevos, etcétera. Al final, la bomba explota. Se comenta que quien dirigió este corto era Elizeo Zubiela, pero nunca fue confirmado. Los integrantes de

los diferentes grupos eran amigos entre sí, se prestaban desde equipos a la cinta de pegar el negativo. “Estos grupos ejercían rupturas en lo político, pero también en el plano estético y cultural [...] no podríamos pensar a las transformaciones cinematográficas del 68 en el cine de América Latina, siquiera de modo tendencial, analítico, asociado a las nuevas sensibilidades propiamente sesentistas; por otro lado, la dimensión más directamente tercermundista política, y a la acción insurgente” (Mestman & Varela, 2013, 7-8).

Informes y testimonios: la tortura política en Argentina (1966-1972) fue realizada recientemente por profesores de la escuela de Cinematografía de la Universidad Nacional de La Plata, que estaba compuesto por Diego Eijo, Eduardo Giorelo, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz, Carlos Vallina y Silvia Verga. Antes, habían hecho *Los taxis*, medimetraje híbrido entre ficción y documental, que funcionaba como proclamación de objetivos del colectivo. En un momento del filme, se dice: “la verdad es subversiva”, siendo ese el resorte que movía el grupo. Otro resorte era el miedo. Cuando tocaba el timbre en medio de la noche en una casa, era un pánico total. Dice Carlos Vallina: “Para nosotros, el tema comportaba una fuerte confrontación. Se vivía con el temor a la tortura y yo, en particular, le tenía un miedo terrible. Miedo que no tenía que ver solo con el sufrimiento físico, sino también con la posibilidad horrorosa de verme quebrado, de traicionar a través de la tortura. Yo no tenía, no tengo, la menor confianza en mi resistencia física. Ahí estaba el mayor temor” (Martín Peña, 2021).

Existían vínculos de camaradería entre los cineastas del continente, y era importante que los filmes de esa etapa fueran vistos en festivales, muestras, clandestinamente, en sindicatos, en la universidad y en casas. “A la hora de enfrentar al espectador con ese común denominador del cine político que reemplazaba al cine de calidad previo” (Martín Peña, 2021). El grupo, para locomoción, tenía un único automóvil, un *Renault* viejo que era de Diego Eijo y que había bautizado de Froilan, en homenaje a un viejo corredor de autos.

Dice Martín Peña: “Numerosas películas argentinas fueron producidas en la clandestinidad como parte de una insurgencia política que caracterizo esa etapa en la historia argentina. Fueron filmes militantes, de corto y largometraje, surgidos de grupos de trabajo con diversas extracciones políticas pero similares en la convicción de que el cine podía y debía utilizarse como herramienta de concientización. Todas las películas militantes fueron políticas, pero no todas las películas políticas fueron militantes” (Martín Peña, 2021). Hay, por lo menos, cuatro condiciones según Martín Peña que definen el cine militante: la clandestinidad, la voluntad de contrainformación, su carácter abierto o incompleto y algún tipo de vínculo con las organizaciones políticas insurgentes. “*La hora de los hornos*, de Solanas (1968), fue el filme militante fundacional en todos los sentidos, fue la primera película argentina pensada para ser vista en circuito alternativo e informal de exhibición en 16mm, que incluyo hasta parroquias. Además, su estreno mundial en el festival de Pesaro, en Italia, despertó el interés y la expectativa internacional sobre nuevas obras de estas características”.

Ya *Informes y testimonios: la tortura política en Argentina* tenía noventa minutos de duración, divididos en 8 secuencias, una introducción y un epílogo. Entre cada secuencia una entrevista. Esas eran en *off* con personas que habían padecido tortura o estaban ligadas a ella, por ejemplo, abogados, psicólogos etc. Esa estructura configura un gran mosaico abierto que se puede alterar sin problemas. Pretendía, dramáticamente, ser cuadros independientes y la referencia era Bertolt Brecht. Tenía una introducción, con una cita de Dom Hélder Câmara y un epílogo. Había un problema serio, que era el dinero, que escaseaba, y el negativo era caro. Como Alfredo Oroz había sido alumno de José Martínez Suarez (fallecido en 2018), pidió para que hablara con el laboratorio Alex para conseguir una rebaja, y José la consiguió. Por otro lado, un amigo del grupo era militante del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) y ofreció dinero a través de la organización que fue entregado sin ningún tipo de exigencia de contenido.

El grupo estaba muy preocupado con la *mise en scène* de la película, por lo que se decidió por un guion de hierro con lo que se podía aprovechar al máximo la escasa película virgen, y se filmaba en tomas largas para evitar gastos impensados. Dice Peña: “el transcurso del tiempo en sí mismo adquiere un protagonismo dramático en la estructura de los planos secuencias. El tiempo así utilizado se desarma, la percepción del espectador de cine, normalmente acostumbrado a la fragmentación, lo convierte en testigo, en el sentido más preciso del término” (Martín Peña, 2013). Para Vallina, “es el encuentro roselliniano con la referencia, nuestro *Paisà*” (Martín Peña, 2021). Oroz explica: “no nos interesaba mostrar la tortura como hecho de un individuo sino como elemento de un sistema” (Oroz, 1973). El periodista Oscar Taffetani dice: “las imágenes y las palabras de *Informes y Testimonios* resultan proféticas, anuncian la represión clandestina y el surgimiento de las madres. Son proféticas porque en aquel momento calaron hondamente en lo real. Se acercaron al hecho de la tortura hasta palparlo en su desnudez” (Martín Peña, 2021).

Referencias bibliográficas

Mestman, M; Varela, M. (2013). *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba.

Mestman, M. [et al.] (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política*. Buenos Aires: Akal.

Martín Peña, F. (2021). *Cine Maldito*. Buenos Aires: La Tercera Editora.

Oroz, A. (1973). Depoimento a *Revista Gente*, edición de julio de 1973.

Reseña Curricular

Silvia Oroz es profesora, investigadora y curadora. Es autora de *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina* (1992), adaptado para el cine por Nelson Pereira dos Santos, para el seriado internacional *Cien años de cine* (1995), organizado por el British Film Institute. Sus investigaciones se centran en Latinoamérica. Los años 30, 40 y 50 son el centro de su trabajo, por considerarlos metafóricos y repletos de caminos no explorados.



Imagen: Gabriel Calero

Calero
2020

Rebeldia e experimentação: Ana rompendo fronteiras latinoamericanas

Rebellion and experimentation: Ana breaching latin american borders

Rebelión y experimentación: Ana rompiendo las fronteras de América Latina

Resumo:

Ana sem título é um documentário híbrido que investiga a trajetória da protagonista, uma jovem artista negra brasileira, por alguns países da América Latina (Cuba, México, Chile e Argentina) nas duras décadas de sessenta e setenta. Com uma equipe de filmagem, a diretora Lucia Murat questiona o estado da arte da época, começando com um painel de mulheres empenhadas em expressar seu novo papel no mundo.

Palavras-chave: Arte de mulheres latino-americanas; Documentário híbrido; Mulheres artistas.

Abstract:

Ana sem título is a hybrid documentary that investigates the journey of the main character, a young black Brazilian woman artist, through some Latin American countries (Cuba, Mexico, Chile and Argentina) in the 1960's and 70's. With her film crew, director Lucia Murat questions the state of

the arts at that time, based on a panel of issues from women who are engaged in the expression of their new role in the world.

Keywords: Engaged Women Artists; Hybrid documentary; Latin American women's art.

Resumen:

Ana sem título es un documental híbrido que indaga la trayectoria de la protagonista, una joven artista negra brasileña, por algunos países latinoamericanos (Cuba, México, Chile y Argentina), en los difíciles años sesenta y setenta. Con un equipo de filmación, la directora Lucia Murat cuestiona el estado del arte en ese momento, a partir de un panel de temas de mujeres comprometidas en la expresión de su nuevo rol en el mundo.

Palabras clave: mujeres artistas comprometidas; documental híbrido; arte realizado por mujeres latinoamericanas.

Sumario: 1. Introdução. 2. Ana sem título. 3. Ana na América Latina. 4. Conclusão.

Como citar: Amancio, A. (2022) Rebeldia e experimentação: Ana rompendo fronteiras latinoamericanas. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 33-41.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a2](https://doi.org/10.37785/nw.v6n2.a2)



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

**Antonio Carlos (Tunico)
Amancio**

Universidade Federal Fluminense
Niterói, Brasil

tunicoamancio@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5770-2183>

Enviado: 2022-03-14

Aceptado: 2022-05-01

Publicado: 15/07/2022

1. Introdução

Ana, sem título é o décimo terceiro longa de Lucia Murat, escrito em parceria com Tatiana Salem Levy, lançado durante a pandemia de COVID-19, enfrentando todas as dificuldades do período. É um filme intenso, visceral, que desdobra investigações anteriores que nasceram de uma exposição de artistas latino-americanas e de uma peça de teatro, nomeada como uma palestra-performance, obras que, por vias transversas, alimentaram este documentário híbrido de longa-metragem que chegou aos cinemas brasileiros em 29 de julho deste ano de 2021.

O site do filme¹ traz textos esclarecedores, entre eles uma sinopse que diz:

Stela, uma jovem atriz brasileira, decide fazer um trabalho sobre as cartas trocadas entre artistas plásticas latino-americanas nos anos 70 e 80. Viaja para Cuba, México, Argentina e Chile à procura de seus trabalhos e de depoimentos sobre a realidade que elas viveram durante as ditaduras que a maior parte desses países enfrentaram na época. Em meio à investigação, Stela descobre a existência de Ana, uma jovem brasileira que fez parte desse mundo, mas desapareceu. Em 1968, Ana foi do sul do Brasil, de uma pequena cidade do interior, para a efervescente Buenos Aires, que vivia um momento de mudança nas artes plásticas e no comportamento. Obcecada pela personagem, Stela resolve encontrá-la e descobrir o que aconteceu com ela.

O site informa ainda que “O filme é livremente inspirado na peça *Há mais futuro que passado*”, peça que foi encenada no Rio de Janeiro, no SESC Copacabana, em março de 2017, tendo cumprido razoável circuito até 2020. Existe ainda um curta metragem de 2021 chamado *Desmontagem, Um documentário de ficção*, produzido pela Caradua e posterior ao filme, no qual se conta o processo de realização da peça².

A peça, que se credita como teatro-documentário, foi dirigida por Daniele Avila Small e dramatizada pela diretora, Clarisse Zarvos e Mariana Barcelos, em um projeto conduzido por uma equipe feminina, cujo elenco contou com Clarisse Zarvos, Cris Larin e Tainah Longras. A peça virou também um livro homônimo, editado em versão bilíngue (português-inglês) e lançado pela editora Javali, de Belo Horizonte, em 2018.

Há mais futuro que passado se consolidou enquanto estrutura dramática após o contato com uma chamada para uma exposição, organizada pela inglesa-venezuelana Cecilia Fajardo-Hill e pela argentina Andrea Giunta, chamada *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, que finalmente foi inaugurada no Hammer Museum de Los Angeles, de 15 de setembro a 31 de dezembro de 2017. A exposição chegou à Pinacoteca de São Paulo no período entre os dias 18 de agosto e 19 de novembro de 2018.

1 Disponível em: <http://www.taigafiles.com/ana/>

2 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MzcajXZCg2M>

Uma exposição de arte de obras de mulheres vira uma peça teatral encenada e produzida por mulheres, que serve de base para um filme dirigido por uma mulher. Esta é a primeira orientação deste trabalho, com reflexões devidamente entrelaçadas e expostas a partir das informações contidas em um catálogo de exposição, um livro, um curta (posterior), e também um longa-metragem. E a razão de destacar estas dimensões artísticas que operam na questão da visibilidade das mulheres na arte latino-americana é que em todas elas se bate contra o apagamento do trabalho feminino, entendido como “expressão de uma subjetividade em dissidência com relação aos lugares socialmente normalizados” (Giunta, 2018).

O catálogo da exposição deu consistência à pesquisa do coletivo de mulheres que produziu e encenou a peça; a apresentação das obras na Pinacoteca deu origem ao filme a partir da percepção de sua materialidade; e o documentário autodenominado híbrido recorreu a uma multiplicidade de recursos para sua articulação dramática e estética. Alguns desses elementos estavam já presentes na peça, como a superposição de documentos, textos e vídeos, testemunhos e uma interlocução direta com a plateia. O filme explora os limites da narrativa realista típica do formato, absorvendo e ampliando esses elementos para abranger situações ficcionais dramatizadas ou metalinguísticas, sustentadas pela leitura de cartas de mulheres latino-americanas que têm ou tiveram alguma interface com Ana. As cartas são uma prerrogativa dramática da peça.

2. Ana sem título

Ana é a artista jovem e negra desaparecida, que é procurada pela equipe do filme - uma investigação baseada na correspondência trocada entre ela e outras mulheres artistas de Cuba, México, Chile e Argentina, por onde ela passou. O filme, então, pode ser considerado um *road movie* que busca o paradeiro da artista Ana, com uma equipe mínima composta pela atriz Stela (Rabello), pela cineasta Lucia (Murat), pela operadora de som Andressa (Clain) e pelo fotógrafo Leo (Bittencourt). É através de seus olhos -ou por sua narração, leituras, pesquisas, descobertas, depoimentos- que se organiza o discurso sobre essa busca, onde os integrantes do grupo também se expõem de acordo com algumas situações. Este é o primeiro nível de leitura do filme: seu caráter de registro de uma operação de cinema. É esse registro que articula, inclusive, o desfecho com a virada final reveladora.

Em seguida temos as cartas, que contextualizam o envolvimento de Ana com essas mulheres e seus respectivos fazeres da produção artística. Cartas que são acompanhadas de imagens, fotos, documentos, performances e filmes, mostrando essas obras e a intervenção de Ana na vida daquelas criadoras. Uma pesquisa que se desenvolve, tanto na peça quanto no filme, sob a premissa apresentada por Virginia Woolf (2019), no ensaio *A Room of One's Own*, originalmente publicado em outubro de 1929, onde se lê que “quando um tema é altamente controverso, não se pode dizer a verdade. Pode-se apenas dar à plateia a oportunidade de tirar as suas próprias conclusões, enquanto observa as limitações, os preconceitos e as idiossincrasias de quem fala. É provável que a ficção contenha aqui, mais verdade que os fatos”. Uma proposição que sinaliza a ambiguidade da representação que se

seguirá, ao mesmo tempo em que se reafirma a função da presença da escritora inglesa na narrativa cinematográfica, igualmente identificada no palco dos teatros onde a peça foi apresentada. Pois Virginia Woolf, em *A Room of One's Own*, se serve de uma tríade de narradoras ficcionais (Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael) para denunciar as desigualdades entre os papéis de gênero e como elas repercutem na produção literária das mulheres, expondo o fosso entre ser mulher e ser artista, através de séculos de anonimato de vozes femininas, de silenciamento, de patriarcado (Vilela, 2021). Assim, alia-se à experiência do apagamento histórico uma condição coletiva de impedimento no manejo da liberdade de expressão sem sujeições - o que se torna, na verdade, a denúncia última do documentário, exposta já nas suas primeiras sequências. O que diferencia o filme *Ana sem título* de outros projetos narrativos e estéticos é o fato de ele se centrar no momento crucial dos regimes de exceção vivenciados por povos latino-americanos nas décadas de 70 e 80. É fazendo um recorte mais contundente de obras e artistas sob regimes fortes que a diretora Lucia Murat –também ela uma vítima da ditadura civil-militar que marcou a sociedade brasileira de 1964 a 1985– tece o seu comentário social.

Estamos na exposição *Mulheres Radicais*, na Pinacoteca de São Paulo, entre obras de diferentes países e de variada expressão pictórica, com distorções e provocações gráficas, rearrumação de figuras, tendendo ao transgressor, ao trágico, ou mesmo ao surreal. A voz de Lucia se sobrepõe às imagens, lembrando que existem mais de 430 mortos e desaparecidos durante a ditadura, enquanto a imagem é ilustrada pelas fotos de 19 mulheres identificadas e que correspondem às vítimas dos militares, membros da resistência, da ALN, da Val-palmars, do PCdoB e de outros movimentos que ousaram contestar o regime. No final delas, temos uma série de imagens de uma bela mulher negra, identificada como Ana; e só então entra o título do filme, sob a voz e as imagens potentes da afro-brasileira Victoria Santa Cruz cantando/recitando o seu veemente libelo *Me gritaron ¡Negra!*

Tinha sete anos apenas e umas vozes me chamaram negra! Que coisa é ser negra? Eu não sabia a triste verdade que aquilo escondia, e me senti negra e retrocedi como eles queriam. E odiei meus cabelos e meus lábios grossos e retrocedi, negra, negra, negra, e sempre amargurada continuava levando nas minhas costas minha pesada carga; alisei o cabelo, passei pó na cara, mas nas minhas entranhas ressoava a mesma palavra: negra! Até que um dia retrocedi até quase cair: Negra! E Daí? Negra sim, negra sou, de hoje em diante não aliso mais meu cabelo e vou rir de quem chama aos negros de gente de cor – e de que cor! Negra! Como soa lindo e que ritmo tem! Negro! Afinal compreendi e avanço segura e bendigo aos céus porque Deus quis que negro azeviche fosse minha cor. E compreendi: negro, negro, negro sou!

Este é uma espécie de prólogo que define os temas da misoginia, do racismo e da exclusão social, logo desenvolvidos em *La Havana*, para onde a equipe do filme se desloca. E com uma única e rara exceção masculina, é esta equipe feminina que, presente no quadro, de forma metalinguística, vai executar a pesquisa e discutir seu desenvolvimento, relegando o fotógrafo a um papel quase secundário em cena. A primeira das cartas surge em um ateliê de artes com crianças, sobre o qual a voz sugerida de Antonia Eiriz, pintora cubana impressionista, comenta para Feliza Bursztyn, escultora colombiana que a criatividade é uma questão social, e não individual. O filme aponta que Antonia foi censurada e parou de pintar por causa disso, mesmo que hoje esteja no Museu, na sala dos censurados dos anos 60.

Imagens do Malecón nos levam a um ateliê de gravura, onde Stela descobre que todas as gravuras de Antonia foram vendidas, mesmo tendo tido a obra censurada - sinal da qualidade de seu trabalho. Então surge pela primeira vez o nome de Ana, como uma amiga brasileira de Antonia. Se conheceram na Argentina, em um workshop. Assim se começa a traçar o percurso de Ana, logo aí, no berço de uma sociedade que ousou romper com os regimes políticos do continente e instaurar um Estado socialista, em vigor até hoje. Ana, por sua vez, não tem um sobrenome conhecido; o que quer dizer, uma mulher como outra qualquer, não identificável. Isto lhe confere desde logo um papel simbólico que só será aprofundado no decorrer do filme.

A equipe do filme discute a existência de Ana e as razões de ter saído de circulação e seus traços serem dispersos. Esta será a operação de busca demonstrativa do percurso da brasileira talentosa, negra, bonita, amigável e bem falante, que por meio de suas relações diretas ou indiretas com mulheres latino-americanas atuantes nos conturbados anos 60 e 70, acaba circulando nos meios artísticos militantes de esquerda, travando amizades e também se expressando artisticamente, de acordo com a agenda conceitual e política da época. Ampliando o espectro de composições identitárias consideradas marginais ou rejeitadas pela sociedade branca, abonada e heterossexual, Ana vive uma relação homoafetiva com a chilena Silvia, e com ela realiza uma parte deste percurso, fatalmente amplificando o potencial de preconceitos que já sofria como mulher, artista, negra e estrangeira (o que lhe cabe, inclusive, um sequestro nunca bem explicado).

Por outro lado, em cada país visitado, Ana faz contato com personalidades da pintura, gravura, fotografia, performance, e mesmo do cinema, e vemos obras significativas de cada artista, secundadas por depoimentos e testemunhos de amigos, ex-alunos, curadores de exposições ou críticos de arte, nem sempre pessoas que conheceram Ana, mas que contribuem com análises e reflexões sobre a época. Dados que, de certo modo, constroem também a trajetória de Ana a partir dessas relações. Assim, uma galeria de nomes orbita em torno da brasileira, gerando um mosaico de referências da arte e da ação política daquela época. Personagens provocadores, como a franco-argentina Lea Lublin, autora da performance denominada *Meu filho* (1968), realizada no Museu de Arte Moderna de Paris, na qual ela compartilha maternalmente com os visitantes, durante o horário normal de exibição, os cuidados cotidianos que tem com seu bebê de sete meses, de fraldas a mamadeiras. Além dela, ouvimos sobre as já citadas Antonia Eiriz, pintora cubana, e a colombiana Feliza Bursztyn; Chiki Weisz, fotógrafo húngaro radicado no México, que intermedia alguns contatos; a poeta e coreógrafa peruana Victoria Santa Cruz; a fotógrafa mexicana Kati Horna; a pioneira videoartista Pola Weiss, também mexicana; Frida Kahlo; Margarita Paksa, argentina precursora das instalações; a também argentina e cineasta María Luisa Bemberg, com seu demolidor filme *El mundo de la mujer*³; e a muralista chilena Luz Donoso. Até mesmo o argentino-brasileiro Ilo Krugli é citado por seu trabalho teatral junto a crianças, além de Maria Bonomi e Lygia Pape. São artistas que serão nomeados ou terão algumas de suas obras revisitadas pelo filme. E, aqui, uma segunda curiosidade se instala: Ana mimetiza algumas dessas

3 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w7nSGeLJH6k>

obras, na forma de filmes de época, de certo modo rerepresentando as obras originais, principalmente através de performances artísticas (um trabalho coordenado brilhantemente pela curadora e artista plástica Camila Rocha Campos). Assim, vemos Ana banhar-se em tinta vermelha ou sujar-se de lama e imprimir seus traços e formas na parede. Ou mesmo recortar com tesoura uma máscara de lucha libre e revelar por baixo dela uma Máscara de Flandres, conhecida por ser usada pela Escrava Anastácia, que permitia à pessoa apenas enxergar e respirar.

Com isto, o filme dá visualidade a experiências do passado, reposicionando esses gestos criativos, que na verdade são pautados pela transgressão e pelo enfrentamento radical das violências sobre os corpos e a luta contra a imposta subalternidade das existências femininas.

3. Ana na América Latina

Essas obras constituem, no seu conjunto, um patrimônio da resistência e da insubordinação feminina, resguardadas para novos questionamentos futuros; de modo institucional, tais como aquelas mantidas pelo Museu de Belas Artes de La Havana ou pelo Museu da Memória e dos Direitos Humanos, em Santiago; ou ainda pelo registro da monumental Plaza de las Tres Culturas, local do massacre de Tlatelolco em 1968, na cidade do México. Temos ainda a memória esparsa dos grupos e coletivos que reagiram às forças das ditaduras daqueles anos, como o grupo chileno CADA-Colectivo Acciones de Arte, que fez 6 aviões jogarem sobre a cidade de Santiago 400.000 volantes discutindo a relação entre arte e sociedade, fazendo referência ao bombardeio da Casa de la Moneda em 1973⁴. Uma performance original registrada no filme-dentro-do-filme *Ay Sudamérica*. Ou ainda no encontro informal registrado no filme com as mães da Plaza de Mayo, onde uma das veneráveis senhoras diz que “as mães não têm história pessoal. Contam o que aconteceu com todas, porque lutam todas pelos filhos e seus ideais revolucionários”. Histórias que fazem história.

Assim se constrói a matéria bruta de Ana sem título: a equipe busca traços e indícios da passagem de Ana pelo continente, localiza amigos e conhecidos, revela fatos e obras, e neste percurso vai denunciando uma “rebelião e protestos generalizados contra a violência cotidiana que queima, corta, dilacera e discrimina corpos de mulheres; contra a violência da linguagem e do sistema de exclusão que afeta o âmbito profissional em todos os níveis” (Giunta, 2018). Uma discriminação que se reflete ainda hoje, na composição da equipe, quando a técnica de som Andressa Clain Neves, negra, confessa em cena ter sido barrada no aeroporto do México (a única detida e interrogada por quatro horas por 5 homens). Andressa garante ao filme a inserção de uma autorizada fala negra e permite que se discorra sobre o medo, um medo que se escora no peso da história, institucionalmente camuflada no Brasil, mas ainda pulsante em outros países da América Latina. Um medo que atrai: “tem mulheres que parece que resistem a fantasmas, outras que os capturam em suas obras”⁵. E isto nos leva à equipe do filme, composta por jovens que não tiveram a experiência da ditadura, mas vivem a seu modo suas

4 Conforme o filme *Ay Sudamerica*, de 1981.

5 Citação retirada do filme *Ana sem título*.

implicações pelo apagamento, o racismo estrutural, a violência e a ignorância do passado. Só Lucia Murat, resistindo a seus medos, mortos e fantasmas gerados pela ditadura, incorpora com atenção as sugestões que aparecem e, normalmente em voz *off*, comenta e relaciona os dados com a situação do Brasil. Como quando, por exemplo, se descobre que militares brasileiros estiveram no Chile bem antes do golpe contra Allende, ajudando a prepará-lo, em uma fala da guia de visitas ao Estádio Nacional, por onde passaram cerca de 40.000 prisioneiros (Pécora, 2021) e onde a inscrição “um povo sem memória é um povo sem futuro” lembra um dos temas do filme.

Ana sem título pode bem ser a atualização cinematográfica de “Que bom te ver viva”, de 1989, o primeiro longa solo de Lucia Murat, pela temática, pelo questionamento das estruturas de poder na sociedade, pelas relações documentário/ficção. Radicalizando a proposta, Lucia Murat confunde propositalmente, como propunha Virginia Woolf, a ficção e a realidade, já que a primeira pode conter mais verdade que a segunda.

Ana termina seus dias em Don Pedrito, no sul do Brasil, sozinha, abandonada pela família, e de seus trabalhos vemos apenas resíduos e ruínas... “tudo que é perfeito dá defeito, cedo ou tarde”, diz a letra da canção que acompanha esses momentos finais.

Ana some, o filme acaba...

Ou não! O que vem a seguir desmonta toda a lógica que nos prendeu afetivamente à narrativa, levando-nos a pensar em outras articulações. Isto se dá porque uma cartela esclarece que “a personagem Ana e as cartas trocadas entre as artistas podem ser semelhantes à realidade, mas são ficção”, criadas por licença poética, como dito na peça teatral. Uma ficção criada para que pudéssemos chegar à realidade da América Latina.

A surpresa se prolonga quando descobrimos, nos créditos, que Ana é interpretada por uma atriz, e que parte dos entrevistados são atores e atrizes, ao lado de verdadeiros personagens da história contada. Os créditos são intercalados com uma roda de mulheres negras, onde a atriz (agora o sabemos) Roberta Estrela D’Alva repete e atualiza as palavras e a gestualidade da canção *Me gritaron negra*, de Victoria Santa Cruz, trazendo-a até os dias de hoje, incorporando mesmo a citação a Marielle Franco⁶, vítima do abuso e da violência contra as mulheres. A frase final da (nova) canção diz que “eles ainda não venceram e que as mulheres estão vivas!”.

4. Conclusão

Ana sem título é uma obra absolutamente inserida na sua época, que utiliza habilmente um rico material historiográfico, artístico e engajado politicamente para compor um libelo contra o racismo, a misoginia e a violência política institucional que tem marcado as últimas décadas das sociedades latino-americanas. Os dispositivos utilizados para a composição do seu discurso são de grande

6 Marielle Franco, socióloga e vereadora brasileira, filiada ao PSOL, foi assassinada no Rio de Janeiro em março de 2018, por suas ações políticas, num crime não esclarecido até hoje.

sofisticação e amplificam nossa noção dos descabros do passado, pondo-os em relação com o presente. Este jogo de desdobramento se dá pelo apelo emocional e identificação com a personagem central, em uma sintetização de obras, fatos e afetos de toda uma geração que se pautou pela procura de uma livre expressão, e pela sublevação de corpos regulados por um poder patriarcal violento e atenuador dos conflitos sociais advindos da exclusão e do apagamento das vozes dissonantes. Um espelhamento que pretende descolonizar mentes e desfazer hierarquias por meio do ativismo e dos ativismos que propõem um outro lugar social para os excluídos das nossas histórias.

Referências bibliográficas

Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Pécora, L. (2021). Lucia Murat: “Acredito realmente que este horror vai terminar” (entrevista). *Mulher no Cinema*.
<https://mulhernocinema.com/entrevistas/lucia-murat-acredito-realmente-que-este-horror-vai-terminar/>

Vilela, I. (14 de junio, 2021). Um Teto Todo Seu, de Virginia Woolf. *Revista Bula*. <https://www.revistabula.com/41452-um-teto-todo-seu-de-virginia-woolf/>

Woolf, V. (2019). *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Reseña curricular:

Antonio Carlos (Tunico) Amancio es profesor titular jubilado. Licenciado en cine por la Universidade Federal Fluminense y Doctor en Comunicación y Artes por la Universidad de São Paulo. Sus principales trabajos académicos se convirtieron en libros: *O Brasil dos gringos. Imagens no Cinema*, y *Arts e Manhas da EMBRAFILME: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro*. Ambos fueron publicados en 2000. Se ha especializado en el estudio de la representación de la identidad cultural brasileña en el cine, publicando artículos en revistas especializadas de diversos países. Organizó las colecciones *Brasil-México: aproximações cinematográficas* (2011), con Marina Tedesco, y también publicó *Argentina-Brasil no cinema: diálogos* (2014).



Imagen: Gabriel Galero

Galero
2019

Rebelión y experimentación: Ana rompiendo las fronteras de América Latina¹

Rebellion and experimentation: Ana breaching latin american borders

Resumen:

Ana sem título es un documental híbrido que indaga la trayectoria de la protagonista, una joven artista negra brasileña, por algunos países latinoamericanos (Cuba, México, Chile y Argentina), en los difíciles años sesenta y setenta. Con un equipo de filmación, la directora Lucia Murat cuestiona el estado del arte en ese momento, a partir de un panel de temas de mujeres comprometidas en la expresión de su nuevo rol en el mundo.

Palabras clave: mujeres artistas comprometidas; documental híbrido; arte realizado por mujeres latinoamericanas.

Abstract:

Ana sem título is a hybrid documentary that investigates the journey of the main character, a young black Brazilian woman artist, through some Latin American countries (Cuba, Mexico, Chile and Argentina) in the 1960's and 70's. With her film crew, director Lucia Murat questions the state of the arts at that time, based on a panel of issues from women who are engaged in the expression of their new role in the world.

Keywords: Engaged Women Artists; Hybrid documentary; Latin American women's art.

1 Traducción al español de Oriana María Olivia Rojas Rodríguez y Yanet Aguilera.

**Antonio Carlos (Tunico)
Amancio**

Universidade Federal Fluminense
Niterói, Brasil

tunicoamancio@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5770-2183>

Enviado: 2022-03-14

Aceptado: 2022-05-01

Publicado: 15/07/2022

Amancio, A. (2022) Rebelión y experimentación: Ana rompiendo las fronteras de América Latina

Sumario: 1. Introducción. 2. *Ana sem título*. 3. Ana en América Latina. 4. Conclusión.

Como citar: Amancio, A. (2022) Rebelión y experimentación: Ana rompiendo las fronteras de América Latina. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 43-51.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a3](https://doi.org/10.37785/nw.v6n2.a3)



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

Ana sem título es el decimotercero largometraje de Lucia Murat, escrito en colaboración con Tatiana Salem Levy, estrenado durante la pandemia de COVID-19, enfrentando todas las dificultades del período. Es una película intensa, visceral, que despliega investigaciones previas que nacieron de una exposición de artistas latinoamericanas y de una obra de teatro, denominada *Conferencia-Performance*, trabajos que, de manera transversal, alimentaron este largometraje documental que estrenó en los cines brasileños el 29 de julio de 2021.

El sitio *web* de la película¹ aporta textos esclarecedores, entre ellos una sinopsis que dice lo siguiente:

Stela, una joven actriz brasileña, decide hacer un trabajo sobre las cartas intercambiadas entre artistas plásticas latinoamericanas en las décadas de los 1970 y 1980. Viaja a Cuba, México, Argentina y Chile en busca de sus trabajos y testimonios sobre la realidad que vivieron durante las dictaduras que la mayoría de estos países enfrentaron en ese momento. En medio de la investigación, Stela descubre la existencia de Ana, una joven brasileña que formó parte de este mundo, pero que desapareció. En 1968, Ana pasó del sur del Brasil, de un pequeño pueblo en el interior, a la efervescente Buenos Aires, que vivía un momento de cambio en las artes plásticas y en los comportamientos. Obsesionada con el personaje, Stela decide buscarla y averiguar qué le pasó.

El sitio *web* también informa que “la película se inspira libremente en la obra de teatro *Hay más futuro que pasado* (*Há mais futuro que passado*)”, que se puso en escena en Río de Janeiro en el SESC Copacabana, en marzo de 2017, con un circuito razonable hasta 2020. Hay también un cortometraje de 2021 llamado *Desmontaje, un documental ficción* (*Desmontagem, um documentário de ficção*), producido por Caradua y posterior a la película, en el que se cuenta el proceso de realización de la pieza².

La pieza, que se pone como teatro documental, fue dirigida por Daniel Avila Small y dramatizada por las directoras Clarisse Zarvos y Mariana Barcelos, en un proyecto conducido por un equipo femenino, cuyo elenco incluía a Clarisse Zarvos, Cris Larin y Tainah Longras. La pieza también se convirtió en un libro del mismo nombre, publicado en versión bilingüe (portugués-inglés) y lanzado por la editorial Javali, de Belo Horizonte, en 2018.

Hay más futuro que pasado se consolidó como estructura dramática tras el contacto con una convocatoria para una exposición, organizada por la anglo-venezolana Cecilia Fajardo-Hill y la argentina Andrea Giunta, denominada *Radical Women: Latin America Art, 1960-1985*, que finalmente se inauguró en el museo *Hammer* de Los Ángeles del 15 de septiembre al 31 de diciembre de 2017. La exposición llegó a la Pinacoteca de São Paulo, en el período comprendido entre 18 de agosto y el 19 de noviembre de 2018.

Una exposición de arte de obras de mujeres se convierte en una obra de teatro escenificada y producida por mujeres, que sirve de base para una película dirigida por una mujer. Esta es la primera orientación de este trabajo, con reflexiones debidamente entrelazadas y expuestas a partir de las

1 Disponible en: <http://www.taigafilmes.com/ana/>

2 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MzcajXZCg2M>

informaciones contenidas en un catálogo de exposición, un libro, un cortometraje (posterior) y también un largometraje. Y la razón de resaltar estas dimensiones artísticas que operan en el tema de la visibilidad de las mujeres en el arte latinoamericano es que en todas ellas se lucha contra la borradora del trabajo femenino, entendido como “expresión de una subjetividad en disidencia respecto a los lugares socialmente normalizados” (Giunta, 2018).

El catálogo de la exposición dio consistencia a la investigación del colectivo de mujeres que produjo e escenificó la pieza; la presentación de las obras en la Pinacoteca dio origen a la película a partir de la percepción de su materialidad; y el autodenominado documental híbrido recurrió a múltiples recursos para su articulación dramática y estética. Algunos de estos elementos ya estaban presentes en la pieza, como la superposición de documentos, textos y videos, testimonios y un diálogo directo con el público. La película explora los límites de la narrativa realista propia del formato, absorbiendo y ampliando estos elementos para abarcar situaciones ficticias dramatizadas o metalingüísticas, apoyadas en la lectura de cartas de mujeres latinoamericanas que tienen o tuvieron alguna relación con Ana. Las cartas son una prerrogativa dramática de la obra.

2. Ana sem título

Ana es la joven artista negra desaparecida que es buscada por el equipo de la película, una investigación basada en la correspondencia intercambiada entre ella y otras mujeres artistas de Cuba, México, Chile y Argentina, por donde pasó. La película, pues, puede considerarse un *road movie* que busca el paradero de la artista Ana, con un equipo mínimo integrado por la actriz Stela (Rabello), la cineasta Lucia (Murat), la operadora de sonido Andressa (Clain) y el fotógrafo Leo (Bittencourt). Es a través de sus ojos – o a través de su narración, lecturas, investigaciones, descubrimientos, testimonios – que se organiza el discurso sobre esta búsqueda, donde los miembros del grupo también se exponen según algunas situaciones. Este es el primer nivel de lectura de la película: su carácter de registro de una operación cinematográfica. Es este el registro que incluso articula el desenlazar dramático con el revelador giro final.

A continuación, tenemos las cartas, que contextualizan la relación de Ana con estas mujeres y sus respectivas producciones artísticas. Cartas que van acompañadas de imágenes, fotos, documentos, performances y películas, que muestran esas obras y la intervención de Ana en la vida de esas creadoras. Una investigación que se desarrolla, tanto en la pieza como en la película, bajo la premisa presentada por Virginia Woolf (2019) en su ensayo *A Room of One's Own*, originalmente publicado en octubre de 1929, donde se lee que “cuando un tema es muy controvertido, no se puede decir la verdad. Sólo se puede dar la oportunidad a la audiencia de sacar sus propias conclusiones, observando las limitaciones, prejuicios e idiosincrasias del orador. Es probable que aquí la ficción contenga más verdad que los hechos”. Una proposición que señala la ambigüedad de la representación que se seguirá, al mismo tiempo que reafirma el papel de la presencia de la escritora inglesa en el relato cinematográfico, identificado también en el escenario de los teatros donde se presentó la pieza. Ya que Virginia Woolf, en *A Room of*

One's Own, utiliza una tríada de narradoras ficticias (Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael) para denunciar las desigualdades entre los roles de género y cómo repercuten en la producción literaria de las mujeres, exponiendo la distancia entre ser mujer y ser artista, a través de siglos de anonimato de las voces femeninas, de silenciamiento, de patriarcado (Vilela, 2021). Así, se junta a la experiencia de la borrada histórica una condición colectiva de impedimento en el manejo de la libertad de expresión sin sujeciones – que se convierte, de hecho, en la denuncia final del documental, expuesta ya en sus primeras secuencias. Lo que diferencia a la película *Ana, sin título* de otros proyectos narrativos y estéticos es que se centra en el momento crucial de los regímenes de excepción vividos por los pueblos latinoamericanos en las décadas de los 70 y 80. La directora Lucia Murat – ella misma víctima de la dictadura cívico-militar que marcó la sociedad brasileña de 1964 a 1985 – teje su comentario social haciendo un recorte más contundente de las obras y las artistas bajo regímenes dictatoriales.

Estamos en la exposición *Mujeres Radicales (Mulheres Radicais)*, en la Pinacoteca de São Paulo, entre obras de diferentes países y de variada expresión pictórica, con distorsiones y provocaciones gráficas, reordenamiento de figuras, tendiendo a lo transgresor, a lo trágico o incluso a lo surrealista. La voz de Lucia se sobrepone a las imágenes recordando que hay más de 430 muertos y desaparecidos durante la dictadura, mientras que la imagen muestra las fotos de 19 mujeres identificadas y que corresponden a las víctimas de los militares, mujeres miembros de la resistencia, de la ALN, del Val-palmars, del Partido Comunista de Brasil y otros movimientos que se atrevieron a desafiar al régimen. En secuencia a las fotos, tenemos una serie de imágenes de una hermosa mujer negra, identificada como Ana; y solo después entra el título de la película, bajo la voz e imágenes poderosas de la afroperuana Victoria Santa Cruz, cantando/recitando su vehemente libelo *Me gritaron: ¡Negra!*

Tenía siete años apenas y unas voces me gritaron ¡negra! ¿Qué cosa es ser negra? Yo no sabía la triste verdad que aquello escondía, y me sentí negra, y retrocedí como ellos querían. Y odié mis cabellos y mis labios gruesos y retrocedí, ¡negra!, ¡negra! ¡negra!, y pasaba el tiempo, siempre amargada, seguía llevando a mi espalda mi pesada carga; me alisé el cabello, me polveé la cara y entre mis entrañas siempre resonaba la misma palabra: ¡negra! Hasta que un día que retrocedía, que iba a caer, ¡negra! ¿Y qué? ¡Negra, si, negra soy! De hoy en adelante no quiero alisar mi cabello. Y voy a reírme de aquellos que llaman a los negros gente de color. ¿Y de qué color? ¡Negra! ¡Y qué lindo suena!, ¡y qué ritmo tiene! ¡negro! Al fin, al fin comprendí, y avanzo segura, y bendigo al cielo porque quiso Dios que negro azabache fuese mi color. Y ya comprendí, ¡negro!, ¡negro!, ¡negro soy!

Esta performance es una especie de prólogo que coloca los temas de la misoginia, el racismo y la exclusión social, que pronto se desarrollarán en la Habana, adonde viaja el equipo de la película. Y con una única y rara excepción masculina, es este equipo femenino el que, presente en el encuadre, de forma metalingüística, realizará la investigación y discutirá su desarrollo, relegando al fotógrafo a un papel casi secundario en la escena. La primera de las cartas proviene de un taller de arte con niños, donde escuchamos la voz de Antonia Eiriz, pintora impresionista cubana, que comenta a Feliza Bursztyn, escultora colombiana, que la creatividad es una cuestión social, no individual. La película señala que Antonia fue censurada y por ello dejó de pintar, aunque hoy está en el Museo, en la sala de los censurados de los años sesenta.

Las imágenes del Malecón nos llevan a un taller de grabado, donde Stela descubre que todos los grabados de Antonia se han vendido, a pesar de que la obra estaba censurada, lo que es una muestra de la calidad de su trabajo. Entonces aparece por primera vez el nombre de Ana, como amiga brasileña de Antonia. Se conocieron en Argentina, en un taller. Así comienza a trazarse el camino de Ana, allí mismo, en la cuna de una sociedad que se atrevió a romper con los regímenes políticos de continente y a instaurar un estado socialista, vigente hasta el día de hoy. Ana, por su parte, no tiene su apellido conocido, es decir, una mujer como cualquier otra, no identificable. Esto le otorga inmediatamente un papel simbólico que solo se profundizará en el transcurso de la película.

El equipo de la película discute sobre la existencia de Ana y las razones por las que ha salido de circulación y sus rastros están dispersos. Esta será la operación de búsqueda que demuestra la trayectoria de la talentosa, negra, bella, simpática y locuaz brasileña, que a través de sus relaciones directas o indirectas con mujeres latinoamericanas activas en los conturbados años 60 y 70, participó de los círculos artísticos de la izquierda militante, haciendo amigos y también expresándose artísticamente, según la agenda conceptual y política de la época. Ampliando el espectro de composiciones *identitarias* consideradas marginales o rechazadas por la sociedad blanca, adinerada y heterosexual, Ana vive una relación homo-afectiva con la chilena Silvia, y con ella realiza una parte de este recorrido, amplificando fatalmente los posibles prejuicios que ya padecía por ser mujer, artista, negra y extranjera (que incluye un secuestro que nunca fue bien explicado).

Por otro lado, en cada país visitado, Ana entra en contacto con personalidades de la pintura, el grabado, la fotografía, la performance e incluso el cine – y vemos obras significativas de cada artista, seguidas de declaraciones y testimonios de amigos, antiguos alumnos, curadores de exposiciones o críticos de arte, no siempre personas que conocieron a Ana, pero que aportan análisis y reflexiones sobre la época. Datos que, en cierto modo, también construyen la trayectoria de Ana a partir de estas relaciones. Así, una galería de nombres orbita alrededor de la brasileña, generando un mosaico de referencias del arte y de la acción política de la época. Personajes provocadores, como la franco-argentina Lea Lublin, autora de la performance *Mi hijo* (1968), realizada en el Museo de Arte Moderno de París, en la que comparte maternalmente con los visitantes, en horario normal de exhibición, los cuidados cotidianos que tiene con su bebe de siete meses, desde los pañales hasta los biberones. Además de ella nos hablan de la ya mencionada Antonia Eiriz, pintora cubana y de la colombiana Feliza Bursztyn; Chiqui Weisz, fotógrafa húngara radicada en México, que intermedia algunos contactos; la poetiza y coreógrafa peruana Victoria Santa Cruz; la fotógrafa mexicana Kati Horna; la video-artista pionera Pola Weiss, también mexicana; Frida Khalo; Margarita Paksa, precursora argentina de las instalaciones; la también argentina y cineasta María Luisa Bemberg, con su demoledora película *El mundo de la mujer*³; y la muralista chilena Luz Donoso. Incluso el argentino-brasileño Ilo Krugli es citado por su obra teatral con niños, así como a Maria Bonomi y Lygia Pape. Estos son los artistas que serán nominados o tendrán algunas de sus obras mostradas por la película. Y aquí surge una

3 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=w7nSGeLJH6k>

segunda curiosidad: Ana imita algunas de estas obras, en forma de películas de época, en cierto modo re-presentando las obras originales, principalmente a través de performances artísticas – un trabajo brillantemente coordinado por la curadora y artista plástica Camila Rocha Campos. Así, vemos a Ana bañándose en pintura roja o embadurnándose de barro e imprimiendo sus rasgos y formas en la pared. O incluso cortando una máscara de lucha libre con tijeras y revelando debajo una máscara de Flandes, conocida por ser utilizada por la esclava Anastácia, que sólo permitía ver y respirar.

Con ello, la película confiere visualidad a experiencias pasadas, reposicionando estos gestos creativos, que de hecho están guiados por la transgresión y la confrontación radical de la violencia sobre los cuerpos y la lucha contra la subalternidad impuesta de las existencias femeninas.

3. Ana en América Latina

Estas obras constituyen, en su conjunto, un patrimonio de la resistencia y la insubordinación femeninas, salvaguardado para su posterior cuestionamiento en el futuro; de manera institucional, como lo que posee el Museo de Bellas Arte de la Habana o el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile; o incluso el registro de la monumental Plaza de las Tres culturas, sitio de la matanza de Tlatelolco en 1968, en la ciudad de México. Todavía tenemos dispersa la memoria de los grupos y colectivos que reaccionaron ante las dictaduras de esos años, como el grupo chileno CADA-Colectivo Acciones de Arte, que hizo que 6 aviones lanzaran 400.000 volantes sobre la ciudad de Santiago discutiendo la relación entre arte y sociedad, haciendo referencia al bombardeo a la Casa de la Moneda en 1973⁴. Performance original grabada en la película en el film-dentro-del-film de *Ay Sudamérica*. O también en el encuentro informal registrado en la película con las madres de la Plaza de Mayo, donde una de las venerables damas dice que “las madres no tienen historias personales. Cuentan lo que les pasó a todos, porque todas luchan por sus hijos y sus ideales revolucionarios”. Historias que hacen historia.

Así se construye la materia prima de *Ana sem título*: el equipo busca huellas y pistas del paso de Ana por el continente, localiza amigos y conocidos, revela hechos y obras, y en este recorrido muestra una “rebelión y protesta generalizadas contra la violencia cotidiana que quema, corta, lacera y discrimina los cuerpos de las mujeres; contra la violencia del lenguaje y del sistema de exclusión que afecta el ámbito profesional en todos sus niveles” (Giunta, 2018). Una discriminación que se refleja incluso hoy en la composición del equipo, cuando la sonidista Andressa Clain Neves, negra, confiesa en una escena, haber sido detenida en el aeropuerto de México (la única detenida e interrogada durante 4 horas por 5 hombres). Andressa garantiza a la película la inserción de un discurso negro autorizado y permite hablar del miedo, un miedo que se apoya en el peso de la historia, camuflado institucionalmente en Brasil, pero aún palpitante en otros países de América Latina. Un miedo que atrae el decir que “hay mujeres que parecen que resisten a los fantasmas, otras que los capturan en

4 Según la película *Ay Sudamerica*, de 1981.

sus obras”⁵. Y esto nos lleva al equipo de la película, formado por jóvenes que no vivieron la dictadura, pero que viven a su manera sus implicaciones por la borradora, el racismo estructural, la violencia y la ignorancia del pasado. Sólo Lucia Murat, resistiendo a sus miedos, muertos y fantasmas generados por la dictadura, incorpora cuidadosamente las sugerencias que aparecen y, generalmente en voz *off*, comenta y relaciona los datos con la situación de Brasil. Como cuando, por ejemplo, se descubre que militares brasileños estuvieron en Chile mucho antes del golpe de Estado contra Allende, ayudando a prepararlo, en un discurso pronunciado por el guía turístico del Estadio Nacional, por donde pasaron alrededor de 40.000 presos (Pécora, 2021) y donde la inscripción “un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro” recuerda uno de los temas de la película.

Ana sem título podría ser la actualización cinematográfica de *Qué bien verte viva* (*Que bom te ver viva*), de 1989, el primer largometraje solo de Lucia Murat, por el tema, por el cuestionamiento de las estructuras de poder en la sociedad, por las relaciones documental/ficción. Radicalizando la propuesta, Lucia Murat confunde deliberadamente, como proponía Virginia Woolf, ficción y realidad, ya que la primera puede contener más verdad que la segunda.

Ana termina sus días en Don Pedrito, en el sur de Brasil, sola, abandonada por su familia – y de sus obras sólo vemos residuos y ruinas... “Todo lo que es perfecto se echa a perder, tarde o temprano”, dice la letra de la canción que acompaña estos momentos finales.

Ana desaparece, la película termina...

¡O no! Lo que sigue desmonta toda la lógica que nos ataba emocionalmente a la narración, llevándonos a pensar en otras articulaciones. Esto sucede porque una cartelera aclara que “el personaje de Ana y las cartas intercambiadas entre los artistas pueden parecerse a la realidad, pero son ficción”, creados por licencia poética, como dice la pieza teatral. Una ficción creada para que pudiéramos llegar a la realidad de América Latina.

La sorpresa se prolonga cuando descubrimos en los créditos que Ana es interpretada por una actriz y que parte de los entrevistados son actores y actrices, junto a los personajes reales de la historia que se cuenta. A los créditos se intercala un círculo de mujeres negras, donde la actriz (ahora lo sabemos) Roberta Estrela D’Alva repite y actualiza las palabras y los gestos de la canción *Me gritaron negra*, de Victoria Santa Cruz, llevándola a los días de hoy, incluso incorporando la referencia a Marielle Franco⁶, víctima de maltrato y violencia contra las mujeres. La línea final de la (nueva) canción, dice: “¡todavía no han ganado, y las mujeres están vivas!”.

5 Cita tomada de la película *Ana sem título*.

6 Marielle Franco, socióloga y concejala brasileña, afiliada al PSOL, fue asesinada en Río de Janeiro en marzo de 2018, por su compromiso político, en un crimen que sigue sin esclarecerse.

4. Conclusión

Ana sem título es una obra absolutamente dentro de su tiempo, que utiliza hábilmente un rico material historiográfico, artístico y políticamente comprometido para componer un libelo contra el racismo, la misoginia y la violencia política institucional que han marcado las últimas décadas de las sociedades latinoamericanas. Los dispositivos utilizados para componer su discurso son de gran sofisticación y amplían nuestra noción de los descalabros del pasado, poniéndolas en relación con el presente. Este juego de despliegue se produce a través de la apelación emocional y la identificación con el personaje central, en una síntesis de obras, hechos y afectos de toda una generación que se guió por la búsqueda de la libertad de expresión, y por la sublevación de los cuerpos regulados por un poder patriarcal violento y atenuador de los conflictos sociales derivados de la exclusión y la borradura de voces disonantes. Un espejeo que pretende descolonizar las mentes y deshacer las jerarquías a través del activismo y los *artivismos* que proponen otro lugar social para los excluidos de nuestras historias.

Referencias bibliográficas

Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Pécora, L. (2021). Lucia Murat: "Acredito realmente que este horror vai terminar" (entrevista). *Mulher no Cinema*.
<https://mulhernocinema.com/entrevistas/lucia-murat-acredito-realmente-que-este-horror-vai-terminar/>

Vilela, I. (14 de junio, 2021). Um Teto Todo Seu, de Virginia Woolf. *Revista Bula*. <https://www.revistabula.com/41452-um-teto-todo-seu-de-virginia-woolf/>

Woolf, V. (2019). *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Reseña curricular:

Antonio Carlos (Tunico) Amancio es profesor titular jubilado. Licenciado en cine por la Universidade Federal Fluminense y Doctor en Comunicación y Artes por la Universidad de São Paulo. Sus principales trabajos académicos se convirtieron en libros: *O Brasil dos gringos. Imagens no Cinema*, y *Arts e Manhas da EMBRAFILME: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro*. Ambos fueron publicados en 2000. Se ha especializado en el estudio de la representación de la identidad cultural brasileña en el cine, publicando artículos en revistas especializadas de diversos países. Organizó las colecciones *Brasil-México: aproximações cinematográficas* (2011), con Marina Tedesco, y también publicó *Argentina-Brasil no cinema: diálogos* (2014).



Imagen: Gabriel Calero

O som ao redor: arqueologia do vertical moderno na cidade do Recife

O som ao redor: archeology of the modern vertical in the city of Recife

O som ao redor: arqueología de la vertical moderna en la ciudad de Recife

Resumo: Análise da composição narrativo-dramática de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) como forma de evidenciar os estratos do tempo que convivem num bairro moderno do Recife. Acento especial é dado a relações de classe encenadas em tom de crônica, mas gradualmente adensando as tensões criadas entre as personagens. No percurso, está lá visível um estilo de arquitetura e uma forma dos bem-nascidos administrarem sua segurança privada.

Palavras chave: estratos do tempo; relações de classe; cidade moderna, segurança privada.

Abstract: An analysis of *O som ao redor* (Kleber Mendonça, 2012) focused on the way its narrative and visual style give emphasis to the different layers of time that interact in a Recife's modern and verticalized neighborhood. In a comic-dramatic tone the film deals with clear tensions involving opposed social classes, tensions that

have something to do with the way people from the higher social stratum deal with their private security.

Keywords: layers of time; class relationship; modern city, private security

Resumen: Análisis de las composiciones narrativo-dramáticas de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) como forma de evidenciar los estratos del tiempo que conviven en un barrio moderno de Recife. Un acento especial es dado a la relación de clases escenificado en tono crónico, pero gradualmente espesando las tensiones generadas entre los personajes. En este sentido, está visible un estilo arquitectónico y una forma de los bien nacidos manejen su seguridad privada.

Palabras claves: Estratos de tempo, relaciones de classe, ciudad moderna, seguridad privada

Sumario: 1. Introdução; 1.1 O passado no presente; 1.2 A crônica do bairro; 2. Desenvolvimento; 2.1. Cães de guarda; 2.2. Guardas noturnos; 2.3. Guarda costas; 3. Conclusão.

Como citar: Xavier, I. (2022) *O som ao redor: arqueologia do vertical moderno na cidade do Recife*. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 53-67.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a4](https://doi.org/10.37785/nw.v6n2.a4)



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Ismail Xavier
Universidade de São Paulo
São Paulo, SP, Brasil
i-xavier@uol.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-1098-4950>

Enviado: 2022-03-16
Aceptado: 2022-04-20
Publicado: 15/07/2022

1. Introdução

1.1 O passado no presente

O som ao redor, de Kleber Mendonça (2012), pelos seus aspectos formais e temáticos, se caracteriza como um ponto de convergência que permite, em retrospecto, nova articulação de um conjunto de filmes pernambucanos da “retomada” que, em formas narrativas distintas, trabalhou motivos centrais aí presentes, como a relação entre passado histórico e presente, tradição rural e modernização urbana, marcos balizadores de relações de classe e de gênero. Nesta lida com o cotejo entre o passado e o presente, há no filme de Kleber uma arqueologia que permite observar as camadas de tempo que se acumulam no tecido social da grande cidade, evidenciando a sobrevivência de relações de poder e formas de sociabilidade que outros filmes tematizaram colocando em foco personagens que fazem um movimento da cidade grande para o interior, encontrando uma ordem social e relações de família que os desafiam, marcando uma diferença de referenciais na condução da vida. Esta diferença vale como um confronto entre distintos momentos históricos ativado por um conjunto de motivos narrativo-dramáticos que incidem sobre a forma de compor a trama do filme.

Este vai e vem cidade-campo pode ser fruto de um incidente como no caso da incursão de uma adolescente de classe média urbana no mundo do Outro de classe (numa passagem do urbano ao rural) que faz da travessia por um território social desconhecido um romance de formação, como ocorre em *Eles voltam*, de Marcelo Lordello (2011). Em *Boa sorte meu amor*, de Daniel Aragão (2013), seguimos o percurso de figura masculina que, à procura de sua amada em função de sua misteriosa ausência, viaja do Recife para o interior e adentra a região onde moram os pais dela, para então ver frustradas suas indagações num terreno marcado pela violência de uma tradição patriarcal tal como vivida por uma família socialmente acanhada, o que, para o jovem urbano, ele próprio herdeiro da Casa Grande, é um retorno ao *locus* de uma tradição moralista em sua versão ressentida, vinda dos que estão fora da esfera do poder. Há os casos de um movimento contrário no qual o percurso de uma moça de província é marcado pela complementaridade entre duas violências – a vivida no interior (exploração sexual na esfera doméstica) e a vivida na grande cidade em que, migrante vulnerável, ela se torna mercadoria, como em *Deserto Feliz* (2007), de Paulo Caldas. Em *Baixio das bestas* (2006), de Cláudio Assis, o protagonista, que é âncora do noticiário em rede nacional de uma grande rede de TV, vive na grande cidade e recebe a notícia da morte do pai. Ele volta à cidade natal e enfrenta a pressão familiar para que assuma a tarefa que lhe cabe segundo a lei da tradição: a vingança do pai assassinado. *Baile perfumado*, de Paulo Caldas & Lírio Ferreira, cujo impacto em 1996 marcou o início desta constelação de filmes, é um exemplo deste cotejo passado-presente tal como trabalhado no plano do próprio estilo, ao tratar a experiência do cangaço numa chave que incorpora o espírito *Mangue Beat*, incluindo trilha sonora com a presença de Chico Science, músico que liderou este movimento que fez uma junção entre o maracatu, ritmo tradicional próprio à região de Pernambuco no nordeste do Brasil, e a *pop music* internacional.

O filme, em sua dimensão historiográfica, presta homenagem ao cineasta pioneiro Benjamin Abrahão, imigrante que realizou a façanha de filmar o cangaceiro Lampião e seu bando no sertão nos anos 1930. *Baile Perfumado* exhibe trechos do arquivo de Abrahão que traz as preciosas imagens documentais dos cangaceiros, alternando-as com o andamento de sua trama ficcional marcada por uma feição *pop* que ativa uma iconografia e uma sonoridade modernas. Este encontro do cinegrafista com a tradição popular do sertão nos surpreende quando vemos Lampião, Maria Bonita e os “cabras” –como eram chamados os seguidores do líder do cangaço– a dançar. São cenas que evidenciam o acesso dos cangaceiros a um circuito amplo de mercadorias que inclui perfumes e bebida importada. Testemunhamos o “baile perfumado” que evidencia, não um mundo isolado, mas um amplo leque de conexões que tem seu momento decisivo neste contato com o cinema. Foi um momento de consagração ampliada que o filme de Abrahão lhes propiciou e, na contracorrente, mobilizou forte pressão do Governo Central da República sobre a polícia local na sua captura e morte dos cangaceiros.

Considerada esta constelação, *O som ao redor* assume uma posição estratégica neste processo, ao retrabalhar este motivo reiterado no cinema pernambucano recente.

Uma de suas forças é justamente gerar um movimento retrospectivo inovador nesta conexão entre cidade e campo, passado e presente. Vale neste destaque a consistência de sua opção formal e do modo como tais motivos recorrentes encontram nele sua expressão mais aguda, considerada a lida com a arqueologia dos espaços da modernidade como acumulação de tempos históricos que se justapõem, convivendo de forma singular em plena grande cidade. Nele, o paradigma patriarcal e as questões de classe não se articulam como relação entre o urbano, como ícone do moderno, e o rural como *locus* do arcaico, uma vez que é no próprio seio da grande cidade que se acentua, num ponto avançado da verticalização e da sociedade afluente, a presença hoje de formas de poder e de relações de classe supostamente arcaicas. A experiência contemporânea recolhe aí os dados de uma modernização truncada.

1.2 A crônica do bairro.

Kleber conduz de forma notável a encenação da vida de um bairro da alta classe média do Recife, de modo a caracterizar esta permanência do passado, ou seja, a vigência de tradições patriarcais de mando e coronelismo na vida de um bairro nobre na faixa litorânea do Recife. O filme compõe um painel de personagens e situações que se sucedem como fatias de um cotidiano que, no andamento sem pressa da crônica, tipifica com muita nitidez o território esquadrihado por uma notável *mise-en-scène* feita de deslizamentos, trocas de olhares e silêncios que introduzem o insólito no cotidiano.

Antes de mergulhar neste mosaico e suas pequenas tramas, o filme traz na sua abertura –no momento dos créditos– uma montagem de fotos de arquivo que traz uma série de imagens que evocam a história da zona rural de Pernambuco, com imagens da Casa Grande e da Senzala, retratos da vida comum e de festejos. No percurso, há uma cronologia neste painel de fotos, havendo movimento em direção a momentos de confronto mais recentes, com destaque para as imagens referentes às lutas das ligas camponesas nos anos 1962-63.

Composta esta moldura histórico-temática, mergulhamos no contemporâneo: uma cena de uma manhã ensolarada num condomínio. Seguimos uma menina de patins pela área da garagem do prédio e chegamos à área de lazer que está bem animada, com meninos jogando bola ou na piscina. Tal momento com nítido sabor de feriado contrasta com o forte ruído de uma maquinação a vibrar nas mãos de um operário que trabalha no espaço contíguo à área de lazer. Temos aí o primeiro momento em que uma cena de tranqüila sociabilidade de moradores é tensionada por uma presença que compõe uma dissonância. Este forte ruído só se dissolve quando planos de transição (o asfalto com uma declaração de amor para ser lida da sacada de um apartamento, a vista de prédios da região, namorados que se beijam num espaço murado entre os edifícios) nos levam à imagem de uma ocorrência fortuita do dia a dia: um carro se afasta da câmera em baixa velocidade e se dirige para a esquina que está no ponto de fuga; lá, encontra outro vindo na transversal que também parece em ritmo de passeio e, de forma inusitada, os dois carros se chocam. O que gerou o acidente? Um cochilo? O excesso de confiança na aparente pasmeira à volta? Este choque, nem bem consumado, é logo suprimido pelo corte seco que traz o mesmo plano desta rua à noite e a inscrição “Primeira parte: Cães de guarda”.

É assim anunciado o primeiro dos três atos desta “comédie dramatique” habitada pela fórmula “tudo em paz, porém há algo que, de repente, pode vir ao centro da cena”. Se vier, no entanto, não se fará de todo visível, pois não será necessário. Este primeiro lance minimalista de choque inesperado pode ser observado como a célula discreta de um tecido complexo que levará muito além suas formas de contaminação do trivial cotidiano pelo insólito.

2. Desenvolvimento

2.1. Cães de guarda.

A indicação do letreiro é seguida literalmente, pois advém de imediato o episódio que introduz a figura de Bia e sua família de classe média em ascensão, mas parece estar ainda por consolidar seu *status* social e econômico, portanto menos remediada do que a maioria dos seus vizinhos. Nesta cena noturna, nós a encontraremos insone e exasperada com os latidos do cão no quintal do vizinho, uma versão literal do som ao redor que dá ensejo à comédia alimentada pelos seus curiosos estratégias na luta pelo silêncio. Esta inclui jogar pela janela uma pílula de sonífero para o cão ingerir, o que dá certo. Tem início a crônica familiar cujos episódios compõem um *subplot* que pontua a progressão da narrativa central que envolve João, seu avô Francisco dono de um antigo engenho de açúcar e sua família. A presença peculiar de Bia ao longo do filme dá a nota de humor em lances inusitados, marcando um contraponto de leveza ao que de mais dramático ganhará realce na crônica do bairro. Personagem de destaque, ela tem suas performances *solo*, como a masturbação com o sexo apoiado na quina da máquina de lavar roupa que vibra com o motor ligado, ou seu esquema de disfarce quando fuma marijuana expirando a fumaça no cano de um aspirador de pó para evitar que o cheiro se espalhe. E tem os variados lances da vida doméstica com seu marido (este sempre em segundo

plano) e o casal de filhos. As crianças e a sua empregada formam com ela uma parceria no tempero do dia a dia, não excluída as visitas de um entregador de gás –e discretamente, de marijuana– e de um professor de chinês que vem dar aulas particulares para as crianças, numa medida de “atualização”, preparo para a vida futura, anseio que se debate no cotidiano com o humor instável que solicita zonas de escape. A variedade de situações jocosas não exclui momentos em que seu comportamento entra em sintonia com o dos vizinhos mais ricos no seu trato das empregadas num rompante de insatisfação a alta voz diante de qualquer deslize.

Do episódio noturno de Bia com o cão de guarda, saltamos para a cena de João no seu apartamento onde dormiu com a namorada Sofia, ainda deitados no sofá da sala. Eles correm para o quarto quando ouvem a empregada doméstica que chega, porém esta ainda os vê passar, sorrindo com ar maternal de quem faz parte da família há muito tempo; neste ambiente, é natural a presença dos filhos dela, adultos que vêm para fazer um serviço ou outro, e há as netas que se sentam no sofá para assistir à TV. Cúmplice do jovem patrão, ela conhece as regras, sabe toda a história, como vemos na sua conversa com João e Sofia na hora do café. Esta é a primeira observação sobre a relação entre quarto de empregada, área de serviço e sala de visita, algo que veremos se reiterar nas cenas domésticas da família em suas várias propriedades, seja neste apartamento de João, no de seu avô Francisco ou no de seu tio.

O avô é proprietário de muitos apartamentos e de casas remanescentes do bairro que ainda não foram vendidas para empreiteiras que as colocarão abaixo para seguir na marcha inexorável da verticalização. João é corretor que trabalha para o avô na negociação das propriedades. Mais tarde veremos que Sofia havia herdado uma casa neste quarteirão na qual ela morou por pouco tempo no passado, casa que foi vendida há alguns anos. Está agora de passagem e João, que sabe estar antiga casa de Sofia novamente à venda para abrigar uma nova torre, a leva para uma última visita. Ela comenta as mudanças do bairro que avança em sua feição burguesa *nouveau riche*, com forte presença do seu Francisco, o Senhor de Engenho já instalado na cidade e com eventuais retornos às suas terras, em temporadas de repouso.

No papo matinal com a empregada, vamos sendo informados das coordenadas familiares e estatuto do clã neste território, até o momento em que a conversa muda de tom quando é trazida a informação de que o carro de Sofia teve o seu tocador de CDs roubado. Neste momento, João fala de seu primo Dinho que tem lá suas perversidades de moço rico de família poderosa: ele suspeita ter sido ele quem roubou o aparelho. Isto é confirmado quando João conversa com os “guardadores de carros” que estão lá na rua durante o dia, mas têm ouvidos para o que circula. Ele vai ao apartamento do primo e o pressiona para devolver o objeto. Este incidente que pontua a apresentação de João e seu mundo é um dos pequenos episódios que expõe o teor das relações entre proprietários e prestadores informais de serviços que definem os pontos extremos de uma estratificação social observada no território.

Na sucessão de imagens do bairro, há o momento em que a câmera se instala na cobertura de uma das torres para seguir João em seu trabalho de corretor, nos trazendo a vista da massa vertical e seu efeito urbano catastrófico, somado à vista de uma favela nas adjacências. E há uma variedade de imóveis que incluem habitações ainda menos imponentes que indicam as nítidas diferenças de classe e de poder de consumo que define os termos do convívio no bairro.

João e seus movimentos funcionam como um mediador neste mapeamento e na apresentação das personagens que compõem a sua família e de outras figuras que desenharam o perfil dos que circulam pelo bairro, inclusive os interessados em comprar imóveis. Como parte dos episódios curiosos, na conversa com uma cliente para quem ele mostra um apartamento ele inclui a referência de que houve ali o suicídio da ex-moradora, ao que ela responde com a pergunta se isto não deve acarretar um desconto no preço do imóvel, numa passagem rápida para o interesse em meio ao seu teatro de consternação pelo ocorrido.

Em foco a questão da segurança, a tônica é a privatização, nos prédios e na área pública, e o tom das relações se torna mais tenso e cheio de reticências na medida em que o painel avança. É o momento em que entram em cena Clodoaldo e seus dois amigos que chegam para formar uma equipe de guardas noturnos. Antes de tudo, precisam oferecer sua proteção aos moradores. Esta nova presença marca um ponto de inflexão na tonalidade da *mise-en-scène*.

João visita seu tio e comenta os últimos lances do primo Dinho, mas logo a conversa segue outros caminhos. Eles são interrompidos pela chegada de Clodoaldo que toca a campainha e é recebido pelos dois na frente da casa junto à pequena cerca que a separa da rua. Este é o lugar destinado a quem está lá para vender seus serviços de segurança. Clodoaldo tem boa lábia e conduz bem a conversa com os proprietários, sendo às vezes digressivo, sempre com um misto de simpatia e ironia em suas respostas. Depois de indagações e reticências, o pai de João termina por aceitar a proposta do pagamento mensal. Quando o segurança se afasta, pai e filho se olham e seus gestos mantêm uma indagação que reforça o senso de que nem tudo é tão simples, mas isto logo se dissolve e a vida continua.

Na conversa, menção enfática foi feita pelos donos da casa ao Seu Francisco e sua influência no bairro, um dado que Clodoaldo confirmou e, com um sorriso, disse estar já bem a par das regras do jogo local. A visita ao avô de João tem logo lugar, com os seguranças entrando pela área do serviço do prédio em que ele mora e tendo a conversa na cozinha, todos de pé. Há um reconhecimento mútuo da linguagem que trazem de outras paragens e a visita responde bem a desafios do dono da casa. Este deixa claro quem manda no bairro e é enfático na ordem para que “não mexam com Dinho, ele é problema meu”. Mais para o final da conversa ele provoca um dos parceiros de Clodoaldo com um comentário sobre a sua condição de caolho como eventual problema para a função a ser assumida, recebendo como resposta a referência a Lampião, num embate com réplica e tréplica sem subserviência. Seu Francisco sorri ao dizer “gostei deste cabra”, selando o código comum que os aproxima na oposição de classe. Em suma, uma conversa feita de sorrisos, porém tensa. Os seguranças passam no teste e saem de lá com a benção do manda-chuva local.

Não demora e seu Francisco telefona para seu neto que está na cobertura de um prédio cumprindo sua tarefa de corretor. A câmera permanece a seu lado e só ouvimos a sua parte do diálogo. Ele comenta algo do trabalho, mas o tom da conversa é de assuntos de família, havendo a promessa do neto de ir visitar o engenho.

2.2. *Guardas noturnos.*

A primeira cena do segundo ato se passa na casa de Bia, com a família à mesa em conversa que tem, ao lado dos assuntos ligados à gerência da educação dos filhos, o comentário sobre Clodoaldo e sua forma de chegar no momento em que teria havido uma dose maior de furtos no bairro, como se ele estivesse por trás do acontecido para preparar o que de chantagem haveria em sua oferta de segurança para os moradores. Enfim, tudo em volta é conspiração.

Já estamos em novo clima no andamento da trama depois de as primeiras cenas envolvendo a equipe de Clodoaldo terem mudado a feição dos subentendidos, pois cada novo episódio passa a tencionar as relações. Esta é uma opção de estilo que vai ganhar maior ênfase no final que intensifica a presença do tempo esgarçado nas conversas e nos planos de transição com seus espaços vazios, um dispositivo que vem junto com a notável modulação de silêncios e do “som ao redor” que tonifica na presença “do plano a mais” em que a câmera insiste em focalizar a cena num momento em que ela parece estar terminada. O filme vai criando assim o clima do “estranho familiar” e da tensão até que no final venham à tona uma das tramas subjacentes que, quando emerge, é resolvida em direção inesperada.

A trama a passos lentos e as supostas digressões que dão andamento à crônica do bairro compõem uma imagem do território que, sem dispensar os lances de humor, assenta a sua arqueologia na tensão entre as classes que, no presente, reproduzem formas de mando senhoriais que marcam a sua permanência ao longo do filme, desde a evocação trazida pelas fotos na abertura.

Um crescente mal-estar se insinua, tanto pelos lances no espaço público, quanto pelos jogos de inveja que temperam o consumismo, desde a cena em que Bia é vítima da agressão intempestiva da sua irmã quando esta se dá conta de que ela fez a compra de um televisor de 24 polegadas, enquanto ela, a irmã, só conseguiu comprar um mais modesto. Pequenos conflitos como este compõem a comédia que pode vir da reação histérica movida pelo ressentimento, ou pode vir de um achaque arbitrário quando os seguranças, em plena luz do dia, interpellam um passante na calçada como se fosse uma infração caminhar por ali. Quando ele expõe a sua razão para a caminhada, mobilizam *walk-talkies* e sondagens para confirmar a versão dada, um aparato fora de propósito e ridículo que alimenta um senso constante de ameaça, fonte de receita desta pequena indústria do medo. Os que prestam serviço para os moradores da rua precisam reforçar ações que revelem o quanto a violência endêmica na cidade está ali na esquina, a qualquer hora e, dada a propalada ausência do Estado no território, deve ser controlada pelos ricos num afã de autodefesa que se mostra uma versão menos explícita, mas de natureza semelhante ao que hoje se define como a “cultura de condomínio”, segundo Cristian Dunker

(2015). Este autor desenvolve em seu livro, *Mal-Estar, Sofrimento e Sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*, uma análise destes amplos terrenos cercados em que casas de famílias burguesas se enfileiram de modo a criar uma área pautada pela segurança, com guardas na entrada da área cercada como é comum em edifícios próprios para os mais ricos há muito tempo.

No prédio onde mora, João participa de uma reunião de condomínio que exhibe os ressentimentos e a arrogância dos comentários quando o tema é a possível dispensa do porteiro que fica na recepção à noite. Um morador exhibe com orgulho as imagens que seu filho, uma criança, captou do funcionário dormindo na recepção e outra moradora indignada reclama do fato de sua revista *Veja* ter sido entregue sem o plástico. João traz argumentos contra a dispensa, não recebendo apoio; na hora da decisão, o celular toca, ele atende e se retira sem participar da votação. Não era importante. O principal era ir ao encontro de Sofia, corroborando sua postura de não se envolver até o fim com a questão social ali implicada, não obstante sua simpatia pelo funcionário.

Colocada em pauta a questão da segurança, esta se expõe em *O som ao redor* como mais um aspecto da problemática de fundo que tem mobilizado cineastas que, guardadas as diferenças de estilo, exploram certos motivos dramáticos, justapondo as camadas de tempo que se acumulam na experiência contemporânea de modernização incompleta. Um processo marcado pelas permanências do mundo do “homem cordial”, poderoso Senhor da Casa Grande das Fazendas de cana de açúcar e dos engenhos de cana. Sua marca era a gentileza e o afeto com os “seus”, em tudo oposto ao mandonismo e violência com os “outros”, neste último caso “cordial” no sentido de “agir com o coração”, porém na chave da hostilidade que é o avesso da cordialidade no sentido do comum, para lembrar aqui a formulação do historiador Sérgio Buarque de Holanda em seu livro *As raízes do Brasil* (1997). É um mundo que trava a formação da cidadania, embaralhando o público e o privado, repondo a hegemonia de classe e as tradições patriarcais de mando na vida da cidade.

Dentro desta privatização dos embates, Clodoaldo oferece um exemplo de tática mais ofensiva que vem do subalterno que usa de recursos táticos de confronto mais direto que, não obstante, incorporam uma franja de ambigüidade. Ele não se resume a assumir seu ponto de olhar e de escuta na rua, no seu estilo cheio de maneiras e da fala daquele “que se supõe saber”. Num certo momento, ele parte para o desafio a Dinho, o primo de João, com uma ligação anônima feita de um telefone público da rua em que, de forma ofensiva, o desqualifica pelos lances de cleptomania, e o ameaça de modo enfático. Só poderia ser dele esta ligação ousada e, em resposta, o moço rico não demora em caminhar até o abrigo dos guardas noturnos lá na rua. Vem mostrar que sabe muito bem quem ligou para ele e devolver a ameaça apoiada no seu poder vicário amparado na família. Sua fala, no entanto, não vai além de uma precária exibição do orgulho e do preconceito de classe que só faz evidenciar sua insegurança e precariedade.

Escurece a tela, e a repetição do plano da rua vazia à noite traz nova ocorrência insólita, com um carro a dar um “cavalo-de-pau” na esquina. Passamos ao letreiro “Guarda-costas” que nos leva

ao terceiro ato, quando João e namorada finalmente pagam a visita prometida ao avô que está lá no engenho.

2.3. *Guarda-costas*

A ida ao engenho é ocasião para o descanso na rede da varanda, o almoço tranqüilo em que o avô não resiste em perguntar quando será o casamento para testar o teor deste namoro. João não hesita e diz “vamos com calma”. Não é para tanto este caso que, como veremos, logo terá fim. Haverá o momento em que a namorada vai encerrar sua temporada no bairro, embora haja sinais evidentes do envolvimento dele com ela. Mais tarde, na seqüência final do filme, na grande festa de aniversário de uma das netas de Seu Francisco, João dirá meio sem graça ao primo Dinho que tudo acabou entre ele e Sofia, pois “ela tinha uma outra história”.

A visita ao engenho se faz do relaxamento e de uma visita guiada pelas ruínas ao redor, seja num depósito com a sucata dos velhos equipamentos não mais em uso, seja pelas ruínas de um cinema local que tinha fachada imponente e ora se reduz a um passeio dos jovens, pontuado por uma trilha sonora de filme de gênero, como se das ruínas viesse o som de um filme de horror. Em cena, vale a brincadeira de Sofia a assustar João nestas ruínas do cinema. Esta alusão jocosa ao horror ganha uma rima no plano seguinte quando vemos os dois jovens e Seu Francisco a tomar um banho embaixo de forte queda d’água, cena que no seu final destaca João a receber o jato de água tingido de vermelho, escancarado efeito especial que flerta com o gênero e como que culmina a invasão do insólito no fluxo natural já presente em passagens anteriores. Está preparado o clima da seqüência seguinte.

Desta imagem de João na cachoeira, tomando o “banho de sangue” com a boca aberta e o olhar dirigido à câmera, saltamos para o apartamento no Recife onde o vemos na cama, acordado ao lado de Sofia. Ela dorme e ele, com ar de recém desperto, está pensativo. Um lance que sugere a pergunta do espectador ansioso por explicações: teria a cena da cachoeira sido um sonho? Não demora e vemos a menina, filha da faxineira, encostada na soleira da porta aberta a olhar para ele a sorrir, alterando a atmosfera da cena antes que as nossas especulações sobre a cachoeira ganhem curso.

Esta forma de dissolver um impulso de ansiedade interpretativa terá mais adiante uma versão mais elaborada na qual estranhamento e senso de ameaça ganharão maior espessura. Retornamos à casa de Bia em nova cena noturna, desta vez para acompanhar a relação entre sua filha Fernanda que dorme enquanto imagens e ruídos sugerem uma invasão das casas do bairro. Ela acorda e observa o movimento da janela do quarto. Esta passagem alude ao que poderia ser uma ação coletiva dos moradores de uma favela próxima. A cada plano, eles vão se tornando mais numerosos na ocupação do terreno contíguo. A montagem alternada entre Fernanda e a cena ao redor sugere, de início, um pesadelo seguido do despertar como experiência noturna de menina insegura que, ao som cada vez mais forte dos ruídos, se dirige ao quarto dos pais e encontra a cama vazia. Quando ela volta ao seu quarto, um movimento de câmera mantém o foco na cama vazia, preparando o corte seco para uma nova imagem dela já dormindo. Tudo um sonho? É o que parece, mas a estranheza na montagem e

o tom furtivo da observação renovam um estilo que marcou o regime noturno das imagens e sons calibrados para manter vivo um senso de ameaça, uma inquietação no ar associada aos temores das personagens.

Nestas passagens em que se cria este estranhamento trazido pelo recurso a “atrações” inseridas a *fôrceps* pela montagem, não temos um efeito dramático, uma vez que permanece ambíguo o estatuto deste tipo do evento- atração que termina por se dissolver sem deixar rastro. As ocorrências anteriores nesta direção foram muito breves, mas tiveram seu papel de, aos poucos, fazer deslizar o que antes tinha um tom de crônica do cotidiano e de escoamento do tempo para este clima mais insólito. Por exemplo, houve a passagem muito rápida de um menino pelo corredor de uma casa do bairro exatamente quando Clodoaldo, supondo estar ela vazia e tendo em mãos a sua chave, está lá numa relação sexual com a empregada do Seu Francisco num quarto. Mais adiante, outro menino –ou o mesmo?– foi visto pela insone Bia à distância, subindo no telhado do vizinho em plena noite, enquanto ouvimos um ruído *off* vibratório, desagradável. Por duas vezes, o plano rápido e a distância não permitiram a clara identificação da figura, mas houve ainda outra cena noturna em que um menino foi surpreendido na rua em cima de uma árvore pelos dois guardas noturnos da equipe de Clodoaldo. Sendo negro e pobre, tornou-se a vítima escolhida para a agressão arbitrária, levando um soco no rosto para entender que “não deve voltar aqui”.

O lance efetivo da trama que traz o “ponto de virada” no terceiro ato é a chegada do irmão de Clodoaldo que, em cena anterior, o havia anunciado como vindo do Paraná e dissera aos amigos que eles dois tinham um assunto a tratar. Ao chegar, o irmão salta da garupa da moto que o trouxe e veste o colete dos guardas noturnos. Seu irmão o apresenta aos amigos. A cena desta chegada se passa durante o dia. Sendo rápida e vista à distância, não ouvimos o diálogo, embora o início dela tenha sido acompanhado pela curiosa repetição do ruído *off* antes ouvido na cena noturna de Bia a observar as casas vizinhas de sua sacada.

Logo saltamos para a noite da grande festa de aniversário de uma das netas de seu Francisco, seqüência que faz convergir os diferentes focos de interesse trabalhados ao longo do filme. Há o núcleo que se organiza em torno da família do patriarca que, uma vez reunida na casa de um dos seus filhos, compõe um auto-retrato nos variados diálogos envolvendo diferentes gerações e suas formas de sociabilidade. O clima ameno da festa não exclui ironias a um estilo de vida e de formação dos jovens, agora ressaltado o seu contato com a ficção secretada pela televisão. Bia e sua família não fazem parte deste círculo social, mas sua presença nesta seqüência final vem coroar sua condição de figura de contraponto que, no paralelismo das tramas, ela conduz o polo da comédia. Um contraponto estratégico quando as tensões no mundo de Seu Francisco chegam a seu ponto máximo. Antes de cuidar da ciranda social no ambiente da festa, uma cena a havia mostrado a comprar uma caixa de bombinhas de alto calibre para se divertir com seus filhos.

Nesta noite, o avô da aniversariante tem pressa em resolver uma questão, e interrompe sua presença na festa para atender a Clodoaldo que viera até ali atendendo a seu chamado. O encontro se dá junto à cerca de entrada, no limite da rua, como na primeira conversa de João e seu tio com o guarda noturno. A presença do irmão de Clodoaldo traz um toque especial à cena pela tensão permanente em seu semblante desde que é apresentado a Seu Francisco. Já observamos um ou outro travo nas relações familiares ou entre as classes que compõem o painel do bairro onde não estiveram ausentes as figuras do ressentimento. O irmão de Clodoaldo neste momento é quem recolhe essa carga, e sua presença vale como promessa de algo de mais grave no horizonte. Seu Francisco de início reclama do fato de não ter sido atendido quando ligou várias vezes para Clodoaldo, deixando recado. Sem demora, esclarece que precisa ter uma conversa com eles, definindo o encontro para dali a pouco lá no seu apartamento. Eles se despedem e voltamos à festa.

No momento do encontro, os guardas noturnos voltam a entrar pela área de serviço, mas desta vez a conversa se dá na sala onde o anfitrião os convida a sentar. Ao explicar os motivos deste chamado, o senhor de engenho se refere a episódios violentos ocorridos em área de suas propriedades no campo, com destaque para o assassinato de seu ex-capataz. Isto indica possível ameaça a ele próprio, dado que este crime se insere numa engrenagem de vinganças, com toda certeza. Está explicado o motivo pelo qual os convocou: quer que passem a cuidar de sua segurança pessoal. Clodoaldo parece entender que a ideia é convidá-los para substituir o capataz morto, o que gera a reação impaciente do patriarca que supõe seus interlocutores não estarem entendendo a situação e, para a sua irritação, não se colocando no seu devido lugar de meros guarda-costas.

Trazendo novo rumo à conversa, o irmão revela que eles dois estiveram com o capataz no dia em que a sua morte se deu. Clodoaldo respira fundo. A tensão aumenta, pois se anuncia o momento em que veremos se definir o sentido das trocas de olhares, informações indiretas e reticências. Em verdade, é Seu Francisco quem precisa entender melhor o que se passa, e os irmãos lhe trazem à lembrança uma data que em princípio não diz nada ao patriarca, mas diz muito a eles. Nesta data, foram mortos o pai e tio deles por ordem do senhor de engenho, “por causa de uma cerca”. Eles eram crianças, mas se lembram muito bem. Conhecendo as regras do jogo, Seu Francisco se levanta enquanto os dois se aproximam prontos para cobrar a dívida. Corte seco, e saltamos para a casa de Bia que está preparando suas bombinhas para uma espetacular explosão em série, forte o suficiente para iluminar o ambiente e, dado importante, para perturbar o cão do vizinho que faz seu protesto enquanto ela e as crianças tapam os ouvidos e se curvam como quem precisa de proteção diante do show que eles mesmos promovem. No detonar das bombas, o espectador ao final ouve um estampido diferente, mais forte, sinal de que Clodoaldo e seu irmão liquidaram a fatura na sala do Seu Francisco. Está cumprido o plano de vingança.

3. Conclusão

Tendo instituído em seu território, na zona chique da grande cidade, as formas de poder e relações de classe sociais arcaicas, Seu Francisco encarnou a presença do passado no presente. Fez o contemporâneo recolher todas as camadas da história que encontram ali no bairro de Boa Viagem uma superposição dos tempos confirmada pelo desfecho da trama. Ao mesmo tempo, se revela, neste último confronto, mais um encontro inesperado que vem retomar um mote narrativo muito presente no cinema brasileiro contemporâneo. Tal mote foi tecido sem pressa ao longo do filme e vem se ajustar ao que de intrigante se delineou nas maneiras e no fraseado de Clodoaldo, algo que encontrou sua contraparte somente na iminência do desfecho, quando o ar sisudo do irmão como que anunciou uma nova inflexão no enredo.

O essencial é que a rarefação, o escoamento do tempo, define a cadência do percurso marcado por premonições e momentos de estranheza anunciando uma revelação adiada. Num momento em que finais abertos, com interrogações sem resposta, já viraram quase que uma norma de época, o gesto de Kleber está na contracorrente. Assume o desfecho que nos fornece a chave de uma trama que nos convida a um retrospecto. Ata o prólogo e a última cena com este retorno literal de um protocolo de vingança que vem confirmar a permanência de uma ordem de relações do passado em pleno centro urbano imerso na ordem da sociedade capitalista de consumo cujas relações de classe já são de outra ordem na lida com a desigualdade. A vingança que se consuma não é um gesto político, muito menos de superação das regras do jogo postas pela tradição. O lance corajoso, bem urdido, traz um senso de justiça e vale como uma vitória da astúcia do oprimido que traz simpatia, mas seu teor vem completar o círculo de reposição do mundo arcaico de Seu Francisco.

Estamos aqui na camada em geral submersa de uma peculiar sobreposição de ritmos na atual conjuntura urbana, onde ainda se verifica a diferença, às vezes radical, entre o movimento acelerado da globalização e a persistência de estratos de tempo locais, compondo um quadro em que o pólo mais espetacular, emblema efetivo de nossa época, é a vida das metrópoles em seu estágio avançado de crescimento (inchaço). Este, raras vezes planejado, exhibe seus efeitos nas variadas formas de convivência problemática entre os cidadãos às voltas com um exasperante cotidiano, notadamente nas capitais dos Estados, dentro de um processo que se insere num campo transnacional de circulação, mas ainda dá lugar para experiências como esta que as personagens de *O som ao redor* radicalizam. No contexto da produção brasileira, o filme desloca a tônica do debate sobre a violência e as mazelas urbanas, em geral associadas à crise da família e focalizando uma juventude “sem pai” cuja condição social vivida nas favelas induz à entrada no crime organizado, como acontece em *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (2001), entre outros filmes. Kleber devolve a questão da violência ao autoritarismo da tradição patriarcal, de modo que não se trata apenas de culpar a urbanização selvagem porque dissolve a família, mas dar ênfase a outro ângulo do problema: mostrar que ele está na tradição senhorial-familiar dos de cima, que sobrevive, notadamente na relação com o Outro de classe.

No início deste texto, comentei o quanto o cinema de Pernambuco, na sucessão destas gerações recentes, vem compondo um conjunto que apresenta fortes conexões, algo não encontrado com a mesma força em outros focos produtores. O filme de Kleber Mendonça Filho traz uma síntese em que o passado no presente, o paradigma patriarcal e as questões de classe se articulam de modo a animar uma recapitulação do percurso desse cinema no período da chamada retomada, assinalando suas constantes, tal como citei na abertura deste artigo.

O som ao redor tem a notável capacidade de gerar um movimento retrospectivo, ou seja, “criar os seus precursores”, para citar uma fórmula de Jorge Luis Borges que sobrepõe, à cronologia, uma ordem de relações em que o diálogo entre as obras expõe de forma mais nítida uma configuração do campo quando surge aquela que, como ponto de convergência, acumulação de motivos e espécie de síntese, consolida uma nova percepção do conjunto. O foco recai naquele aspecto central do filme que destaca, de modo revelador, uma problemática que tem mobilizado cineastas que, guardadas as diferenças de estilo, exploram o motivo temático da permanência do passado no presente, pondo em cena as camadas de tempo que se acumulam na experiência contemporânea, esta mesma que resulta de uma modernização incompleta marcada pelas permanências daquele mundo do “homem cordial” que herdamos do Brasil colônia.

Referências Bibliográficas

Buarque do Holanda, S. (1997). *As raízes do Brasil*. São Paulo: Editora Companhia da Letras.

Dunker, C. (2015). *Mal-Estar, Sofrimento e Sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo.

Reseña curricular:

Ismail Xavier é Professor Emérito da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Doutorado em Letras na Fac. Filosofia, Letras e Ciências e Humanas da USP (1980), PhD em Cinema Studies na New York University (1982). Entre outros, publicou os seguintes livros: *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (São Paulo, Paz e Terra, 1977; 10ª edição, 2019; tradução p/espanhol, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2008); *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (S. Paulo, Brasiliense 1983; 2ª. Edição, 2007, Cosac Naify); *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Brazilian Modern Cinema* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997).



Imagen: Gabriel Calero



Imagen: Gabriel Calero

Calero
2019

O som ao redor: arqueología de la vertical moderna en la ciudad de Recife¹

O som ao redor: archeology of the modern vertical in the city of Recife

Resumen:

Análisis de las composiciones narrativo-dramáticas de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) como forma de evidenciar los estratos del tiempo que conviven en un barrio moderno de Recife. Un acento especial es dado a la relación de clases escenificado en tono crónico, pero gradualmente espesando las tensiones generadas entre los personajes. En este sentido, está visible un estilo arquitectónico y una forma de los bien nacidos manejen su seguridad privada.

An analysis of *O som ao redor* (Kleber Mendonça, 2012) focused on the way its narrative and visual style give emphasis to the different layers of time that interact in a Recife's modern and verticalized neighborhood. In a comic-dramatic tone the film deals with clear tensions involving opposed social classes, tensions that have something to do with the way people from the higher social stratum deal with their private security.

Keywords: layers of time; class relationship; modern city, private security

Palabras claves: Estratos de tempo, relaciones de clase, ciudad moderna, seguridad privada

Abstract:

1 Traducción al español de Lourdes Paola Ulloa López y Andréa C. Scansani.

Xavier, I. (2022) *O som ao redor*: arqueología de la vertical moderna en la ciudad de Recife

Sumario. 1. Introducción; 1.1 El pasado en el presente; 1.2 La crónica de un barrio; 2. Desarrollo; 2.1. Perros guardianes; 2.2. Guardias nocturnos; 2.3. Guardaespaldas; 3. Conclusiones

Como citar: Xavier, I. (2022) *O som ao redor*: arqueología de la vertical moderna en la ciudad de Recife. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 69-83.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a5](https://doi.org/10.37785/nw.v6n2.a5)



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Ismail Xavier
Universidade de São Paulo
São Paulo, SP, Brasil
i-xavier@uol.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-1098-4950>

Enviado: 2022-03-16
Aceptado: 2022-04-20
Publicado: 15/07/2022

1. Introducción

1.1 *El pasado en el presente*

O som ao redor, de Kleber Mendonça (2012), por los aspectos formales y temáticos, se caracterizan como un punto de convergencia, que permite en retrospectiva una nueva articulación de un conjunto de películas pernambucanas de la “retomada” que, en formas narrativas distintas, Trabajo sobre motivos centrales ahí presentes, como la relación como pasado histórico y presente tradicional rural y modernización urbana, puntos de referencia de las relaciones de clases y de género. En esta leída con una comparación entre el pasado histórico y el presente, hay en una película de Kleber, una arqueología que permite observar las capas de tiempo que se acumulan en el tejido social de una ciudad grande; evidenciando y sobreevidenciando la sobrevivencia de relaciones de poder y formas de socialidades que otros audiovisuales. Colocan el foco en personajes que se mueven de una ciudad grande hacia una del interior, encontrando un orden social y de relaciones de familia que los desafían; marcando una diferencia de referencias en la conducción de la vida. Esta diferencia vale como una confrontación entre distintos momentos históricos atados por un conjunto de motivos narrativo-dramáticos que inciden sobre la forma de componer la trama de la película.

Este va y viene, ciudad-campo, puede ser el fruto de un incidente como en el caso de la incursión de una adolescente de clase media urbano en el mundo de outra clase (en un paso de lo urbano a lo rural) que hace de la travesía por un território social desconocido se encuentre con un romance en formación, como ocurre en *Eles voltam*, de Marcelo Lordello (2011). En *Boa sorte meu amor*, de Daniel Aragão (2013), seguimos un rol de la figura masculina que, buscando a su amada en función de su misteriosa ausencia, viaja de Recife para el interior y se adentra en la región donde viven los padres de ella. Para entonces vio frustrada sus averiguaciones en un terreno marcado por la violencia de una tradición patriarcal tal como la vive una familia socialmente tímida, lo que para un joven urbano, el mismo heredero de La Casa Grande, es un retorno a los lugares de una tradición moralista en su versión ressentida, viniendo de esos que están fuera de la esfera del poder. Hay casos de un movimiento opuesto en el que el camino de una joven de provincia es marcado por la complementariedad entre dos violencias -la vivida en el interior (exploración sexual en la esfera doméstica) y la vivida en la ciudad grande en que, migrante vulnerable, ella se convierte en mercancía, como en *Deserto Feliz* (2007), de Paulo Caldas. En *Baixo das bestas* (2006, de Cláudio Assis, el protagonista, que es presentadora de un noticiero de una gran red de televisión, en la gran ciudad recibe la noticia de la muerte de su padre. Él vuelve a su ciudad natal y enfrenta la presión familiar para que asuma la tarea que le conviene según la ley de la tradición: la venganza de su padre asesinado. *Baile Persumado*, de Paulo Caldas & Lírio Ferreira, cuyo impacto en 1996 marcó el inicio de esta serie de películas. Este es un ejemplo de esta comparativa pasado-presente tal como trabajó en el plano de su próprio estilo, al tratar la experiencia de un *cangaço* en una llave que incorpora a un espíritu *Mangue Beat*, incluyendo una banda sonora con una presencia de Chico Science, músico que lideró este movimiento que hizo un cruce entre el *maracataú*, ritmo tradicional de la región de Pernambuco, en el nordeste de Brasil, y la música *pop* internacional.

La película, en su dimensión historiográfica, hace un homenaje al cineasta pionero Benjamin Abrahão, inmigrante que realizó la hazaña de filmar *O Cangaceiro de Limpão* y su banda en los años 1930. *Baile perfumado* exhibe partes del archivo de Abrahão que trae las preciosas imágenes documentadas de los *cangaceiros*, alternándolas con el progreso de su trama ficcional marcada por un rasgo *pop* que activa una iconografía de sonoridades modernas. Este hallazgo del cinegrafista con una tradición popular desde el interior nos sorprende cuando vemos *Limpão*, Maria Bonita y los “cabras” -como eran llamados los seguidores del líder *cangaço*- bailar. Son escenas que evidencian el acceso de los *cangaceiros* a un circuito amplio de mercancías que incluía perfumes y bebidas importadas. Somos testigos de un “baile perfumado” que evidencia un mundo aislado, pero también un amplio abanico de conexiones que tiene su momento decisivo en este contrato con el cine. Fue un momento de consagración amplia que la película de Abrahão les propició y, en la contracorriente, movilizó una fuerte presión del Gobierno Central de la República sobre la policía local por la captura y muerte de los *cangaceiros*.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, *O sem ao redor* asume una posición estratégica en este proceso, al trabajar este motivo reiteradamente en el cine reciente de Pernambucano.

Una de sus fuertes es justamente generar un movimiento retrospectivo innovador en esta conexión entre ciudad y campo, pasado y presente. Vale destacar la consistencia de su opción formal y del modo como determinados motivos recurrentes encuentran en él su expresión más aguda. En la película, se consideró el trato con la arqueología de los espacios de la modernidad como una acumulación de tiempos históricos que se yuxtaponen, conviviendo de forma singular en plena gran ciudad. En el film, el paradigma patriarcal y las cuestiones de clases no se articulan como una relación entre lo urbano, como icono de lo moderno; y lo rural, como el lugar de lo arcaico, ya que es en el corazón mismo de la gran ciudad donde se acentúa, en un punto avanzado de la verticalización y de la sociedad acomodada, la presencia hoy de formas de poder y de relaciones de clase supuestamente arcaicas. La experiencia contemporánea recoge allí los datos de una modernización truncada.

1.2 La crónica de un barrio

Kleber conduce de forma notable la puesta en escena de la vida de un barrio de clase alta de Recife, para caracterizar esta permanencia del pasado. Es decir, la vigencia de tradiciones patriarcales en la vida de un barrio de lujo en la costa de Recife. La película está compuesta por un panel de personajes y situaciones que se suceden como parte de la cotidianidad que, en el progreso sin prisa de la crónica, con mucha nitidez, tipifica muy claramente el territorio escrutado por una notable puesta en escena hecha de deslices, intercambios de miradas y silencios que introducen lo insólito en la cotidianidad.

Antes de profundizar en este mosaico y sus pequeñas tramas, la película trae en su apertura -en los créditos- un montaje de fotos de archivo que presenta una serie de imágenes que evocan la historia de la zona rural de Pernambuco, con imágenes de Casa Grande y de Senzala, retratos de vida común y de festejos. En este sentido, hay una cronología en este panel de fotos, y en este se reflejan movimientos

en dirección a momentos de confrontaciones más recientes, destacando las imágenes referentes a las luchas de las ligas campesinas de los años 1962-63.

Compuesto este marco histórico-temático, profundizamos en lo contemporáneo: Una escena de una mañana soleada en un condominio. Seguimos a una niña de patines por el garaje del prédio y llegamos al área de ocio que estaba bien animada, con niños jugando pelota en la piscina. Ese momento con un sabor muy definido a feriado contrasta con un fuerte ruido de una máquina vibradora en las manos de un operario que trabaja en el espacio contiguo al área social de los moradores y tensionada por una presencia que compone una disonancia. Este fuerte ruido solo se disuelve cuando los planos de transición (un asfalto con una declaración de amor para ser leída desde el balcón de un apartamento, la vista de las tierras de la región, enamorados que se besan en un espacio amurallado por edificios) nos llevan a imágenes de una ocurrencia fortuita del día a día: un carro se aleja de la cámara a baja velocidad y se dirige para la esquina que está en un punto de fuga; al salir, se encuentra con otro que cruza la calle y que también parece ir a passo apusado y, de manera inusual, los dos autos chocan. ¿Qué causó el accidente? ¿Una siesta? Un exceso de confianza en el aparente estupor que nos rodea? Este choque, mal consumado, pronto es suprimido por el corte seco que trae el mismo plano de esta calle de noche y la inscripción "Primera parte: perros guardianes".

Es así anunciado el primero de tres actos de esta "comedia dramática" habitada por la fórmula "todo en paz, pero hay algo que, de repente, puede ver en el centro de la cena". Sin embargo, si lo hace, no será del todo visible, pues no será necesario. Esta primera oferta minimalista de choque inesperado puede ser observada como una célula discreta de un tejido complejo que irá mucho más allá de sus formas de contaminación de lo trivial cotidiano por lo insólito.

2. Desarrollo

2.1. Perros guardianes

La indicación de un letrero es seguida literalmente, porque viene de inmediato un episodio que introduce una figura de Bia y su familia de clase media en ascenso, pero parece estar todavía por consolidar su estatus social y económico, por tanto menos que la mayoría de sus vecinos. En esta cena, la encontraremos desvelada y exasperada por los ladridos del perro en el patio del vecino; una versión literal del sonido alrededor que da oportunidad a la comedia alimentada por sus curiosas astucia en la lucha por el silencio. Esta incluye tirar una píldora de somnífero por la ventana para que el perro se la tome, lo cual funciona. Comienza la crónica familiar cuyos episodios componen una subtrama que puntúa una progresión de la narrativa central que incluye a João, su abuelo Francisco, dueño de un antiguo ingenio azucarero, y su familia. La presencia peculiar de Bia a lo largo de la película da la nota de humor en espacios inusitados, marcando un contrapunto de ligeireza, y que lo más dramático ganara protagonismo en la crónica del barrio. Personaje de destaque, ella tiene sus acciones *solo*, como una masturbación con el sexo apoyado en la máquina de lavar la ropa que vibra con el motor ligado, o su esquema de disfraz cuando fuma marihuana exhalando el humo en el tubo de una aspiradora

para evitar que el olor se propague. Y tiene varios momentos de la vida doméstica, con su esposo (este siempre en segundo plano) y la pareja de hijos. Los niños y la empleada forman con ella una parceria en momentos del día a día, no excluyen las visitas de un repartidor de gas -y discretamente, de marihuana- y de un professor de chino que dicta clases particulares para los niños, como una medida de “actualización” para el futuro, un anhelo que lucha en la vida cotidiana con un estado de ánimo inestable que solicita zonas de escape. Una variedad de situaciones jocosas no excluyen momentos en que su comportamiento entra en sintonía con los dos vecinos más ricos, que en su trato con las criadas expresaban en voz alta su descontento ante cualquier desliz.

Del episodio nocturno de Bia con un perro guardian saltamos para la cena de João en su apartamento, donde dormía con su enamorada Sofia; todavía se acostaban en el sofá de la sala. Ellos corren para el cuarto cuando oyen a la empleada doméstica que llega, pero esta todavía los ve pasar, sonriendo con aire maternal de quien es parte de la familia hace mucho tiempo; en este ambiente es natural la presencia de los hijos de ella, adultos que vienen a hacer un trabajo u otro, y están las nietas que se sientan en el sofá a ver televisión.

Cómplice de su joven jefe, ella conoce las reglas, sabe toda la historia, como vemos en la conversación entre João y Sofia a la hora del café. Esta es la primera observación sobre la relación entre el cuarto de la empleada, el área de servicio y la sala de visita, algo que veremos que se repite en las escenas domésticas de la familia en todas sus propiedades, estar en este apartamento de João, no de su abuelo Francisco ni de su tío.

El abuelo es propietario de muchos apartamentos y de casas remanentes de un barrio que aún no han sido vendidas por los contratistas que los derribarán para seguir con la marcha inexorable de la verticalización. João es corredor de su abuelo en las negociaciones de las propiedades. Pero luego veremos que Sofia había heredado una casa en esta cuadra, donde ella vivió por poco tiempo en el pasado; la casa fue vendida hace algunos años. Ahora está de paso y João, que sabe que la antigua casa de Sofia está nuevamente a la venta para construir en su lugar una nueva torre, la lleva para una última visita. Ella comenta las mudanzas de un barrio que avanza en su cara burguesa *nouveau riche*, con una fuerte presencia de Seu Francisco, el Señor del Ingenio ya instalado en la ciudad y con esporádicos retornos a sus tierras, en temporadas de descanso.

En la charla matinal con la empleada, estamos siendo informados de las coordenadas familiares y las reglas del clan en este territorio, hasta el momento en que la conversación cambia de tono cuando se trata que le robaron el tocadore de CDs al carro de Sofia. En este momento, João habla de su primo Dinho que tiene sus perversidades de muchacho rico, hijo de familia poderosa; él sospecha que pudo ser su primo quien realizó el robo del aparato. Esto se confirma cuando João conversa con los guardias de carros que están en la calle durante el día, pero que están atentos a los comentarios que circulan. João va al departamento de su primo, y lo presiona para que devuelva lo robado. Este incidente que marca la presentación de João y su mundo es uno de los pequeños episodios que exponen el contenido

de las relaciones entre propietarios y prestadores de servicios informales que definen los puntos extremos de una estratificación social observada en el territorio.

En la sucesión de imágenes del barrio, hay un momento en que la cámara hace tomas de una de las torres para seguir a João en su trabajo de corredor, trayéndonos la visión de la masa vertical y de su catastrófico efecto urbanístico, agregado a la vista de una favela en las cercanías. Hay una variedad de inmuebles que incluyen habitaciones todavía menos imponentes que muestran las marcadas diferencias de clases y de poder de consumo que definen los términos de la convivencia de un barrio.

João y sus movimientos funcionan como un medidor en este mapeo y en la presentación de los personajes que componen su familia y de otras figuras que dibujan el perfil de quienes circulan en los barrios, inclusive de los interesados en comprar inmuebles. Como parte de los episodios curiosos, en la conversación con una cliente a quien él le mostró un apartamento, él incluyó una referencia de que allí se suicidó la persona que habitaba antes esa propiedad. A lo que la cliente responde con una pregunta, si este suceso no debería generar un descuento en el precio del inmueble, en medio del rápido cambio de interés luego de que fingió estar consternada por lo que había sucedido.

Centrándonos en el tema de la inseguridad, la tónica es la privatización, en los edificios y en el espacio público, y el tono de las relaciones se vuelve más tenso y lleno de reticencias a medida que avanza el panel. Es el momento en que entran en escena Clodoaldo y sus dos amigos, que llegan para formar un equipo de guardias nocturnos. Antes de todo, precisam ofrecer protección a los vecinos del sector. Esta nueva presencia marca un punto de inflexión en la tonalidad de *mise-en-scène*.

João visita a su tío y comenta sobre las acciones más recientes de su primo Dinho, pero luego la conversación sigue por otros caminos. Ellos son interrumpidos por la llegada de Clodoaldo que toca el timbre y es recibido por los dos en la parte frontal de la casa, junto a la pequeña cerca que separa a la propiedad de la calle. Este es un lugar que está destinado a las personas que ofertan sus servicios de seguridad. Clodoaldo tiene una buena labia y conduce bien la conversación con los propietarios, siendo a veces digresivo, siempre con un mezcla de simpatía y de ironía en sus respuestas. Después de las indagaciones y reticencias, el padre de João acepta la propuesta del pago mensual. Cuando un guardia de seguridad se aleja, padre e hijo se miran y sus gestos mantienen una interrogación que refuerza la sensación de que no todo es tan simple, pero que pronto se disuelve y la vida continúa.

En la conversación los dueños de la casa mencionaron enfáticamente a Seu Francisco y su influencia en el barrio, hecho que confirmó Clodoaldo y, con una sonrisa, dijo que ya conocía bien las reglas del juego local. La visita al abuelo de João tiene lugar luego, con los guardias de seguridad entrando por el área de servicio de la casa donde él vive y mantiene una conversación en la cocina, todos de pie. Hay un reconocimiento mutuo del lenguaje de otros lugares, y la visita responde bien a los desafíos del dueño de casa. Esto deja claro quién manda en el barrio y es enfático en el orden para que “no se metan con Dinho, él es problema mío”. Pero, para el final de la conversación, él provoca a dos amigos de Clodoaldo con un comentario sobre su condición de tuerto como eventual problema

para ejercer la función que asumirá. Sin embargo, la respuesta de Lampaião, en un embate con réplica se triplica la subordinación.

Seu Francisco sonríe y dice “me gustó esta cabra” sellando el código común que los aproxima en la posición de clase. En suma, una conversación que se llevó con sonrisas se puso tensa. Los guardias superaron la prueba y se van con la bendición del patrón de la localidad,

Francisco no demora en llamar a su nieto, João, que estaba en su trabajo de corredor. La cámara permanece en un enfoque y solo se escucha una parte del diálogo. João comenta algo de su trabajo, pero el tono de la conversación es de asuntos familiares, habiendo la promesa del nieto de visitar el ingenio.

2.2. Guardias nocturnos

La primera cena del segundo acto sucede en la casa de Bia, con la familia en la mesa y se lleva a cabo una conversación que tiene, temas ligados a la gestión de la educación de los hijos. Sale el comentario sobre Clodoaldo y su forma de llegar en un momento cuando se han registrados más hurtos en el barrio, como si estuviera detrás de esos acontecimientos para preparar su oferta de seguridad a los moradores. En fin, todo alrededor es conspiración.

Ya estamos en un nuevo estado de ánimo en el transcurso de la trama. Después de que las primeras escenas que involucran al equipo de Clodoaldo cambiaron la cara de los implicados, pues cada nuevo episodio pasa a tensionar las relaciones. Esta es una opción de estilo que va a ganar mayor énfasis en el final que intensifica la presencia del tiempo perdido en las conversaciones y en los planos de transiciones como sus espacios vacíos. Un dispositivo que viene junto con una notable modulación de silencios y de un “sonido alrededor” que tonifica en la presencia “*del plano a más*” en que la cámara insiste en focalizar la cena en un momento en que ella parece estar terminada. La película va generando así un clima de “extraño familiar” y tensión hasta que al final sale a la superficie una de las tramas subyacentes que, al emerger, se resuelve en una dirección inesperada.

La trama pausada y las supuestas digresiones que dan paso a la crónica de barrio componen una imagen de un territorio que, sin prescindir de los cambios de humor, basa su arqueología en la tensión entre las clases que, en el presente, reproducen formas de mando señorial que marcan su permanencia a lo largo de la película, a partir de la evocación que aportan las fotos del inicio.

Un creciente malestar se insinúa, tanto por las pujas en el espacio público, como por los juegos de envidia que atemperan el consumismo, desde la cena en que Bia es víctima de agresión intempestiva de su hermana cuando ella se da cuenta de que esta hizo la compra de un televisor de 24 pulgadas, en cuanto ella, la hermana, solo consiguió comprar uno más modesto. Pequeños conflictos como este componen la comedia que permite ver la reacción histérica por el resentimiento; también se puede ver de un ataque arbitrario cuando los guardias en plena luz del día interpellan a un caminante de la calzada como si fuera un delito caminar por ahí. Cuando esta persona expone sus razones se comunican por

los intercomunicadores para confirmar la versión brindada por el peatón. Un aparato sin sentido y ridículo que alimenta una constante sensación de amenaza, una fuente de ingresos para esta pequeña industria del miedo. Los que prestan servicio para los vecinos de la calle necesitan reforzar acciones que revelen cuánto la violencia endémica de la ciudad está allí en la esquina, a cualquier hora y, dada la creciente ausencia del Estado en el territorio, debe ser controlada por los ricos en un afán de autodefensa que se muestra una versión menos explícita, pero de naturaleza semejante a lo que hoy se define como “cultura de condominio”, según Cristian Dunker (2015). Este autor desarrolla en su libro *Malestar, Sufrimiento y Síntoma: una psicopatología de Brasil entre los muros*, hace un análisis de los amplios terrenos cercados en que casas de familias burguesas se enfilan para crear un área donde se prioriza la seguridad, con guardias en la entrada del área cercada como es común, hace mucho tiempo, en edificios para los más ricos.

En el prédio donde reside, João participa de una reunión de condominio que exhibe los resentimientos y la arrogancia en los comentarios cuando el tema es el posible despido del portero que se queda en la recepción por la noche. Un vecino exhibe con orgullo las imágenes que su hijo, un niño, captó de dicho portero cuando dormía en la recepción; y otra vecina reclama indignada el hecho de que su revista *Veja* haya sido entregada sin el plástico. João trae argumentos en contra de la dispensación, pero no recibe apoyo; en el momento de la decisión suena el celular, contesta y se va sin participar de la votación. No era importante. Lo principal era ir con Sofía, confirmando su actitud de no involucrarse hasta el final con el tema social que allí se plantea, a pesar de su simpatía por el portero.

Con el tema de la seguridad en la agenda, este se expone en *O som ao redor* como una problemática de fondo que tiene que ser expuesto por el cineasta que, guardando las diferencias de estilo, exploran ciertos motivos dramáticos, yuxtapuestoniendo las capas de tiempo que se acumulan en la experiencia contemporánea de la modernización incompleta. Un proceso marcado por las experiencias de un mundo “hombre cordial”, poderoso Señor de Casa Grande de las Haciendas de caña de azúcar y de los ingenios de caña. Su marca era gentileza y un afecto con los “suyos”, todo lo opuesto a lo autoritario y a lo violento que podía ser con los “otros”, en este último caso “cordial” en el sentido de “hacer con el corazón”, sino en clave de hostilidad que es lo contrario de la cordialidad en el sentido común, para recordar aquí la formulación del historiador Sergio Buarque de Holanda en su libro *As raízes do Brasil* (1997). Es un mundo que detiene la transformación de la ciudadanía, mezclando lo público y lo privado, reemplazando la hegemonía de clase y las tradiciones patriarcales de mando en la vida de la ciudad.

Dentro de esta privatización de los embates, Clodoaldo ofrece un ejemplo de táctica más ofensiva, que proviene de la subalternabilidad que usa la confrontación más directa que, no obstante, incorporan una franja de ambigüedad. Él no solo asume su punto de vista y de escucha en la calle, en su estilo costumbrista y el discurso de los “que se supone que saben”. En un momento, Clodoaldo va a desafiar a Dinho, el primo de João. Lo hace con una llamada anónima realizada desde un teléfono público en la calle en la que, de manera ofensiva, lo descalifica por sus movidas cleptómanas y lo amenaza enfáticamente. Solo podría ser él el autor de esta acción tan osada y, en respuesta, el niño

rico no demora en caminar hasta el abrigo de sus guardias nocturnos en la calle. Viene a demostrar que sabe muy bien quién lo llamó y a devolver la amenaza apoyándose en su poder sustituto, con el respaldo de su familia. Su discurso, sin embargo, no va más allá de una precaria muestra de orgullo y prejuicio de clase que no hace más que evidenciar su inseguridad y precariedad.

1.3. Guardaespaldas

Una ida al ingenio es ocasión para un descanso en la hamaca del porche, un almuerzo tranquilo en que un abuelo no resiste preguntar cuándo será el casamiento para testear el terror de este enamorado. João no duda y decirle “vamos com calma”. No es para tanto este caso que, como veremos, luego tendrá fin. Habrá un momento en que la enamorada se va a encerrar una temporada en su barrio; ahora, hay signos claros de acciones de él hacia ella. Pero tarde, en la secuencia del final del audiovisual, en una gran fiesta de aniversario de una de las nietas de Seu Francisco, João dirá medio sin gracia a su primo Dinho que todo acabó entre él y Sofía, pues “ella tenía otra historia”.

La visita al ingenio se hace con relajación y como una visita guiada por las ruinas de alrededor, ya sea en un almacén con restos de viejos equipos fuera de uso, o a través de las ruinas de un cine local que tenía una fachada imponente y ahora se reduce a un andar de jóvenes, puntuado por una banda sonora de cine de género, como si de las ruinas saliera el sonido de una película de terror. En la cena, Sofía juega con asustar a João en las ruinas del cine. Esta alusión jocosa hace rima con el plano siguiente que nos muestra a los dos jóvenes y Seu Francisco, tomar un baño bajo la caída de una fuerte cascada, escena que al final destaca a João recibiendo el chorro de agua teñido de rojo, efecto abierto de par en par que coquetea con el género y culmina con la invasión de lo insólito en el fluir natural ya presente en pasajes anteriores. El estado de ánimo para la siguiente secuencia está establecido.

De la imagen de João en la cascada tomando un “baño de sangre” con la boca abierta y su mirada dirigida a la cámara, saltamos para el departamento en Recife donde lo vemos en la cama, acostado al lado de Sofía. Ella duerme y él, con un aire de recién despierto y de pensativo. Un movimiento que sugiere una pregunta del espectador ansioso por explicaciones: ¿la escena de la cascada habría sido un sueño? No demora, y vemos a una niña, hija de la cocinera, recostada en la puerta abierta mirándolo sonriendo, alterando la atmosfera de la escena antes de que nuestras especulaciones sobre la cascada ganen espacio.

Esta forma de disolver un impulso de ansiedad interpretativa tendrá más adelante una versión más elaborada en la cual la sensación de amenaza ganarán mayor espesor. Retornamos a la casa de Bia en una nueva escena nocturna, esta vez para acompanhar a la relación entre su hija Fernanda que mientras duerme ve imágenes y ruidos que sugieren una invasión de las casas del barrio. Ella se despierta y observa un movimiento por la ventana del cuarto. Este pasaje alude a lo que podría ser una acción colectiva de los moradores de una favela cercana. En cada plano, ellos se tornan más numerosos en la ocupación de los terrenos contiguos. Un montaje alternativo entre Fernanda y la escena circundante sugiere, de inicio, una pesadilla seguida del despertador como una experiencia

nocturna de una niña insegura que, ante el ruido cada vez más fuerte, va a la habitación de sus padres y encuentra la cama vacía. Cuando ella vuelve a su cuarto, un movimiento de cámara mantiene el foco en la cama vacía, preparando un corte seco para una nueva imagen de ella ya dormida. ¿Todo es un sueño? Es lo que parece, pero lo extraño del montaje es un tono fortuito de la observación que renueva un estilo que marcó un régimen nocturno de las imágenes y sonidos calibrados para mantener viva una sensación de amenaza, una inquietud en el aire asociada de los personajes.

En estos pasajes en que se genera este extrañamiento logrado por los recursos de “atracciones” insertadas con fórceps por el montaje, no tenemos un efecto dramático ya que queda ambiguo el estatuto de este tipo de evento-atracción, que termina por disolverse, sin dejar rastro. Las corrientes anteriores en esta dirección fueron muy breves, pero tuvieron su papel, de hacer deslizar lo que antes tenía un tono de crónica de lo cotidiano y de fuga del tiempo para este clima más insólito. Por ejemplo, había un pasaje muy rápido de un niño por el corredor de una casa de un barrio exactamente cuando Clodoaldo, suponiéndola vacía y con la llave en la mano, está ahí manteniendo relaciones sexuales con la criada de Seu Francisco en una habitación. Más adelante, otro niño –o él mismo?– fue visto por la insomne Bia a la distancia, subiendo en el tejado del vecino en plena noche, encuanto oyeron un ruido en *off* vibrante, desagradable. Por dos veces, un plano rápido y la distancia no permiten identificar la figura, pero había todavía otra escena nocturna en que un niño fue sorprendido en a calle encima de un árbol por los dos guardias nocturnos del equipo de Clodoaldo. Al ser negro y pobre, se convirtió en víctima de las agresiones arbitrarias, recibió un puñetazo en la cara para que entienda que “no debería volver aquí”.

La oferta efectiva que la trama hace es un “punto de virada” en el tercer acto y la llegada del Hermano de Clodoaldo que, en la escena anterior, había anunciado que venía de Paraná y les había dicho a sus amigos que los dos tenían un asunto que atender.

Al llegar, el hermano se bajó de la moto en que viajó y viste un chaleco de los guardias nocturnos. Su hermano le presenta a sus amigos. La escena de esta llegada se pasa durante el día. Al ser rápido y visto de lejos, no escuchamos el diálogo, aunque el comienzo del mismo estuvo acompañado por la curiosa repetición del ruido en *off* que se escuchaba anteriormente en la escena nocturna de Bia observando las casas vecinas desde su balcón.

Luego saltamos para la noche de la gran fiesta de aniversario de una de las nietas de Seu Francisco, secuencia que permite que converjan dos diferentes focos de interés trabajados a lo largo de la película. Hay un núcleo que se organiza en torno a la familia del patriarca que, una vez reunidos en una de las casas de sus dos hijos, compone un autoretrato en los variados diálogos que tratan diferentes generaciones y sus formas de socializar. Un clima ameno de fiesta no excluye ironías a un estilo de vida e de formación de jóvenes, ahora resalta su contacto con la ficción segregada por la televisión. Bia y su familia no hacen parte de este círculo, pero su presencia en esta secuencia final viene a coronar su condición de figura de contrapunto que, en el paralelismo de las tramas, ella conduce un polo de

comedia. Un contrapunto estratégico cuando las tensiones en el mundo de Seu Francisco llegan a su punto máximo. Antes de cuidar del círculo social en el ambiente de la fiesta, una escena la había mostrado comprando una caja de petardos de alto calibre para divertirse con sus hijos.

En esta noche, el abuelo de la cumpleañera tiene prisa en resolver una cuestión, e interrumpe su presencia en la fiesta para atender a Clodoaldo que fuera hasta ahí atendiendo a su llamado. El encuentro se da junto a la cerca de entrada, en el límite de la calle, como en la primera conversación de João y su tío con los guardias nocturnos. La presencia del Hermano de Clodoaldo trae un toque especial a la escena por la tensión permanente en su semblante desde que es presentado a Seu Francisco. Ya hemos observado uno o dos tropiezos en las relaciones familiares o entre las clases que integran el panel del barrio donde no faltaron las figuras del resentimiento. El Hermano de Clodoaldo en este momento es que recoge esa carga, y su presencia vale como promesa de algo de más gravedad. Seu Francisco de entrada le reclama por no haber sido atendido cuando llamó varias veces a Clodoaldo, dejándole recados. Sin demora, aclara que necesita tener una conversación con ellos, definiendo el encuentro para verse en un rato en su apartamento. Se despiden y volvemos a la fiesta.

Al momento del encuentro, los guardias nocturnos vuelven a entrar por el área de servicio, pero esta vez la conversación se da en la sala donde el anfitrión los invita a sentarse. Al explicar los motivos de este llamado, el señor del ingenio se refiere a episodios violentos ocurridos en el área de sus propiedades en el campo, y destaca el asesinato de su ex capataz. Esto indica una posible amenaza a él, dado que este crimen es parte de un engranaje de venganzas. Está explicado el motivo por el cual los convocó: querer que se encarguen de su seguridad personal. Clodoaldo parece entender que la idea de invitarlos era substituir al capataz muerto, lo que genera una reacción impaciente del patriarca que supone que sus interlocutores no están entendiendo la situación y, para su irritación, no se colocan en su debido lugar de meros guardaespaldas.

Llevando la conversación por un nuevo rumbo, el hermano revela que ellos dos estuvieron con el capataz en el día en que murió. Clodoaldo respira profundo. La tensión aumenta, pues se anuncia el momento en que veremos que se definirá el sentido del intercambio de miradas, informaciones directas y reticencias. En verdad, es Seu Francisco quien precisa entender mejor lo que pasa, y los hermanos le recuerdan una fecha de incios de año que no disse nada para el patriarca, pero disse mucho para ellos. En esta fecha, fueron muertos su padre y tío por órdenes del señor del ingenio, "por causa de una cerca". Ellos eran unos niños, pero recuerdan muy bien. Conociendo las reglas del juego, Seu Francisco se levanta cuando los dos se aproximan presurosamente para cobrar la deuda. Corte seco, y saltamos para la casa de Bia que está preparando sus petardos para una espectacular explosión en serie, fuerte y suficiente para iluminar el ambiente y, dado lo importante, para perturbar al perro del vecino, que ladra mientras los niños tapan sus oídos y se inclinan como quien necesita protección frente al espectáculo que ellos mismos promueven. Al detonar los petardos, el espectador del final escucha un estalido flerte, señal de que Clodoaldo y su hermano pagaron la cuenta en el salón de Seu Francisco. El plan de venganza se cumple.

2. Conclusión

Habiéndose instituido en su territorio, en la zona elegante de la gran ciudad, las formas de poder y relación de clases sociales arcaicas, Seu Francisco encarnó la presencia del pasado y el presente. Hizo la colección contemporánea de todas las capas de la historia que encuentran allí en el barrio de Boa Virgen, una superposición de los tiempos confirmada por el desenlace de la trama. Al mismo tiempo, se revela, en esta última confrontación, un modo narrativo de tela de larga duración muy presente en el cine brasileño contemporáneo. Dicho modo fue tejido sin prisa a lo largo del film y bien se puede ajustar algo intrigante se esboza en los modales y el fraseo de Clodoaldo, algo que solo encontraba su contrapartida en la inminencia del desenlace, cuando el aire, por decirlo así, serio de su hermano anunciaba un nuevo giro en la trama.

Lo esencial es que el fluir del tiempo de fine la cadencia del curso marcado por premoniciones y momentos extraños que anuncian una revelación pospuesta. En un momento en que los finales abiertos, con interrogaciones sin respuesta, ya cambian casi que una norma de época, un gesto de Kleber está en la contracorriente. Asume un resultado que nos da la llave de una trama que nos invita a una retrospectiva. Hasta un prólogo y la última cena con este regreso literal de un protocolo de venganza que viene a confirmar la permanencia de una orden de relaciones del pasado en pleno centro urbano inmerso en el orden de la sociedad capitalista de consumo cuyas relaciones de clase ya son de otro orden en el trato con la desigualdad. La venganza que se consuma no es un gesto político, mucho menos la superación de reglas del juego impuesto por la traición. Lo caro, bien urdido, permite una sensación de justicia y vale como una victoria de la astucia del oprimido que puede ser bien vista, pero su teoría completa un círculo de reposición del mundo arcaico de Seu Francisco.

Estamos aquí en la capa en general de una peculiar sobreimposición de ritmos en la actual coyuntura urbana, que todavía se verifica a diferencia, a veces radical, entre el movimiento acelerado de la globalización e la persistencia de estratos de tiempo local, compone un cuadro en que un polo más peculiar, emblema efectivo de nuestra época, es la vida de las metrópolis en su estado avanzado de crecimiento (inchazón). Este, rara vez planeado, exhibe sus efectos en las variadas formas de convivencia problemática entre los ciudadanos que luchan con un exasperante cotidiano, notablemente más capitalista de los Estados, dentro de un proceso que es parte de un campo transnacional de circulación, pero también desde el lugar para las experiencias como esta que los personajes de *O som ao redor* radicalizan. En el contexto de la producción brasileña, la película descoloca la tónica de un debate sobre la violencia y los males urbanos, en general asociadas a la crisis familiar y centrándose en un joven "sin padre" cuya condición social vivida en las favelas conduce a su ingreso al crimen organizado, como en *Cidade de Deus* (2001) de Fernando Mirelles, entre otras películas. Klever devuelve el tema de la violencia al autoritarismo de la tradición patriarcal, de modo que no se trata apenas de culpar a la urbanización salvaje porque disuelve a la familia, pero dar énfasis a otro ángulo del problema: mostrar que él está en la tradición señorial-familiar desde arriba, que sobrevive, notablemente en la relación con la clase Otro.

En el inicio de este texto, comenté lo mucho que el cine de Pernambuco, en la sucesión de estas generaciones recientes, vienen componiendo un conjunto que preenta flertes conexiones, algo no encontrado con la misma fuerza en otros focos productores. Un filme de Kleber Mendonça Filho hizo una síntesis en la que el pasado en el presente, el paradigma patriarcal y las temáticas de clase se articulan a modo de animar una recapitulación del curso de este cine en el periodo de la llamada reanudación, señalando sus constantes, como mencione al comienzo en este artículo.

O som ao redor tiene la notable capacidad de generar un movimiento retrospectivo, o sea “crea tus precursores”, para citar a Jorge Luis Borges, que sobrepone, la cronología, un orden de relaciones en que el diálogo entre las obras expone de forma más nítida una configuración del campo cuando surge aquella que, como punto de convergencia, acumulación de motivos y especies de síntesis, consolida una nueva percepción de conjuntos. El foco recae en aquel aspecto central de la película que destaca, de modo revelador, una problemática que ha movilizad a cineastas que, a pesar de las diferencias de estilo, exploran el motivo temático de la permanencia del pasado en el presente, poniendo en juego las capas de tiempo que se acumulan en la experiencia contemporánea, el mismo que resulta de una modernización incompleta marcada por la permanencia de ese mundo del “hombre cordial” que heredamos del Brasil colonial.

Referencias bibliográficas

Buarque do Holanda, S. (1997). *As raízes do Brasil*. São Paulo: Editora Companhia da Letras.

Dunker. C. (2015). *Mal-Estar, Sofrimento e Sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo.

Reseña curricular:

Profesor emérito de la Escuela de Comunicación y Arte de la Universidad de São Paulo. Doctor en Letras en la Facultad de Filosofía, Letras y Vivencias Humanas de la UPS (1980), PhD. Por la Escuela de Cine de New York University (1982), En otros aspectos, ha publicado los siguientes libros: *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (São Paulo, Paz e Terra, 1977, 10ª. edição; 2019); tradução p/espanhol, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2008); *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (S.Paulo, Brasiliense 1983; 2ª. Edição 2007, Cosac Naify) *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Brazilian Modern Cinema* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997).



Imagen: Gabriel Calero



Imagen: Gabriel Calero

Desigualdades sociais, a crise da democracia e o audiovisual

Social inequalities, the crisis of democracy and the audiovisual

Desigualdades sociales, la crisis de la democracia y el audiovisual

Resumo:

Esse artigo revisita repertórios audiovisuais que abordaram desigualdades sociais brasileiras nas últimas décadas com o intuito de discutir a coincidência entre processos de inclusão social e a diversificação dos mecanismos de produção e circulação de imagens em movimento que ocorre com a transformação digital, um processo global. No Brasil, a diversificação de meios estimula a articulação e a diversificação de vozes anteriormente inaudíveis, e invisíveis no espaço público. Rastreio objetos audiovisuais que estenderam a amplitude da democracia brasileira ao introduzir questões éticas e estéticas sobre como filmar a desigualdade e a discriminação de classe, cor e gênero sem contribuir para reforçar a discriminação. Esse debate mobiliza a crítica, mas se dá na forma fílmica, articula memórias pessoais, coletivas, e/ou ancestrais, produz arquivos, onde eles inexistem ou são inacessíveis e envolve a imaginação de futuros inclusivos. Em um panorama de interlocuções fílmicas, me concentro em *Branco sai, preto fica* (2014) e *A cidade é uma só?* (2011), ambos de

Adirley Queirós. O resgate dessas contribuições audiovisuais é uma forma de contribuir para a construção de alternativas a discursos de ódio que ocupam circuitos privativos nas redes sociais e desses *bunkers* virtuais ameaçam as possibilidades de “viver junto”, como diria Barthes.

Palavras chave: audiovisual, memória, democracia, desigualdades, gênero

Abstract:

This paper discusses the temporary coincidence in Brazil between the diversification of the mechanisms of producing and circulating moving images and sounds, social inclusion, and the emergence of new film and audiovisual voices. The paper traces a panorama of what I call audiovisual interlocutions, which have amplified the scope of Brazilian democracy by discussing ethical and aesthetic questions about how to shoot inequalities and discrimination without contributing to reinforce them. Within this panorama, I discuss in detail *Branco sai, preto fica* (2014), and *IA cidade é uma só?* (2011), both by Adirley Queirós, two

Esther Hamburger

Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil
ehamb@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-3146-3767>

Enviado: 2022-03-16
Aceptado: 2022-04-27
Publicado: 15/07/2022

<https://nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a6



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

films which mobilize collective memories of social, and race discrimination, and in different ways move beyond documentary to produce documentation. These works contribute to build alternatives to hate speeches that circulate in private social media circuits, and from these virtual bunkers threaten the possibilities of "living together", as Barthes would say.

Keywords: audiovisual, memory, democracy, inequalities, gender.

Resumen:

Este artículo revisa los repertorios audiovisuales que han abordado las desigualdades sociales brasileñas en las últimas décadas con el objetivo de discutir la coincidencia entre los procesos de inclusión social y la diversificación de los mecanismos de producción y circulación de imágenes en movimiento que se produce con la transformación digital, un proceso global. En Brasil, la diversificación de medios estimula la articulación y diversificación de voces antes inaudibles e invisibles en el espacio

público. Rastreo objetos audiovisuales que han extendido la amplitud de la democracia brasileña introduciendo cuestiones éticas y estéticas sobre cómo filmar la desigualdad y la discriminación de clase, color y género sin contribuir a reforzar la discriminación. Este debate moviliza la crítica, pero se desarrolla en forma fílmica, articula memorias personales, colectivas y/o ancestrales, produce archivos donde no existen o son inaccesibles, e involucra la imaginación de futuros inclusivos. En un panorama de interlocuciones fílmicas, me centraré en *Branco sai, preto fica* (2014) y en *A cidade é uma só?* (2011), ambas de Adirley Queirós. El rescate de estos aportes audiovisuales es una forma de contribuir a la construcción de alternativas a los discursos de odio que ocupan circuitos privados en las redes sociales, y de esos búnkeres virtuales que amenazan las posibilidades de "convivencia", como diría Barthes.

Palabras Claves: audiovisual, memoria, democracia, desigualdad, género.

Sumario: 1. Desigualdades em imagens; 2. *Branco sai, preto fica* e *A cidade é uma só?*; 3. Interlocuções Fílmicas; 4. Da sensibilidade a imagens

Como citar: Hamburger, E. (2022) Desigualdades sociais, a crise da democracia e o audiovisual. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 85-103.

1. Desigualdades em imagens

Em 2019 participei de duas iniciativas transnacionais que buscavam reunir pesquisadores das Humanidades, Ciências Sociais, Comunicações e Artes em torno de questões candentes na vida contemporânea. O Encontro anual do Consórcio de Centros e Institutos de Humanidades (CHCI) e o Mellon Global Institute sobre a Crise da Democracia procuraram inserir a cultura no debate sobre a crise política advinda da ascensão pelo voto de lideranças populistas que uma vez no poder se dedicam a reduzir os espaços constitucionais, e em diversos casos legitimam discriminações religiosas, étnicas, de gênero, ou de classe, em nome da desregulamentação econômica. Ambos os casos potencializaram minha pesquisa em curso, e me estimularam duplamente: como antropóloga e estudiosa do cinema e do audiovisual, tentando entender o lugar da cultura audiovisual nas definições da vida contemporânea; como pesquisadora brasileira, tentando entender a inserção do Brasil, no sul global, em meio a essas situações. A pandemia de Covid 19 intensificou fluxos de desinformação política e de saúde, confirmando a relevância das imagens em movimento e sons para informação, desinformação e imaginação. Permanecem as questões sobre a crise da democracia, o aumento exponencial da violência de Estado e do crime organizado. O que pode o cinema e o audiovisual contra a violência de estado e a violência do crime organizado? Em que medida as ameaças contemporâneas à democracia podem ser compreendidas como reações, no sentido literal, às transformações inclusivas vividas no Brasil a partir dos anos 1980 e à efervescência cultural e política que ela gerou?

A crise da democracia é em geral abordada no âmbito da política institucional, relacionada à ascensão de líderes populistas e nacionalistas, a desigualdades sociais crescentes em diversas partes do mundo, especialmente em lugares onde forças democráticas sofreram derrotas recentes. O quadro de empobrecimento e de aumento das desigualdades ameaça a democracia de descrédito em países que fizeram dela seu alicerce, como os Estados Unidos ou a Inglaterra. A pandemia mundial de COVID 19 com sua prolongada interrupção da vida cotidiana acentua desigualdades pré-existentes entre nações e no interior das nações, no caso brasileiro favorecendo a regressão a níveis de pobreza que pareciam superados. As situações de guerra, imigração forçada, localizada em partes castigadas como o Afeganistão, o Líbano, o Iraque, a Síria, nos chegam em imagens de barbárie e ruínas, que lembram situações de desenraizamento forçado, em outros tempos. Recentemente a guerra na Ucrânia e o aumento dos investimentos em armamentos atualiza a memória de guerra na Europa, que entre muitas outras diásporas, forjou a migração da minha família. No Brasil, a violência, o racismo, e os ataques às terras indígenas nos lembram que a barbárie está entre nós.

O Brasil foi até meados da década passada um *case* promissor em um mundo ameaçado pelo aumento da desigualdade social. O Brasil se transformou nas últimas décadas como resultado do investimento contínuo em áreas como saúde, educação (Arretche, 2015 & 2018) e como resultado da ampliação dos direitos, processos garantidos pela Constituição de 1988 (Vieira, 2018). Análises comparativas com outros países do chamado BRICS sugerem a robustez das melhorias brasileiras, enraizadas nos municípios, de maneira descentralizada (Heller, 2015). Políticas inclusivas

paulatinamente instaladas depois do controle da inflação, transformaram o país promovendo ascensão social de amplos segmentos da população, que chegaram inclusive à universidade e aos anteriormente exclusivos cursos de Cinema e Audiovisual. Como as imagens sonoras participaram desse processo? Em que medida a diversificação de meios e formas favoreceu a emergência inédita de novas vozes? O que podem o cinema e o audiovisual frente aos desafios postos pela crise da democracia, pela economia predatória (Latour, 2004) e pelo esgotamento de modos de vida baseados na lógica utilitária (Sahlins, 1976)?

A partir de dois trabalhos de Adirley Queirós, *Branco sai, preto fica* e *A cidade é uma só?*, esse artigo revisita títulos e formas audiovisuais que circularam e reverberaram aproximadamente entre 1984 e 2014, na tentativa de alinhar elementos de um debate fílmico. O mapeamento da diversificação de vozes ocorrido nas últimas décadas chama atenção para formas que apontam futuros e que mobilizam realizadores audiovisuais preparados para enfrentar os desafios postos pelos ataques à diversidade, às estruturas de seguridade social, e à democracia. Espero chamar a atenção para o potencial das imagens em expressar tensões e esperanças nem sempre captadas pelas estruturas convencionais da política institucional.

A circulação de imagens e sons em redes de TV aberta que transmitem via satélite, em redes de TV a cabo, UHF, Internet, plataformas de streaming, redes de telefonia, auditórios de cinema, e televisão e mídias digitais, ajuda a mapear o espaço público, circuitos públicos e privados; zonas que se expandem ou encolhem. Regiões de dobras. O mapeamento rela a superfície das imagens, apenas para sugerir. O tema das desigualdades como eixo transversal a partir do qual será possível circunscrever uma vertente do audiovisual e através dela o amplo processo de diversificação dos mecanismos de produção e circulação das imagens em movimento, iniciado nos anos 1980 e paulatinamente aprofundado com a introdução de mídias sociais e a disseminação dos telefones celulares e do acesso à internet. A partir do início dos anos 2000, a tecnologia digital favoreceu essa desconcentração em diversos países do mundo. Porém no Brasil e possivelmente em outros lugares, atravessados por altos índices de desigualdades sociais, e por altos níveis de concentração no sistema de produção e distribuição de conteúdos audiovisuais, o significado dessa diversificação tecnológica adquire dimensões políticas. Pesquisas recentes sugerem que as redes sociais abrigaram diferentes grupos organizados em torno de ideias liberais, impostos, regulamentações trabalhistas, ambientais, previdenciárias vistas como empecilhos à livre circulação do capital (Rocha, 2005; Rewald, 2018). De maneira análoga, talvez no campo oposto, o cinema e o audiovisual penetra segmentos antes excluídos do fazer imagens e sons. Rastreo esse movimento de diversificação de vozes examinando uma sequência de vídeo clipes, filmes, séries, que debate como filmar as desigualdades e a discriminação de classe, cor e gênero sem contribuir para reforçar a discriminação.

O recorte aqui proposto envolve um campo que no século XXI se tornou bastante extenso, de obras filmadas em comunidades populares, locações que carregam inscrições visuais da desigualdade social, e que abrigam moradores muitas vezes pretos e mulatos. Comunidades urbanas, Ceilandia,

Santa Marta, Cidade de Deus, celebrizadas em filmes, séries, cliques. No interior desse campo vasto e aberto, que continua gerando expressões sensíveis em torno de questões como quem filma o quê, como e aonde, me restrinjo nesse texto a alguns títulos pioneiros, com os quais é possível relacionar os filmes de Adirley Queirós.

Comunidades se distinguem na paisagem urbana das metrópoles brasileiras. A arquitetura de autoconstrução, baseada em pequenas casas originárias de barracos, que vão se tornando de alvenaria e podem ganhar um ou dois andares, as vielas estreitas, contrastam com o padrão de edifício altos, arruamentos asfaltados, com guias e calçadas, que vai se tornando obrigatório. Nas comunidades o acesso a diversos serviços melhorou ao longo das últimas décadas. No entanto o contraste como o “em torno” mais ou menos próximos também se tornou mais radical. A especulação imobiliária constrói edifícios cada vez mais altos. Bairros de casas residenciais resistem, mas vão se tornando raros. Construções monumentais em escala arrebatam a visão, eliminam parcelas do céu e do sol.

As relações entre índices de desempenho sócio econômico e cultura não são presumíveis, ou previsíveis. João Cezar de Castro Rocha (2005) detecta no livro de Paulo Lins, na literatura de Ferréz, no rap dos Racionais, o que ele define como a *dialética da marginalidade*, em oposição ao que Antônio Cândido, em seu célebre ensaio, denominou a *dialética da malandragem* (Cândido, 1970). O artigo se aventura no cinema, mas sua base está na literatura contemporânea, onde Rocha encontra não o que Cândido considerou “ausência de juízo moral” ... “mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem; entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal”; mas o confronto em vez da conciliação, a violência explícita no lugar do ocultamento do conflito que caracterizaria o que denomina “a guerra de relatos”. Pensar em termos do possível rompimento da dialética da malandragem ajuda a entender o desconforto provocado há exatos 20 anos por *Cidade de Deus* um filme que como o romance do qual foi adaptado, e ao contrário do livro de Manuel Antônio de Almeida, datado do início do século XIX, quase 200 anos antes, explicita discriminações de raça, classe e gênero? As imagens cinematográficas, captadas em película, trabalhadas e editadas em digital e exibidas em 35 mm na tela grande, talvez amplifiquem desconfortos diversos para com a explicitação desses conflitos. O desconforto produz diversas versões alternativas desse cotidiano distópico tomado pelo conflito entre polícia e crime organizado, no meio do fogo cruzado os moradores. Entre essas alternativas, o trabalho de Adirley Queirós se destaca por sua potência estética, ao tencionar as fronteiras do documentário para produzir documento de casos de violência racista de Estado.

2. Branco sai, preto fica e A cidade é uma só?

De início o ruído de algum motor ligado. Interrompe. Letreiro situa no tempo passado e no espaço de uma cidade “satélite”: “antiga Ceilândia, Distrito Federal”. O ruído recomeça. Agora é possível vislumbrar a lateral de uma parede, um descampado, um pedaço de parquinho e uma edificação de quatro andares. A câmera vai subindo em um movimento que poderia ser de grua para revelar, por

trás e acima da parede, um telhado e outras edificações à esquerda: fragmento da paisagem urbana e noturna em um bairro popular. Não há pessoas à vista. O corte brusco marca transição para um plano interior longo e próximo que descreve uma ação pouco usual: um homem preto em uma cadeira de rodas, em contra plongé, desce uma escada estreita em uma plataforma motorizada. O motor produz o único som que ouvimos enquanto o personagem se movimenta em direção à câmera.

O ambiente é apertado, o pé direito é baixo. Ao sair da plataforma móvel, Markim se movimenta em direção a uma rampa que o levará mais um lance para baixo, na direção contrária. A câmera se move um pouco para a direita, para acompanhar essa operação, a partir do mesmo lugar, agora em plongé. A descida rumo a um porão, espécie de oficina/estúdio é mais rápida. Mas o plano continua. Ao fundo vemos um monitor LED: tela repartida em quatro exibe imagens de câmeras de segurança. O personagem se desloca de maneira ágil em sua cadeira, seu movimento em direção à profundidade do campo, e para longe da câmera, revela o ambiente cheio de traquitanas e equipamentos.

O filme constrói esse espaço exíguo, tortuoso e secreto, de autoconstrução, que contrasta com a amplitude dos espaços monumentais edificados no plano piloto da capital federal. Um porão encantado, um *bunker* secreto, uma cabana do *Batman*, o cérebro da *Matrix*, ou a estação de rádio que encorajava o personagem de *Easy Rider*: a sensação é a de um lugar de comando. O rapper e DJ se posiciona em sua mesa de som e passa a narrar com detalhes os acontecimentos de uma festa ocorrida em março de 1986. Antes de começar, ele coloca um LP na vitrola e o fone no ouvido. A batida entra junto com a voz em primeira pessoa do singular; o tempo é o presente, na antiga Ceilândia, cerca de 30 anos antes do tempo do filme: “É domingo, 7 horas da noite, já tô com meu pisante”. A narrativa continua em ritmo de rap a narrar os passos do dançarino naquela noite a caminho de um baile. A casa de amigos, a chegada ao salão, aproximações às meninas para escolher com quem ficar, o jogo de sedução para conquistar a moça, os recados enviados a ela. A voz do locutor soa clara e expressiva, ajudada pela ginga da parte de cima do corpo. Imaginamos o ambiente descrito pela voz desse narrador autobiográfico como se estivéssemos também naquela viagem interrompida pelo som repentino de uma explosão seguida de pânico.

A verossimilhança da locução não é abalada pelo contraste entre o plano sonoro, preenchido pela narrativa envolvente, no passado, e o plano imagético, que revela os dispositivos do DJ – mesa de som, microfone, gravadores e arquivos de som, no presente. Um longo plano de perfil do artista acompanha a sua performance. O personagem fala ao microfone como se estivesse em cada um dos lugares mencionados, sem sair de sua mesa de som. A sua locução descreve um percurso, o seu deslocamento entre um local e outro, a caminho do baile no Quarentão na noite daquele domingo.

Efeitos de foley pré-gravados são inseridos por ele mesmo em sua mesa de som – instrumento de trabalho – naquele porão solitário, nos dá a ver a construção da narrativa sonora. A força da interpretação nos transporta. Estamos com Markim, há quase 30 anos, na cena do crime. A sua performance vocal é ritmada. O corpo balança ao microfone. A música “Ih, o baile vai ser louco aqui no

Quarentão. Os moleques tão de quina me esperando, irmão...” é ilustrada com fotos de still, imagens de arquivo, roupas de algumas décadas atrás, crianças dançando break, fragmentos de evidências imagéticas daqueles tempos.

No rap o personagem dialoga com seus interlocutores de então. Estamos nos domínios da memória, viajamos no tempo com o protagonista ainda enquadrado de perfil em um longo plano próximo. “Vou começar um passinho novo, assim ó, a cabeça...”, ele guia a parceira. A parte visível de seu corpo ginga, manda recado para Paulinha, que está esperando perto da escada. Mas “tá acontecendo alguma coisa”. Som de explosão, imagens still de multidão em festa, antes do ataque: “é os cana [...] *spray* de pimenta [...]”. O plano médio acompanha o gesto que comanda a mesa de som. Silêncio. “Pararam o som!”; O narrador passa a proferir falas alternadas interpretando o diálogo desigual entre o policial abusivo e o cidadão impotente. A frase pronunciada pelo agressor encerra a introdução do filme: “Bora, puta prum lado, viado pro outro! Bora Porra! [...] Tá surdo negão? Tô falando que [...] Branco sai, preto fica, porra!”.

Branco sai, preto fica (2014), filme de Adirley Queirós, vencedor do Festival Internacional de Brasília 2014, foi produzido e se passa em Ceilândia, cidade satélite cujo nome vem de Campanha para Erradicação das Invasões, eufemismo para o programa de “limpeza urbana”. Programas semelhantes de transferência de populações para locais longínquos e sem infraestrutura, foram levados a cabo em diversas capitais brasileiras durante os primeiros anos de ditadura militar, entre as quais Brasília e Rio de Janeiro. O caso de Ceilândia no Distrito Federal é parecido com o caso de Cidade de Deus na ex-capital.

A história da criação de Ceilândia (CEI), e a história da campanha publicitária que cercou a transferência das famílias dos operários que trabalharam na construção da nova capital para fora dos limites do plano piloto é assunto do filme anterior do mesmo diretor, *A cidade é uma só* (2011), sobre a campanha publicitária que cercou a operação de higienização da cidade modernista no início dos anos 1970 e sobre os desdobramentos dessa espécie de apartheid social no presente, quando se comemoravam 50 anos da inauguração da capital. Ao expor a paisagem acanhada de Ceilândia, ambos os filmes salientam com ironia o contraste com a paisagem monumental do plano piloto. Em ambos os casos, os filmes sugerem a falta de cidadania plena na cidade satélite. A expulsão do plano piloto de moradores pioneiros na ocupação da capital modernista, agora considerados como invasores. Na ficção futurista, a necessidade de passaporte para entrar em Brasília.

Em ambos os filmes, Adirley Queirós consolida um estilo contundente e original que expande os limites do documentário, usando de recursos de encenação para fazer do próprio filme documento da história que vive na memória de pessoas que habitam um lugar carente de arquivos. Personagens que protagonizaram os eventos abordados conduzem a narrativa em um misto de depoimento pessoal e performance que subverte as convenções do gênero documentário. Em *Branco sai, preto fica* e em *Era uma vez Brasília*, seu filme seguinte, o documentário flerta com a ficção científica.

Esse lugar entre gêneros constrói um cinema original que dialoga com a reflexão internacional sobre o cinema e a produção de evidências que ajudam a enfrentar o trauma causado por diversas formas de violência de estado.

Branco sai, Preto fica conta o caso de dois amigos negros, um músico e um jogador de futebol, que perderam o domínio sobre o movimento de suas pernas, vítimas da violência policial em um baile no Clube Quarentão, em Ceilândia, março de 1986. A história dos dois é investigada por um terceiro personagem, este de ficção científica, um “agente” encarregado de viajar ao passado para levantar evidências a serem usadas em um processo contra o Estado, numa ação de reparação. *Branco sai, preto fica* é precário como ficção científica. Um container prateado que chacoalha como uma nave recebe mensagens audiovisuais de sua base no futuro. A pesquisa do agente do futuro se materializa em recortes de jornal pendurados na parede da nave espacial. Mas a ênfase do filme é na construção espacial. O filme nos dá a ver a Ceilândia contemporânea, autoconstrução plena de imaginação, apartada do monumental plano piloto.

A cidade é uma só, filme anterior do diretor feito com financiamento de um edital que comemorava 50 anos da inauguração de Brasília, a capital federal, cidade modernista expressão radical do projeto do Brasil como país do Futuro. O filme articula imagens de arquivo como a voz de Niemeyer, a falar sobre o projeto que se tornava realidade, trechos de reportagem de época, entre outros. Construído em torno de três personagens, Nancy, a menina selecionada para participar da propaganda oficial da campanha de “erradicação de invasões” que higienizou o plano piloto transferindo os pobres para as cidades satélites; Dildu, o candidato a vereador pelo Partido da Correria Nacional, faxineiro no plano piloto e seu cunhado e corretor de imóveis que o ajuda na campanha. A encenação e o documentário se articulam de maneira a produzir documentação sobre um lugar desconhecido pelo público que não mora lá. Na falta das imagens de arquivo, o filme não hesita em produzi-las, se constituindo assim ele mesmo em arquivo.

Em 1969-71as crianças das favelas de Brasília foram cooptadas para cantar na televisão o jingle que pedia ajuda de quem tem um bom lugar para morar, “Nos dê a mão, ajude a construir nosso lar; para que possamos dizer juntos: a cidade é uma só”. Sobre a voz das crianças imagens das ruas descampadas de Ceilândia, ironicamente contrastantes com o plano piloto, cuja planta em forma de avião se esvai em chamadas na primeira e na última sequências do filme. Depois dessa iniciação oficial, Nancy se tornou cantora. E rege o coral infantil produzido pelo filme para encenar o jingle com figurino de época, em uma recriação da peça publicitária perdida. O registro em p/b e baixa resolução produz o arquivo inexistente.

A imaginação cinematográfica no caso do cinema de Adirley Queirós funciona para colocar o dedo na ferida, abordar episódios traumáticos da história de uma comunidade que vive à margem do centro de poder político do país e à margem da imagem, citando o título de documentário de Evaldo Mocarzel sobre moradores de rua na cidade de SP e suas relações com as imagens. A imaginação cinematográfica

funciona também como espaço onde vítimas da ação criminosa do estado dão a volta por cima: elas contam sua história, nos guiam pelos espaços de sua comunidade, cuidadosamente enquadrados de maneira a mostrar horizontes amplos, e a ocupação criativa desses espaços. O filme é documento denúncia de um evento de violência de Estado, aberração viva na memória de membros da comunidade que registram seu testemunho, que ganha a memória coletiva mais ampla. O filme registra pesquisa de arquivo mal sucedida em busca das imagens de jornal e TV sobre a operação de transferência da população. Diante da ausência de materiais de arquivo, as vítimas de então conquistam o espaço filmico e é de sua posição no controle da produção das imagens, que elas produzem documentos, evidências, como que a compensar a falta de arquivos. A mutilação de seus corpos não os impede de viver, compor, ter um negócio de próteses, que nos lembra os veteranos da guerra do Vietnam. Principalmente a agressão não os impede de escolher os termos da encenação de sua própria vida. Compartilhar o trauma como forma de superá-lo. Contar a história a partir da posição de quem conquistou o poder de contar a história.

Os filmes de Adirley Queirós visitam convenções de gênero, do documentário e da ficção, para propor um nicho próprio: o de filmes que produzem arquivo, de documentos e testemunhos. Os filmes de arquivo, na esteira da elaboração foucaultiana sobre o que a organização dos arquivos e dos saberes nos diz sobre a organização dos poderes que eles documentam, possuem força própria. Arquivos de imagens e imagens de arquivo são manipulados de maneira a sugerir novas interpretações possíveis daquilo que os arquivos se propõem a documentar. Documentários nessa linha podem também documentar relações entre sujeitos e materiais de arquivo, gerando material adicional sobre as condições em que certos materiais foram produzidos e sua transformação no presente. Por vezes esses sujeitos são testemunhas da história que os arquivos por si só não contam. O cineasta pode estar implicado pessoalmente, na primeira pessoa, nas situações que os arquivos parcialmente representam. Ao problematizar arquivos, o cinema tem se movido para além das representações que certos sistemas de classificação e organização do conhecimento produzem. *Branco sai, preto fica* e *A cidade é uma só?* expõem a ausência de arquivos e vão além dessa denúncia para SUPRI-LA. Os filmes se constituem em arquivos de casos aberrantes, que continuam vivos na memória das pessoas que os viveram.

Ceilândia é o território comum aos dois filmes, espaço que permite articular a memória de pessoas que vivenciaram situações traumáticas, atualizações da discriminação de Estado, mobilizada na forma do depoimento. Mas não qualquer depoimento. A estratégia da encenação potencializa o depoimento. Nos dois filmes Markim fala como DJ, como músico, como autor de jingles, como motorista de seu próprio carro, como senhor de seu estúdio. Sua figura é inspiradora de autonomia, superação, potencia a serviço da memória local e da transformação contemporânea que exige reparação.

Em 2011, logo após a eleição de Dilma Rousseff, *A cidade é uma só* sugeria a permanência da desigualdade política inscrita no contraste da paisagem urbana Ceilândia/Plano Piloto. A sequência final do filme, em que Dildu, o candidato do Partido da Correria Nacional vê sua campanha

independente e voluntarista, suplantada pela carreata da candidata oficial, vista hoje, pode ser considerada premonitória. A estrutura da política profissional invade o reduto do candidato fictício como que a realçar o descompasso entre o partido governante e sua base popular. Em 2014, ano em que o cineasta fez seu primeiro longa, enquanto a Comissão da Verdade investiga os porões da ditadura militar, *Branco sai, preto fica* sugere a investigação em arquivos sintomaticamente mais obscuros: os da violência de Estado já em tempos de Nova República. A violência de Estado aqui não é contra inimigos políticos, é contra a população discriminada por sua cor.

O primeiro longa metragem de Adirley Queirós adensa uma efervescência em curso há pelo menos 20 anos nos bairros populares, nas periferias, nas comunidades brasileiras. Ao se apropriarem dos mecanismos de construção da expressão audiovisual, diversos coletivos e realizadores, constroem suas próprias narrativas, oferecendo novos pontos de vista e modificando as relações de alteridade inscritas no audiovisual brasileiro. Ao introduzir paisagens de Ceilândia no repertório audiovisual, Adirley Queirós contribui para diversificar nosso acesso a lugares e pessoas que possuem pouca existência nas telas de cinema ou televisão. Muitas vezes, quando aparecem, esses lugares são reduzidos a redutos de miséria. Seu trabalho encara o desafio de mostrar uma geografia humana diferente do que se imagina.

Bairro em expansão, coalhado de casas de autoconstrução. A rodoviária de dimensões respeitáveis. Computadores, gravadoras, rádio, DJ, música, futebol. Um lugar habitado por gente que canta, que compõe, que toca instrumentos, que trabalha como corretor, que sonha em ser político. Filmar com ênfase nos espaços abertos, ruas, casas, becos iluminados pela luz do sol, pontuados pela passagem do trem. Os cenários escolhidos e a forma de filmar esses lugares valoriza horizontes relativamente abertos na tentativa de tratar de situações traumáticas recorrendo a formas que contribuam para desarticular estigmas.

O cotejo de elementos documentais com a encenação expande o universo do documentário, introduz humor e reforça o tom irônico do filme. Dildu, a personagem ficcional que encara o trabalhador faxineiro dedicado, que quer ser vereador, mas que não encontra espaço nas estruturas políticas institucionais. Seu isolamento fica escancarado em contraste com a carreata profissional, composta de enormes caminhões usados na campanha oficial de 2010.

A ficção científica apela para cidadãos do futuro, onde as atrocidades do presente e do passado recente possam ser resgatadas em chave de compensação. A ficção científica justifica a produção de testemunhos e a imaginação de uma revanche simbólica, um filme bomba. A chave desses testemunhos não é o depoimento acanhado de frente para a câmera escrutinadora, em busca das cicatrizes e das lágrimas daqueles que tiveram suas pernas amputadas ou que perderam os movimentos das pernas. A performance do DJ em seu porão encantado; a ginga que sobrevive à paralisia do corpo paraplégico falam mais forte. Para além do documentário e em favor do documento.

3. Interlocuções Fílmicas

Há no ar mundial uma espécie de backlash a ameaçar as conquistas humanistas e de bem-estar social do pós-guerra. Um cosmopolitismo humanitário, diversificado, e aberto às diferenças culturais, religiosas, étnicas, com o qual o cinema e o audiovisual em larga medida se identificam, se choca contra formas diferentes de fundamentalismos ao redor do mundo. Em muitos casos, o cinema e a televisão estão entre os alvos desses movimentos totalitários. A guerra é também de imagens.

No Brasil há 20 anos, em 2002, na contramão do que ocorria em outras partes do mundo, a economia prometia abundância e a política acenava com a possibilidade do aprofundamento e consolidação da democracia. O cinema então rompe com a primazia que a televisão aberta ainda dispõe, trazendo para o primeiro plano do debate público, a vida em uma comunidade carioca dilacerada pela ação violenta do Estado e do crime organizado. Filmado em locação, sem atores celebridades, em sua maioria pretos, *Cidade de Deus* provocou debates acirrados na própria comunidade, na imprensa e na academia. O filme chocou, ofendeu, foi responsabilizado por reforçar preconceito e discriminação, além de fazer rara bilheteria e ser festejado no exterior (Bentes, 2002 & 2004; Bernardet, 2002; Bill, 2003; Nagib, 2003).

Minha intenção ao voltar a esse assunto depois de duas décadas é sugerir que a sequência de filmes, documentários, vídeo cliques que irrompe no final dos anos 1990, quando a inflação estava finalmente controlada, é sugerir que há no campo do cinema e do audiovisual um processo de apropriação da linguagem e da tecnologia que se desenvolve mais ou menos em paralelo à expansão de direitos democráticos e à diminuição da pobreza. Como se finalmente em condições de se expressar, vozes emergentes trazem à tona o ressentimento e a denúncia da cidadania incompleta que mata e estigmatiza nas comunidades e bairros populares, sujeitas à violência de estado e à violência do crime organizado.

O vídeo clip de Michael Jackson dirigido por Spike Lee, *They don't care about us* (1996) precede essa onda de livro e filme (Vieira, 2004). Filmado na comunidade de Santa Marta, de onde se avista marcos paisagísticos típicos dos cartões postais do Rio de Janeiro, como o Pão de Açúcar, o clipe inclui a participação de moradores da comunidade. No Pelourinho, os integrantes do Olodum em suas diversas formações, crianças e adultos, dançam e cantam com o ídolo. A vinda de um dos mais populares artistas pop para contracenar com moradores do morro e percussionistas e sambistas do Olodum ao som de um hit internacional, que justamente canta o abandono e a discriminação, dá à música um caráter de testemunho para o mundo, e os espaços e corpos filmados ganham o sentido de evidência. Ao incorporar pessoas, gingados, batuques e paisagens Michael Jackson promove esse “nós” que a música canta a um coletivo de periféricos que o inclui, malgrado seu branqueamento e sua condição de celebridade. Ao mesmo tempo, seu protagonismo, de quem se associou a Spike Lee na iniciativa de vir gravar no Brasil, o distingue desses locais, moradores do Sul Global.

Embora em geral não lembrada, a cineasta Kátia Lund participou, na equipe de produção, dessa experiência, e a partir dela dirigiu vídeo clipes de rap, então em ebulição, com janela de exibição específica no programa *Yo da MTV* (Caldeira, 2007; Kehl, 2000). A franquia UHF do canal musical norte-americano, popular na juventude, foi espaço privilegiado para esses e outros clipes que cantavam e mostravam paisagens periféricas em uma época em que a falta de espaço na mídia era um dos assuntos tematizados pelo rap e pela literatura marginal, a invisibilidade como evidência de discriminação (Bentes, 2006; Pedrosa, 2006). A presença da cineasta estabelece uma ponte entre o clipe de Jackson e filmes que se seguiriam na vertente que recebeu a alcunha de filmes de favela. Um levantamento exaustivo não cabe nos limites desse artigo, que se limita a buscar em *Notícias de uma guerra particular* (1999) co-dirigido com João Moreira Salles, em *Cidade de Deus* (2002) com Fernando Meirelles, elementos para entender a efervescência que se segue na experimentação de alternativas às opções visuais e também a pontos de vista apresentados nesses filmes.

Em 1997 Paulo Lins publicou pela editora Companhia das Letras, por indicação do crítico Roberto Schwarz o livro *Cidade de Deus* uma ficção com pitada de testemunho, já que o autor foi morador do conjunto habitacional que dá nome ao livro, e participou de um estudo antropológico dirigido pela professora Alba Zaluar sobre a violência no local, enquanto cursava Letras na UFRJ. O livro conta a história do conjunto habitacional que originou o local no final dos anos 1960, durante o governo Carlos Lacerda, já sob a ditadura militar que encorajou ações “higienizadoras” semelhantes em outras partes. A narrativa não é linear. Em estrutura espiralada, pessoas e núcleos aparecem e desaparecem, aniquilados por uma “banalidade do mal” aparentemente sem centro, sem campanha, sem registro organizado. Os arcos dramáticos das personagens são limitados. Seus tempos são curtos, como a vida.

O rompimento da invisibilidade na mídia da qual artistas periféricos reclamavam em seus textos literários e em suas músicas logo daria lugar ao debate sobre as identidades dos cineastas, mas também sobre visualidades propostas em diversos trabalhos, documentário e/ou ficção que se encarregaram de trazer paisagens periféricas para as telas.

Paulo Lins é um dos entrevistados em *Notícias de uma guerra particular*, filmado em 1998. Como diz textualmente em over o narrador, cuja presença se limita aos primeiros minutos de introdução ao documentário, o filme encontrou no morro de um lado a polícia, de outro os traficantes e “no meio do fogo cruzado o morador”. O depoimento de Paulo Lins em *Notícias* sintetiza o argumento de *Cidade de Deus* (2002), livro e filme. Esse argumento se apoia na memória da experiência do autor como pertencente (Kornis, 2006) e também estudioso da comunidade onde morou. A entrevista concedida ao documentário tem o tom do testemunho que registra uma história não oficial, porém marcante na vida cotidiana dos moradores de comunidades cariocas: nos anos 1980 o narcotráfico tomou conta e a partir daí a violência deixou o código da malandragem, para se tornar endêmica, profissional, com requintes de crueldade. *Notícias* adota um dispositivo que dispensa o narrador ao fim da introdução e passa a alternar imagens e depoimentos que procuram complexificar cada uma das posições no conflito definido na abertura. Uma cartela apresenta os diversos capítulos do filme.

Cada cartela entra ao som de um projetor de slides quando se passa de uma imagem a outra, como se cada capítulo apresentasse um retrato da pessoa entrevistada e da situação que ela, como membro de uma das categorias sistematizadas no filme (polícia, traficante, morador). Há material de arquivo, especialmente sobre a fundação do Comando Vermelho na Ilha Grande nos tempos em que traficantes conviviam com presos políticos.

Em montagem rápida e picotada, *Cidade de Deus* conta a história cronológica da Cidade de Deus, sua primeira fase, com iluminação clara e cores em tons amarelados, ainda sob a égide da malandragem, e sua situação nos anos 1980, em tons escuros e azulados, que acabam por sugerir o tempo presente ao lançamento do filme. Essa história linear é no entanto narrada em uma sequência de *flashbacks* e *flash forwards*. As vezes um flashback dentro de um flashback, como um quebra-cabeças. A referência de *Cidade de Deus* a *Notícias de uma guerra particular* está sintetizada na célebre sequência inicial: a perseguição da galinha fugitiva (Hamburger, 2018). O bando de Zé Pequeno se diverte na corrida pela recaptura da ave, que escapou quando estava prestes a ir para a panela. A câmera em movimento descreve a geografia de uma comunidade carioca marcada por vielas íngremes e estreitas, acompanhando a fuga da ave na altura dela, rente ao chão, para em fim situar o narrador frágil (Xavier, 2006) literalmente “no meio do fogo cruzado”, polícia de um lado, bandidos do outro. O tom escuro azulado da maior parte do filme, que se passa nos anos 1980, mas aparece contemporâneo, na cidade ocupada pelo tráfico; a sucessão de confrontos e mortes na comunidade como se ela fosse autossuficiente, isolada do resto da cidade; os efeitos do óleo que realçam a pele negra como superfície lisa, brilhante, são algumas críticas que transformaram o filme em um tabu. A força acachapante da narrativa confinada à uma comunidade, embora não tenha sido, em sua maioria filmado lá (Machado, 2016) com rápidos e poucos respiros marcaram a imaginação de críticos, moradores de comunidades, estudantes de cinema, e público em geral.

Cidade de Deus reproduziu o preconceito, reduziu a comunidade ao domínio do crime organizado e de seus conflitos, entre si, e com a polícia. Mas *Cidade de Deus* também demonstrou que comunidades são palcos legítimos para narrativas cinematográficas. Mais ainda, o longa sugere que histórias que abalaram a vida de moradores obrigados a abandonar suas moradias e a se mudar para loteamentos distantes e sem infraestrutura de água, luz, esgoto, transporte, abastecimento, saúde, educação, combinam com as telas de cinema. *A cidade é uma só?* questiona o lema da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), que originou a Ceilândia, e conta a história do engodo a partir das memórias de uma moradora que participou do coral que cantou o jingle que procurava convencer a todos de que Ceilândia seria também Brasília. 40 anos depois ela participa das comemorações do cinquentenário da capital modernista com suas memórias musicais. Adulta, se tornou cantora. Profissional, na falta do arquivo da experiência histórica, reconstitui o coral, uniforme, ensaios, para gravar uma sequência do filme que ficará como registro da experiência. A personagem do candidato inventado por seu lado produz e grava um jingle com os amigos profissionais da área. Documentário que fabrica documentos, enfrenta o trauma ao registrar a encenação da memória. E busca a superação não na omissão do conflito de classe, mas na atualização da situação da comunidade, potencial e limitação.

Em *Branco sai, preto fica* o diretor radicaliza o dispositivo utilizado em *A cidade é uma só*, de tencionar dispositivos documentais na encenação da memória de eventos traumáticos causados pela violência racista do Estado brasileiro. Talvez em oposição aos planos excessivamente fechados de *Cidade de Deus*, a decupagem de *Branco sai, preto fica* valoriza o espaço urbano de Ceilândia. A construção do espaço cênico do primeiro longa de Adirley Queirós se distancia do documentário observacional, que privilegia a relação entre câmera e personagens. Ao contrário busca construir planos que exibam amplitude espacial, e espaços surpreendentes. A casa de Markim dá para um descampado. As edificações vizinhas compartilham volumetria semelhante: sobrados de no máximo três andares. A casa, oficina e loja de na boa lógica da auto-construção tem uma parede a menos. Desse laboratório de próteses se avista a imensidão de casinhas. Lugares inusitados, misteriosos, não se aproximam de tipos. Ao contrário sugerem a imaginação surpreendente dessas duas vítimas de então, que querem reparação e reconhecimento.

Adirley Queirós, Afonso Uchoa, Gabriel Martins e Maurílio Martins, Grave Passô e as paisagens de comunidades urbanas periféricas. Afonso Uchoa, Yasmim Thayná, *K-bela* (2014), Juliana Antunes, Viviane Ferreira, Juliana Vicente, e muitos outros realizadores das quebradas se apropriam do dispositivo cinematográfico, com proposições que salientam imaginação capaz de imaginar mundos diferentes. Vários deles cursaram cinema e audiovisual, em universidades públicas, caso de Adirley Queirós, formado pela UnB, ou privadas, caso dos mineiros. Na onda de algumas décadas de estabilização econômica, direitos ampliados e políticas públicas inclusivas e estáveis, se posicionam para participar da produção de arte e cultura. Algumas de suas interlocuções prometem horizontes éticos e estéticos que talvez acenem com a superação da dualidade marginalidade / malandragem, ambos conceitos que sublinham a situação de exclusão de quem fala. Filmes de baixo orçamento com financiamento de editais públicos, repercussão internacional e pouco público local.

4. Da sensibilidade a imagens

Imagens matam? (Brink & Oppenheimer, 2012) O debate em torno das maneiras pelas quais o cinema molda a percepção da violência de massa, mas também a performance dela, envolve questões éticas e estéticas sensíveis. Muito desse debate se deu em torno das formas visuais de registrar ou lembrar o holocausto. No campo das séries televisivas, ou do documentário, a espetacularização da tragédia assombra o silêncio que se seguiu ao fim da segunda guerra mundial. Como rememorar sem reforçar a tragédia, sem agredir mais uma vez? Usar a força das evidências documentais? Direcionar a visualidade para a memória, o testemunho oral de sobreviventes, a fala como linguagem alternativa às imagens. É possível depurar o cinema de seu apelo visual sensível? Conter seu potencial de sensibilização? Ou buscar no ato de situar imagens, as condições de sua existência, como cartas em garrafas que nos trazem imagens do passado porque não queremos que se repita. O debate se amplia em torno de outros genocídios. O Khmer Rouge e as estratégias do cineasta Rithy Phan para lembrar sem reforçar a agressão à vítima. Esse XXX entre Claude Lanzmann, autor de *Shoah* (1985), o documentário baseado em entrevistas com sobreviventes dos campos de concentração e pessoas que de uma forma ou de

outra trabalharam na gigantesca operação de perseguição, confinamento e morte dos prisioneiros, George Didi-Huberman em torno do uso ou não de imagens de arquivo. A detalhada reconstrução da operação que permitiu a captação das únicas imagens de uma câmera de gás em funcionamento O uso ou não de material de arquivo, incluindo as poucas imagens fotográficas que como cartas em uma garrafa perdida no oceano demonstram a existência de câmeras de gás, ou a restrição à entrevistas com sobreviventes, empoderados pela possibilidade de contribuir com seus depoimentos que então alternativo ao do melodrama, não escapa do debate sobre como tratar a tragédia sem reforçar a agressão às vítimas. o silêncio e a invisibilidade dele foi quebrada com estardalhaço pela série de TV estadunidense de mesmo título Apropriação (Appadurai, 1999) e multiplicação de vozes e formas em imagens e sons, elas mesmas de disputas e afetos. Interagimos com e por imagens (Beiguelman, 2021), nas políticas da memória (Huysen, 2000). Diante da pluralidade de interpretações possíveis de um mesmo trecho, de uma obra, seria possível pensar em um limite de variação possível, algo circunscrito talvez pelas próprias imagens sonoras a compor como que uma interface compartilhada por pessoas detentoras de interpretações diferentes?

Ou ainda se pensarmos que as imagens sonoras nos circundam, mediam relações por vezes por meio de outras imagens, teremos que pensar que estamos imersos nas imagens, convivemos com elas – imagens dentro de imagens, o que não quer dizer que os referentes sejam irrelevância, que as imagens tenham perdido sua condição de evidência. Na pandemia, nos tornamos imagem e ao invés de olharmos para o mundo, no modelo da perspectiva renascentista, olhamos para nós mesmos. Ao discutir as relações entre comunidades e suas imagens e sons, as relações de imagens com imagens, ao revisitar uma discussão que foi se transformando na medida em que novos filmes e cineastas que inventaram novas formas de ativar memórias pessoais e coletivas esse artigo pretende contribuir para pensar o potencial propositivo das imagens, pensar com imagens.

Em 2004, em meio à guerra ao terrorismo que mobilizou a Europa e os Estados Unidos depois dos atentados de setembro de 2001, Bruno Latour (2004) publicou um artigo-manifesto em que detecta a falta de energia da crítica diante da força da guerra que se apoderara de tantos domínios da vida. A proposição propõe o engajamento horizontal na invenção de futuros.

Esse artigo se aproxima da preocupação em construir a partir de ruínas, enfatizar o que foi construído ao longo das últimas décadas e como o audiovisual contribui para a diversificação de vozes e também para detectar um processo perverso que corroía na surdina as estruturas que estavam sendo construídas e que transformaram a sociedade brasileira. O artigo reconstitui o processo de diversificação do espaço audiovisual a partir da concentração vigente nos anos 1980, na década seguinte a televisão aberta começava a enfrentar um ambiente mais competitivo, entre as emissoras e delas com os canais a cabo recém instalados. O telefone celular e a internet começavam a se estabelecer, mas ainda restritos. O cinema, em plena retomada, sofria com o fechamento de salas já em pequeno número e concentradas nos bairros ricos das grandes cidades. A sensibilidade cidadã para com a invisibilidade que afeta. A visibilidade que também afeta. No final dos anos 1990 uma

efervescência cultural e econômica em comunidades e bairros de periferia, que se aprofundaria nos anos 2000, já era perceptível.

A pandemia mundial de COVID-19 acirrou desigualdades internas em diversos países, assim como desigualdades geopolíticas entre regiões providas de recursos para combater o vírus e regiões pobres, desprovidas de reagentes, respiradores, leitos de UTI, e principalmente condições de confinamento. A pandemia acirrou o debate já existente em torno da crise da democracia, justificou o fechamento político e o controle dos movimentos individuais em outros, acentuou a arbitrariedade e a disposição de forças ultra liberais em aplicar a necropolítica (Mbembe, 2018) de maneira explícita e em desconstruir estruturas públicas de segurança e compensação social. A insistência na aplicação de princípios ideológicos baseados em um *laissez faire* radical, a articulação de forças transnacionais em torno de ideais pré Hobbesianos, uma utopia de sociedade quase sem estado, a favor da eliminação de barreiras ao livre movimento do capital, no entanto demanda totalitarismo.

A atual crise mundial de saúde e fronteiras acentua a urgência da proposição de novas formas de vida, em oposição a políticas que estimulam a exploração predatória do meio ambiente, baseadas em noções utilitaristas e instrumentais, que reduzem as coisas a mercadorias, força de trabalho humana incluída. Como as artes audiovisuais participam desses embates? O que podem em favor da democracia e da imaginação de futuros? O que nos dizem sobre a crise brasileira? Como a discussão sobre como tratar situações de discriminação e ao mesmo tempo contribuir para desarticular preconceitos relaciona o cinema e o audiovisual brasileiro ao de outras partes do mundo? Pode o cinema e o audiovisual promover encontros? Que papel arquivos públicos de imagem podem ter nesse processo? Em que medida a memória coletiva trabalhada em diversas obras audiovisuais traz à tona sofrimentos acumulados por décadas e séculos de discriminação? Enriquecido com esses repertórios espaços virtuais e arquivos se tornam arenas de disputa pelo controle do que ganha expressão audiovisual, como, em que circuitos. Como a articulação entre diferentes arquivos – pequenos e específicos, grandes e genéricos – pode sinalizar formas de gestão de acervos públicos e privados que privilegiem a circulação de repertórios em prol da imaginação de futuros?

São muitas perguntas. Formas e cores curtas e longas podem ajudar a forjar interlocuções sugestivas que façam o conhecimento se mover em direção à superação das desigualdades, com liberdade e poesia.

Referências bibliográficas

- Appadurai, A. (1999). *Modernity at large*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Arretche, M. (Ed.). (2015). *Trajetórias das desigualdades. Como o Brasil mudou nos últimos cinquenta anos*. São Paulo: Editora Unesp e Centro de Estudos da Metrópole.
- Arretche, M. (Ed.). (2018). *Paths of Inequality in Brazil. A half century of changes*. São Paulo: Springer/Fapesp.
- Beiguelman, G. (2021). *Políticas da imagem. Vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu.
- Bentes, I. (2002). Cidade de Deus promove turismo no inferno. *O Estado de S. Paulo*.
- Bentes, I. (2004). Do sertão à favela. In.
- Bentes, I. (2006). Videoclipe, Cinema e Política.
- Bernardet, J. C. (2002). A prática da dramaturgia como laboratório social. *O Estado de S. Paulo*.
- Bill, M. (2003). A bomba vai explodir? *Revista Época*.
- Brink, J. T., & Oppenheimer, J. (Eds.). (2012). *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. New York: Columbia University Press.
- Caldeira, T. (2007). "I came to sabotage your reasoning!" violence and resignifications of justice in Brazil. In J. a. J. C. Comaroff (Ed.), *Law and Disorder in the Post-Colony*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cândido, A. (1970). Dialética da Malandragem (Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 8, 67-89. <https://doi.org/https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i8p67-89>
- Hamburger, E. (2018). Guerra das Imagens. *Rapsódia*, 12, 25-44.
- Heller, P. (2015). Development in the City: Growth and Inclusion in India, Brazil and South Africa. In M. a. D. Y. Centeno, Atul Kohli (Ed.), *States in the Developing World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Huysen, A. (2000). *Seduzidos pela memória-arquitetura, momentos, mídia*. Aeroplano.
- Kehl, M. R. (2000). A fratria orfã: O esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In M. R. Kehl (Ed.), *Função fraterna*. Relume Dumará.
- Kornis, M. (2006). Aventuras urbanas em Cidade dos Homens: estratégias narrativas de inclusão social em seriados ficcionais. *Revista Estudos Históricos*, 37 (1), 119-141.
- Latour, B. (2004). Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. *critical inquiry*, 30 (2), 225-248. <https://doi.org/10.1086/421123>
- Machado, L. A. (2016). *Cidade de Deus: a construção imagética da favela*. São Paulo: Universidade de São Paulo. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-15052017-154030/pt-br.php>
- Mbembe, A. (2018). *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições.
- Nagib, L. (2003). A língua da bala: realismo e violência em Cidade de Deus. *Novos Estudos*, 67, 181-191.
- Pedroso, M. e. R. M. (2006). *Admirável mundo MTV Brasil*. São Paulo: Saraiva.

- Rewald, R. a. A. S., Thalles. (2018). *Intervenção: amor não quer dizer grande coisa*
- Rocha, J. C. (2005). A guerra de relatos no Brasil contemporâneo, ou a "Dialética da Marginalidade". *Letras, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, UFSM*, 32, 153-184. <https://doi.org/10.5902/2176148511909>
- Sahlins, M. (1976). *Culture and Pratical Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Vieira, J. L. (2004). Cidades brasileiras na globalização: Michael Jackson e o corpo transnacional. Colóquio Representações da Metrópole. Brasil/França: Centro de Estudos da Metrópole, Université Paris III, ECA/USP.
- Vieira, O. V. (2018). Do compromisso maximizador à resiliência constitucional. *Novos Estudos, Cebrap*, 37, 375-392.
- Xavier, I. (2006). Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento. *Novos Estudos*, 75, 139-155.

Reseña curricular:

Esther Hamburger é Professora Titular de Teoria, História e Crítica do Cinema e do Audiovisual no Departamento de Cinema, Rádio, e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É bolsista de Produtividade do CNPq, projeto no interior do qual esse artigo foi escrito. Atualmente é editora da Significação, Revista de Cultura Audiovisual. Atua na confluência da crítica e dos estudos de cinema e audiovisual e antropologia na investigação da materialidade e a força específica das imagens e sons nas múltiplas relações sociais que se constituem e se transformam através dessas mediações transmidiáticas. Publicações incluem *ReVista, Global Television, The Brazil Reader History, Culture, Politics; A companion to Latin American cinema; The Routledge's companion to media and gender; Television Audiences Across the World; El cinema de lo real; Miradas cruzadas: sociedad, política y cultura*. É autora do livro *O Brasil antenado, a sociedade da novela*. Foi Tinker Visiting Scholar no ILAS e Escola de Artes da Universidade de Columbia e Visiting Scholar no DRCLAS, Harvard. Com doutorado em antropologia pela Universidade de Chicago, foi bolsista da Mellon Foundation em pós-doutoramento na Universidade do Texas, Austin. Foi Chefe do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Diretora do Cíusp Paulo Emílio e pesquisadora do Cebrap. É presidente da Associação "Kinoforum".



Imagen: Gabriel Calero



Imagen: Gabriel Calero

Desigualdades sociales, la crisis de la democracia y el audiovisual ¹

Social inequalities, the crisis of democracy and the audiovisual

Resumen:

Este artículo revisa los repertorios audiovisuales que han abordado las desigualdades sociales brasileñas en las últimas décadas con el objetivo de discutir la coincidencia entre los procesos de inclusión social y la diversificación de los mecanismos de producción y circulación de imágenes en movimiento que se produce con la transformación digital, un proceso global. En Brasil, la diversificación de medios estimula la articulación y diversificación de voces antes inaudibles e invisibles en el espacio público. Rastreo objetos audiovisuales que han extendido la amplitud de la democracia brasileña introduciendo cuestiones éticas y estéticas sobre cómo filmar la desigualdad y la discriminación de clase, color y género sin contribuir a reforzar la discriminación. Este debate moviliza la crítica, pero se desarrolla en forma fílmica, articula memorias personales, colectivas y/o ancestrales, produce archivos donde no existen o son inaccesibles, e involucra

la imaginación de futuros inclusivos. En un panorama de interlocuciones fílmicas, me centraré en *Branco sai, preto fica* (2014) y en *A cidade é uma só?* (2011), ambas de Adirley Queirós. El rescate de estos aportes audiovisuales es una forma de contribuir a la construcción de alternativas a los discursos de odio que ocupan circuitos privados en las redes sociales, y de esos búnkeres virtuales que amenazan las posibilidades de “convivencia”, como diría Barthes.

Palabras Claves: audiovisual, memoria, democracia, desigualdad, género.

Abstract:

This paper discusses the temporary coincidence in Brazil between the diversification of the mechanisms of producing and circulating moving images and sounds, social inclusion, and the emergence of new film and audiovisual voices. The paper traces a panorama of what I call audiovisual interlocutions,

Esther Hamburger

Universidad de São Paulo
São Paulo, Brasil
ehamb@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-3146-3767>

Enviado: 2022-03-16
Aceptado: 2022-04-27
Publicado: 15/07/2022

¹ Traducción al español de Oriana María Olivia Rojas Rodríguez y Yanet Aguilera.

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a7



This work is under an international license
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

which have amplified the scope of Brazilian democracy by discussing ethical and aesthetic questions about how to shoot inequalities and discrimination without contributing to reinforce them. Within this panorama, I discuss in detail *Branco sai, preto fica* (2014) e *A cidade é uma só?* (2011), both by Adirley Queirós, two films which mobilize collective memories of social, and race discrimination, and in different ways move beyond documentary to produce

documentation. These works contribute to build alternatives to hate speeches that circulate in private social media circuits, and from these virtual bunkers threaten the possibilities of “living together”, as Barthes would say.

Keywords: audiovisual, memory, democracy, inequalities, gender.

Summary. 1. Desigualdad en imágenes; 2. *Branco sai, preto fica* y *A cidade é uma só?*; 3. Interlocuciones fílmicas; 4. De la sensibilidad a las imágenes.

Como citar: Hamburger, E. (2022). Desigualdades sociales, la crisis de la democracia y el audiovisual. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 105-125.

1. Desigualdad en imágenes

En 2019 participé en dos iniciativas transnacionales que buscaban reunir a investigadores del ámbito de las Humanidades, de las Ciencias Sociales, de las Comunicaciones y de las Artes, en torno a temas candentes de la vida contemporánea. La reunión anual del Consorcio de Centros e Institutos de las Humanidades (CHCI) y el *Mellon Global Institute* sobre la crisis de la democracia buscaron insertar la cultura en el debate sobre la crisis política, derivada del ascenso a través del voto de líderes populistas que, una vez en el poder, se dedican a reducir los espacios constitucionales, y en muchos casos legitiman las discriminaciones religiosas étnicas, de género o de clase, en nombre de la desregulación económica. Ambos casos potenciaron mi investigación en curso. y me estimularon doblemente: como antropóloga y estudiosa del cine y el audiovisual, tratando de comprender el lugar de la cultura audiovisual en las definiciones de la vida contemporánea; y como investigadora brasileña, tratando de comprender la inserción de Brasil, en el sur global, en medio a estas situaciones. La pandemia de Covid 19 ha intensificado los flujos de desinformación política y sanitaria, confirmando la relevancia de las imágenes y sonidos en movimiento para la información, la desinformación y la imaginación. Permanecen interrogantes sobre la crisis de la democracia, el aumento exponencial de la violencia estatal y el crimen organizado. ¿Qué pueden hacer el cine y el audiovisual frente a la violencia de Estado y la violencia del crimen organizados? ¿En qué medida las amenazas contemporáneas a la democracia pueden ser entendidas como reacciones, en sentido literal, a las transformaciones inclusivas experimentadas en Brasil desde la década de 1980 y a la efervescencia cultural y política que generaron?

La crisis de la democracia suele abordarse en el ámbito de la política institucional, relacionada con el ascenso de líderes populistas y nacionalistas, con las crecientes desigualdades sociales en diferentes partes del mundo, especialmente en lugares donde las fuerzas democráticas han sufrido derrotas recientes. El panorama de empobrecimiento y aumento de las desigualdades amenaza con el descrédito de la democracia en países que han hecho de ella su fundamento, como Estados Unidos o Inglaterra. La pandemia mundial de la Covid 19, con su prolongada interrupción de la vida cotidiana, acentúa las desigualdades preexistentes entre naciones y dentro de ellas, favoreciendo en el caso brasileño una regresión a niveles de pobreza que parecían superados. La situación de guerra, inmigración forzosa, localizadas en lugares castigados como Afganistán, Líbano, Irak, Siria, nos llegan en imágenes de barbarie y ruinas, que nos recuerdan situaciones de desarraigo forzado, en otros tiempos. Recientemente, la guerra en Ucrania y el aumento de las inversiones en armamento actualizan el recuerdo de la guerra en Europa, que entre muchas otras diásporas forjó la migración de mi familia. En Brasil, la violencia, el racismo y los ataques a las tierras indígenas nos recuerdan que la barbarie está entre nosotros.

Hasta mediados de la década pasada, Brasil era un caso prometedor en un mundo amenazado por la creciente desigualdad social. Pero Brasil se ha transformado en las últimas décadas, como resultado de la continua inversión en áreas como salud, educación (Arretche, 2015, 2018) y como resultado de la

ampliación de derechos, procesos garantizados por la Constitución de 1988 (Vieira, 2018). Los análisis comparativos con otros países dos BRICS sugieren la solidez de las mejoras brasileñas, arraigadas en los municipios, de forma descentralizada (Heller, 2015). Las políticas inclusivas, paulatinamente instaladas tras el control de la inflación, transformaron el país al promover el ascenso social de amplios segmentos de la población, que incluso llegaron a la universidad y a los antes exclusivos cursos de Cine y Audiovisual ¿Cómo participaron las imágenes sonoras en este proceso? ¿En qué medida la diversificación de medios y formas ha favorecido la aparición sin precedentes de nuevas voces? ¿Qué pueden el cine y el audiovisual ante los retos que plantea la crisis de la democracia, la economía depredadora (Latour, 2004) y el agotamiento de los modos de vida basados en la lógica utilitaria (Sahlins, 1976)?.

Partiendo de dos obras de Adirley Queirós, *Branco sai, preto fica* y *A cidade é uma só?*, este artículo revisa títulos y formas audiovisuales que circularon y reverberaron aproximadamente entre 1984 y 2014, en un intento de alinear elementos de un debate fílmico. El mapeo de la diversificación de voces que se produjo en las últimas décadas llama la atención sobre las formas que apuntan a futuros y que movilizan a los realizadores audiovisuales preparados para enfrentar los retos que plantean los ataques a la diversidad, a las estructuras de seguridad social y a la democracia. Espero llamar la atención sobre el potencial de las imágenes para expresar tensiones y esperanzas que no siempre son captadas por las estructuras convencionales de la política institucional.

La circulación de imágenes y sonidos en redes de televisión en abierto que transmiten vía satélite, en redes de televisión por cable, UFH, en Internet, en las plataformas de *streaming*, en las redes telefónicas, en las salas de cine, en la televisión y en los medios digitales, ayuda a mapear el espacio público, circuitos públicos y privados; zonas que se expanden o se encogen. Regiones de pliegues. El mapeo se relaciona con la superficie de las imágenes, sólo para sugerir. El tema de las desigualdades como eje transversal a partir del cual se podrá circunscribir una vertiente del audiovisual y a través de ella el amplio proceso de diversificación de los mecanismo de producción y circulación de las imágenes en movimiento, que se inició en la década de 1980 y paulatinamente profundizado con la introducción de los medios sociales y la difusión de los teléfonos móviles y el acceso a la Internet. Desde principios de la década de 2000, la tecnología digital ha favorecido esta desconcentración en varios países del mundo. Sin embargo, en Brasil y posiblemente en otros lugares, atravesados por altos niveles de desigualdad social y por altos niveles de concentración en el sistema de producción y distribución de contenidos audiovisuales, el significado de esta diversificación tecnológica adquiere dimensiones políticas. Investigaciones recientes sugieren que las redes sociales albergaron diferentes grupos organizados en torno a ideales liberales, impuestos, regulaciones laborales, ambientales y de seguridad social vistas como obstáculos para el libre movimiento de capitales (Rocha, 2005) (Rewald, 2018). Del mismo modo, quizás en el campo opuesto, el cine y el audiovisual penetran en segmentos antes excluidos de la realización de imágenes y sonidos. Rastreo este movimiento de diversificación de voces examinando una secuencia de videoclips, películas y series que debaten cómo filmar las desigualdades y la discriminación de clase, color y género sin contribuir a reforzar la discriminación.

El recorte que aquí se propone involucra un campo que en pleno siglo XXI se ha vuelto bastante extenso, el de obras filmadas en comunidades populares, lugares que portan inscripciones visuales de desigualdad social, y que albergan a pobladores que son a menudo negros y pardos. Comunidades urbanas, Ceilandia, Santa Marta, Ciudad de Dios, celebradas en imágenes. Dentro de este campo que sigue generando expresiones sensibles en torno a cuestiones como estas: ¿quién filma?; ¿qué, cómo y dónde?; me limito, en este texto, a algunos títulos pioneros, con los que relaciono las películas de Adirley Queirós.

Las comunidades se destacan en el paisaje urbano de las metrópolis brasileñas. La arquitectura de autoconstrucción, a base de pequeñas casas originarias de callampas, que se vuelven de albañilería y pueden ganar uno o dos pisos, las callejuelas angostas, contrastan con el patrón de edificios altos, calles pavimentadas con cunetas y veredas, que se está convirtiendo en obligatorio. En las comunidades, el acceso a diversos servicios ha mejorado en las últimas décadas. Sin embargo, el contraste visual con el “alrededor” más o menos cercano también se ha vuelto más radical. La especulación inmobiliaria construye edificios cada vez más altos. Barrios de casas residenciales resisten, pero cada vez se vuelven más escasos. Edificios monumentales, fuera de escala, roban la vista, eliminan porciones de cielo y sol.

Las relaciones entre los índices de rendimiento socioeconómico y la cultura no son presuntivas ni predecibles. João Cezar de Castro Rocha (2005) detecta en el libro de Paulo Lins, en la literatura de Ferréz, en el *rap* de los *Racionales (Racionais)*, lo que él define como la “dialéctica de la marginalidad”, en oposición a lo que Antônio Cândido, en su célebre ensayo denominado la “dialéctica de la pillería” (*malandragem*) (Cândido, 1970). El artículo incursiona en el cine, pero su base está en la literatura contemporánea, donde Rocha no encuentra lo que Cândido consideraba “ausencia de juicio moral”... “una mezcla de cinismo y bonhomía que muestra al lector una relativa equivalencia entre el universo del orden y del desorden; entre lo que convencionalmente podría llamarse el bien y el mal”, pero sí el enfrentamiento en lugar de la conciliación, la violencia explícita en lugar de ocultar el conflicto que caracterizaría lo que llama guerra de los relatos”. ¿Pensar en la posible ruptura de la dialéctica de la pillería ayuda a comprender el malestar causada hace exactamente 20 años por *Ciudad de Dios (Cidade de Deus)*, una película que, al igual que la novela de la que fue adaptada, y a diferencia del libro de Manuel Antônio de Almeida, estudiado por Cândido, que data del principio del siglo XIX, casi 200 años antes, explicita la discriminación de raza, clase y género? Las imágenes cinematográficas, captadas en película, trabajadas y editadas en digital y exhibidas en 35mm en la gran pantalla, amplifican quizás diversos malestares por la explicitación de estos conflictos.

Filmes y series surgen como versiones alternativas de esta cotidianidad distópica tomada por el conflicto entre la policía y el crimen organizado, “en medio del fuego cruzado los residentes” Entre estas alternativas, la obra de Adirley Queirós destaca por su potencia estética, al tensar las fronteras del documental para producir un documento de violencia racista del Estado.

2. Branco sai, preto fica y A cidade é uma só?

Al principio el ruido de un motor en marcha. Se interrumpe el sonido. Un cartel lo ubica en el pasado y en el espacio de una ciudad “satélite”: antigua Ceilandia, Distrito Federal” (Brasilia). El ruido comienza de nuevo. Ahora es posible vislumbrar la lateral de una pared, un espacio abierto, un pedazo de parque infantil y un edificio de cuatro pisos. La cámara sube en lo que podría ser un movimiento de grúa para mostrar, detrás y por encima de la pared, un tejado y otras edificaciones a la izquierda: fragmentos del paisaje urbano y nocturno de un barrio popular. No se ve a nadie. El corte abrupto marca una transición para un largo y cerrado plano interior que retrata una acción insólita: un hombre negro en silla de ruedas, en contrapicado, desciende por estrecha escalera sobre una plataforma motorizada. El motor produce el único sonido que escuchamos cuando el personaje se mueve hacia la cámara.

El ambiente es estrecho, la altura del techo es baja. Al salir de la plataforma móvil, Markim avanza hacia una rampa que lo llevará a bajar otro tramo, en sentido contrario. La cámara se desplaza un poco hacia la derecha para seguir esta operación, saliendo del mismo lugar, ahora en picado. El descenso hacia un sótano, una especie de taller/estudio, es más rápido. Pero el plan continúa. En el fondo vemos un monitor LED: la pantalla, dividida en cuatro, muestra imágenes de las cámaras de seguridad. El personaje se mueve con agilidad en su silla, se mueve hacia la profundidad de campo, alejándose de la cámara y mostrando el entorno lleno de artilugios y equipos.

La película construye este estrecho, tortuoso y secreto espacio de autoconstrucción, que contrasta con la amplitud de los espacios monumentales construidos en el plan piloto de la capital federal. Un sótano encantado, un búnker secreto, una cabaña de Batman, el cerebro de *Matrix* o la emisora de radio que animaba al personaje de *Easy Rider*: la sensación es la de un lugar de mando. El *rapero* y DJ se coloca en una mesa de sonido y procede a narrar en detalle los hechos de una fiesta que tuvo lugar en marzo de 1986. Antes de empezar, pone un LP en el tocadiscos y los auriculares en las orejas. El ritmo de la música entra junto con la voz en primera persona del singular; el tiempo es el presente, en la antigua Ceilandia, unos 30 años antes de la época de la película: “Es domingo, las 7 de la noche, estoy con mi zapatilla”. La narración continúa a ritmo de *rap*, hablando de los pasos del bailarín en esa noche camino a un baile. La casa de los amigos, la llegada al salón, el aproximarse a las chicas para elegir con quién quedarse, el juego de seducción para conquistarla, los mensajes enviados a ella. La voz del locutor se escucha clara y expresiva, ayudada por el balanceo de la parte superior del cuerpo. Imaginamos el ambiente descrito por la voz de este narrador autobiográfico como si también estuviéramos en ese viaje interrumpido por el sonido repentino de una explosión seguido de pánico.

La verosimilitud de la locución no se ve sacudida por el contraste entre el plano sonoro, ocupado por el relato inmersivo, en el pasado, y el plano visual, que revela los dispositivos del DJ – mesa de sonido, micrófono, grabadoras y archivos sonoros, en el presente. Una larga toma de perfil del artista acompaña su actuación. El personaje habla por micrófono como si estuviera en cada uno de los

lugares mencionados, sin salir de su mesa de sonido. Su locución describe una ruta, su desplazamiento entre un lugar y otro, camino del baile en el *Quarentão* en esa noche de aquel domingo. Efectos *Foley* pregrabados son insertados por él mismo en su mesa de sonido – un instrumento de trabajo – en ese sótano solitario, nos deja entrever la construcción de la narrativa sonora. El poder de la interpretación nos transporta. Estamos con Markim, hace casi 30 años, en la escena del crimen. Su interpretación vocal es rítmica. Su cuerpo se balancea delante del micrófono. La música “lh, el baile va ser una locura aquí en el Quarentão. Los pelados están en la esquina me esperando, hermano”, está ilustrada con fotos de *still*, imágenes de archivo, ropa de hace unas décadas, chicos bailando *break dance*, fragmentos de testimonios en imagen de aquellos tiempos.

En el *rap*, el personaje dialoga con sus interlocutores de la época. Estamos en los dominios de la memoria, viajamos en el tiempo con el protagonista aún en toma de perfil en un largo primer plano. “Voy a empezar un nuevo pasito, mira, así, la cabeza...”, guía a su compañero. La parte visible de su cuerpo se balancea, envía un mensaje a Paulita, que espera cerca de las escaleras.

Pero “algo está pasando”. Sonidos de explosión, imágenes *still* de la multitud en la fiesta antes del ataque: “es la policía [...] spray de gas de pimienta [...]”. En plano medio se sigue el gesto que comanda la mesa de sonido. Silencio. “¡Pararon el sonido!”. El narrador va alternando frases que interpretan el diálogo desigual entre el policía abusivo y el ciudadano impotente. La sentencia pronunciada por el agresor cierra la introducción de la película: –¡Vamos, puta para un lado, marica para el otro! ¡Vamos carajo! [...] ¿Estás sordo, negro! Estoy diciendo que [...] El blanco se va, el negro se queda, ¡carajo!

Branco sai, preto fica (2014), película de Adirley Queirós, ganadora del Festival Internacional de Cine de Brasília 2014, fue producida y transcurre en la Ceilandia, una ciudad satélite cuyo nombre proviene de la Campaña para la Erradicación de Invasiones, eufemismo del programa de “limpieza urbana”. Programas similares para trasladar poblaciones a lugares distantes y sin infraestructura fueron realizados en varias capitales brasileñas, como Brasília y Río de Janeiro, durante los primeros años de la dictadura militar. El caso de la Ceilandia en el Distrito Federal es similar al caso de Ciudad de Dios, en la antigua capital del Brasil.

La historia de la creación de la Ceilandia (CEI), y la historia de la campaña publicitaria que rodeó el traslado de las familias de los obreros que trabajaron en la construcción de la nueva capital para fuera de los límites del plan piloto es el tema de la película anterior del mismo director, *A cidade é uma só?* (2011), sobre la campaña publicitaria que envolvió la operación de saneamiento de la ciudad modernista a principios de los años 1970 y sobre el despliegue de esta especie de *apartheid* social en el presente, cuando se celebraron los 50 años de la inauguración de la capital. Al exponer el estrecho paisaje de la Ceilandia, ambas películas resaltan irónicamente el contraste con el paisaje monumental del Plan Piloto.

En ambos casos, las películas sugieren la falta de ciudadanía plena en la ciudad satélite. La expulsión del Plan Piloto de los residentes que fueron pioneros en la ocupación de la capital modernista, ahora

considerados como invasores. En la ficción futurista de este director, se necesita un pasaporte para entrar en Brasilia. En ambas películas, Adirley Queirós consolida un estilo contundente y original que amplía los límites del documental, utilizando recursos de puesta en escena para hacer de la propia película un documento de la historia que vive en la memoria de las personas que habitan un lugar carente de archivos. Personajes que protagonizaron los hechos comentados conducen el relato en una mezcla de testimonio personal y actuación que subvierte las convenciones del género documental. En *Branco sai, preto fica* y *Era uma vez Brasilia*, su próxima película, el documental coquetea con la ciencia ficción.

Este lugar entre géneros construye un cine original que dialoga con la reflexión internacional sobre el cine y la producción de evidencias que ayuden a tratar el trauma causado por las diversas formas de violencia del Estado.

Branco sai, preto fica cuenta el caso de dos amigos negros, un músico y un futbolista, que perdieron el control del movimiento de sus piernas, víctimas de la violencia policial en el fatídico baile del Club Quarentão, en la Ceilandia, en marzo de 1986. La historia de los dos es investigada por un tercer personaje, este de la ciencia ficción, un "agente" encargado de viajar al pasado para reunir evidencias que serán utilizadas en un juicio contra el Estado, en una demanda de reparación.

Branco sai, preto fica como ciencia ficción es precario. Un contenedor plateado que traquetea como una nave espacial recibe mensajes audiovisuales desde su base en el futuro. El agente de investigación del futuro se materializa en recortes de periódicos colgados en la pared de la nave espacial. Pero el énfasis de la película está en la construcción del espacio. La película nos permite ver la Ceilandia contemporánea, una autoconstrucción llena de imaginación, separada del monumental Plan Piloto.

A cidade é uma só?, película anterior del director realizada con fondos de un edicto público que celebraba los 50 años de la inauguración de Brasilia, la capital federal, una ciudad modernista, expresión radical del proyecto de Brasil como país del futuro. La película articula imágenes de archivo, así como la voz de Niemeyer, hablando del proyecto que se estaba convirtiendo en realidad, extractos de reportajes de época, entre otros. La película se construye en torno a tres personajes, Nancy, la chica seleccionada para participar en la propaganda oficial de la campaña de "erradicación de las invasiones" que higienizó el Plan Piloto trasladando a los pobres a ciudades satélites; Dildu, el candidato a concejal por el Partido de la Correría Nacional, barredor en el Plan Piloto y su cuñado, agente inmobiliario que lo ayuda en la campaña. La puesta en escena y el documental se articulan de tal manera que se produce una documentación sobre un lugar desconocido para el público que no vive allí. A falta de imágenes de archivo, la película no duda en producirlas, constituyéndose así él mismo en archivo.

En 1969-71, se cooptó a niños de las villas-miseria de Brasilia para que cantaran en la televisión un *jingle* que pedía ayuda a los que tienen un buen lugar para vivir, "Échanos una mano, ayúdanos a construir nuestra casa; para que podamos decir juntos: la ciudad es sólo una". Sobre las voces de los niños, imágenes de las calles vacías de la Ceilandia, que irónicamente contrastan con el Plan Piloto,



Imagen: Gabriel Calero

cuya planta en forma de avión arde en llamas en la primera y última secuencia de la película. Después de esta iniciación oficial, Nancy se torna cantante. Y dirige el coro de niños con trajes de época que produce la película para escenificar el *jingle*, en una recreación de la pieza publicitaria perdida. La grabación en blanco y negro y la baja resolución producen el archivo inexistente.

La imaginación cinematográfica en el caso del cine de Adirley Queirós trabaja para poner el dedo en la llaga, para abordar episodios traumáticos de la historia de una comunidad que vive al margen del centro del poder político del país y al margen de la imagen, citando el título de un documental de Evaldo Mocarzel sobre las personas sin hogar en la ciudad de São Paulo y su relación con las imágenes.

La imaginación cinematográfica también funciona como un espacio donde las víctimas de la acción criminal del Estado rehacen su vida: cuentan su historia, nos guían a través de los espacios de su comunidad, cuidadosamente enmarcados para mostrar amplios horizontes y la ocupación creativa de estos espacios. La película es un documento de denuncia de un acontecimiento de violencia del Estado, una aberración viva en la memoria de los miembros de la comunidad que registran su testimonio, que gana la memoria colectiva más amplia. La película registra una búsqueda infructuosa de archivos en busca de imágenes de periódicos y televisión de la operación de traslado de población. Ante la ausencia de materiales de archivo, las víctimas de la época conquistan el espacio fílmico y es desde su posición de control de la producción de imágenes, que producen documentos, evidencias, como para suplir la falta de archivos. La mutilación de sus cuerpos no les impide vivir, crear música, tener un negocio de prótesis, que nos recuerda a los veteranos de la guerra del Vietnam. Sobre todo, la agresión no les impide elegir los términos de puesta en escena de su propia vida. Compartir el trauma como forma de superarlo. Contar la historia desde la posición de aquellos que han conquistado el poder de contar historia.

Las películas de Adirley Queirós visitan las convenciones de género, el documental y la ficción, para proponer un nicho propio: el de las películas que producen archivos, de documentos y de testimonios. Las películas de archivo, en la estela de la elaboración de Foucault sobre lo que nos dice la organización de los archivos y el conocimiento sobre la organización de los poderes que documentan, tienen su propia fuerza. Los archivos de imagen y las imágenes de archivo se manipulan de tal manera que sugieren nuevas interpretaciones posibles de lo que los archivos pretenden documentar. Los documentales en esta línea también pueden documentar relaciones entre los sujetos y los materiales de archivo, generando material adicional sobre las condiciones en que se produjeron ciertos materiales y su transformación en el presente. A veces estos sujetos son testigos de una historia que los archivos por sí solos no cuentan. El cineasta puede verse involucrado personalmente, en primera persona, en las situaciones que los archivos representan parcialmente. Al problematizar los archivos, el cine ha ido más allá de las representaciones que producen ciertos sistemas de clasificación y organización del conocimiento.

Branco sai, preto fica y *A cidade é uma só?* exponen la ausencia de archivos y van más allá de esta denuncia de SUPLIRLA. Las películas se constituyen en archivos de casos aberrantes, que permanecen vivos en la memoria de las personas que los vivieron.

Ceilândia es el territorio común de ambas películas, un espacio que permite articular la memoria de personas que vivieron situaciones traumáticas, actualizaciones de la discriminación del Estado, movilizadas en forma de testimonio. Pero no cualquier testimonio. La estrategia de la puesta en escena realza el testimonio. En ambas películas, Markim actúa como DJ, como músico, como autor de jingles, como conductor de su propio automóvil y como dueño de su estudio. Su figura es inspiradora de autonomía, de superación, de potencial a servicio de la memoria local y de la transformación contemporánea que exige reparación.

En 2011, poco después de la elección de Dilma Rousseff, *A cidade é uma só?* sugería la permanencia de la desigualdad política inscrita en el contraste del paisaje urbano Ceilandia/Plan Piloto. La secuencia final de la película, en la que Dildu, el candidato del *Partido Correria Nacional*, ve su campaña independiente y voluntariosa, suplantada por la caravana del candidato oficialista, vista hoy, puede considerarse premonitoria. La estructura de la política profesional invade el reducto del candidato ficticio como para resaltar el desajuste entre el partido gobernante y su base popular.

En 2014, año en que el cineasta realiza su primer largometraje, mientras la Comisión de la Verdad investiga los sótanos de la dictadura militar, *Branco sai, preto fica* sugiere la investigación en archivos sintomáticamente más subterráneos: los de la violencia del Estado ya en tiempos de la Nueva República. La violencia del Estado no es contra enemigos políticos, es contra la población negra, discriminada explícitamente por su color. El primer largometraje de Adirley Queirós adensa una efervescencia que se produce desde hace al menos 20 años en los barrios populares, en la periferia, en las comunidades brasileñas. Al apropiarse de los mecanismos de construcción de la expresión audiovisual, diversos colectivos y cineastas construyen sus propias narrativas, ofreciendo nuevos puntos de vista y modificando las relaciones de alteridad inscritas en el audiovisual brasileño.

Al introducir paisajes de Ceilandia en el repertorio audiovisual, Adirley Queirós contribuye a diversificar nuestro acceso a lugares y personas poco presentes en las pantallas de cine o televisión. Muchas veces, cuando aparecen, esos lugares son reducidos a ciudadelas de miseria. Su obra se enfrenta al reto de mostrar una geografía humana diferente a lo que uno podría imaginar.

Un barrio en expansión, lleno de casas de autoconstrucción. La estación de autobuses de dimensiones respetables. Computadoras, grabadoras, radio, DJ, música, fútbol. Un lugar habitado por gente que canta, que compone, que toca instrumentos, que trabaja como corredor de propiedades, que sueña con ser político. Rodaje con énfasis en espacios abiertos, calles, casas, callejones iluminados por la luz del sol, puntuados por el paso del tren.

Los escenarios elegidos y la forma de filmar estos lugares valoran horizontes relativamente abiertos en un intento de abordar situaciones traumáticas recurriendo a formas que contribuyen a desmontar estigmas.

La colisión de elementos documentales con la puesta en escena amplía el universo del documental, introduce el humor y refuerza el tono irónico de la película. Dildu, el personaje ficticio que se enfrenta al dedicado trabajador de la limpieza, que quiere ser concejal, pero que no encuentra espacio en las estructuras políticas institucionales. Su aislamiento se hace patente por el contraste con la caravana profesional, compuesta por enormes camiones utilizados en la campaña oficial de 2010.

La ciencia ficción apela a los ciudadanos del futuro, donde las atrocidades del presente y del pasado reciente pueden ser redimidas en clave de compensación. La ciencia ficción justifica la producción de testimonios y la imaginación de una revancha en el plano de la imaginación, una película bomba. La clave de estos testimonios no es el tímido testimonio frente a la cámara escrutadora, en busca de las cicatrices y lágrimas de aquellos que tuvieron las piernas amputadas o que perdieron el movimiento de las piernas. La actuación del DJ en su sótano encantado; el balanceo que sobrevive a la parálisis del cuerpo parapléjico habla más fuerte. Más allá del documental y al favor del documento.

3. Interlocuciones filmicas

Hay en el aire mundial una especie de *backslash* que amenaza los logros humanistas y de bienestar social de la posguerra. Un cosmopolitismo humanitario, diversificado, abierto a las diferencias culturales, religiosas y étnicas, con el que el cine y el audiovisual se identifican en gran medida, choca con distintas formas de fundamentalismo en todo el mundo. En muchos casos, el cine y la televisión se encuentran entre los objetivos de estos movimientos totalitarios. La guerra también es de imágenes.

En Brasil hace 20 años, en 2002, al contrario de lo que sucedía en otras partes del mundo, la economía prometía abundancia y la política señalaba la posibilidad de profundizar y consolidar la democracia. El cine rompe con la primacía de la que aún goza la televisión abierta, llevando al primer plano del debate público la vida de una comunidad carioca (Río de Janeiro) desgarrada por la acción violenta del Estado y el crimen organizado. Rodada en exteriores, sin actores famosos, mayoritariamente negros, *Ciudad de Dios (Cidade de Deus)* provocó acalorados debates en la propia comunidad, en la prensa y en el mundo académico. La película conmocionó, ofendió, fue acusada de reforzar los prejuicios y la discriminación, además de hacer raros éxitos de taquilla y ser celebrada en el extranjero (Bentes, 2002, 2004; Bernardet, 2002; Bill, 2003; Nagib, 2003; entre otros).

Mi intención al retomar este tema después de dos décadas es sugerir que la secuencia de películas, documentales, videoclips que irrumpe a finales de la década de 1990, cuando la inflación estaba por fin controlada, es sugerir que hay en el campo del cine y del audiovisual un proceso de apropiación del lenguaje y de la tecnología que se desarrolla más o menos en paralelo con la expansión de los derechos democráticos y la reducción de la pobreza. Como si finalmente pudieran expresarse, las voces emergentes hacen aflorar el resentimiento y la denuncia de una ciudadanía incompleta que mata y estigmatiza en las comunidades y barrios populares, sometidos a la violencia del Estado y a la violencia del crimen organizado.

El *videoclip* de Michael Jackson dirigido por Spike Lee, *They don't care about us* (1996) precede a esta ola de libros y películas (Vieira, 2004). Rodado en la comunidad de Santa Marta, desde donde se pueden ver los paisajes típicos de las postales de Río de Janeiro, como el Pan de Azúcar, el *clip* cuenta con la participación de los residentes de la comunidad. En el barrio del Pelourinho (Bahía), los miembros de Olodum en sus distintas formaciones, niños y adultos, bailan y cantan con el ídolo. La llegada de uno de los artistas *pop* más populares para actuar con los residentes de la villa-miseria y los percusionistas y sambistas de Olodum al son de un éxito internacional, que precisamente canta sobre el abandono y la discriminación, confiere a la música un carácter de testimonio para el mundo, y los espacios y cuerpos filmados adquieren sentido de evidencia. Al incorporar personas, balanceos, tambores y paisajes, Michael Jackson promueve ese “nosotros” que la música canta a un colectivo de periféricos que lo incluye a él, a pesar de su blanqueamiento y su estatus de celebridad. Al mismo tiempo, su protagonismo, asociado a Spike Lee en la iniciativa de venir a grabar a Brasil, lo distingue de estos habitantes locales, ubicados en el Sur Global.

Aunque generalmente no se recuerda, la cineasta Kátia Lund participó en el equipo de producción de esta experiencia, y a partir de ella dirigió *videoclips* de *rap*, en aquel entonces en ebullición, y que hacía parte del programa *Yo* de MTV (Caldeira, 2007; Khel, 2000). La franquicia UHF del canal de música estadounidense, popular entre los jóvenes, fue un espacio privilegiado para estos y otros *clips* que cantaban y mostraban paisajes periféricos en una época en que la falta de espacio en los medios de comunicación era uno de los temas tratados por el *rap* y la literatura marginal, la invisibilidad como evidencia de discriminación (Bentes, 2006; Pedroso, 2006). La presencia de la cineasta establece un puente entre el *clip* de Jackson y las películas que le seguirían en la vertiente que recibió el apodo de películas de villa miseria. Un repaso exhaustivo no cabría en este artículo, que se limita a buscar en *Noticias de una guerra particular* (*Notícias de uma guerra particular* - 1999), codirigida con João Moreira Salles, en *Ciudad de Dios* (2000) con Fernando Meirelles, elementos para comprender la efervescencia que continúa después con la experimentación de alternativas a las opciones visuales y también a los puntos de vista presentados en estas películas.

En 1997, Paulo Lins publicó el libro *Ciudad de Dios*, para la editorial Compañía de las Letras (Companhia das Letras), por recomendación del crítico Roberto Schwarz. La ficción tiene tintes de testimonio, ya que el autor fue residente del complejo habitacional que da origen y nombre al libro. Lins participó de un estudio antropológico dirigido por la profesora Alba Zaluar sobre la violencia en la zona, mientras estudiaba literatura en la UFRJ (Universidad Federal de Río de Janeiro). El libro cuenta la historia del complejo habitacional que dio origen al lugar a fines de la década de 1960, durante el gobierno de Carlos Lacerda, ya bajo la dictadura militar que fomentaba acciones “higienizadoras” similares en otros lugares. La narración no es lineal. En una estructura en espiral, aparecen y desaparecen personas y núcleos, aniquilados por una “banalidad del mal” aparentemente sin centro, sin campaña, sin registro organizado. Los arcos dramáticos de los personajes son limitados. Sus tiempos son cortos, como la vida.

La ruptura de la invisibilidad mediática de la que se quejaban los artistas periféricos en sus textos literarios y en sus canciones luego daría paso al debate sobre las identidades de los cineastas, pero también sobre las visualidades propuestas en diversas obras, documental y/o ficción que se encargaron de llevar los paisajes periféricos para las pantallas.

Paulo Lins es uno de los entrevistados en *Noticia de una guerra particular*, filmado en 1998. Como dice textualmente el narrador en voz over, su presencia se limita a los primeros minutos de la introducción del documental, la película encontró a la policía en un lado del cerro de la villa-miseria, de otro los traficantes y “en medio del fuego cruzado, el residente”.

El testimonio de Paulo Lins en *Noticias* resume el argumento de *Ciudad de Dios* (2002), libro y película. Este argumento se basa en el recuerdo de la experiencia del autor como miembro (Kornis, 2006) y también como estudioso de la comunidad donde vivió. La entrevista concedida al documental tiene el tono de un testimonio que registra una historia no oficial, pero que es impactante en el día a día de los habitantes de las comunidades cariocas: en la década de 1980, el narcotráfico se impuso y, a partir de entonces, la violencia abandonó el código de la pillería para volverse endémica, profesional, con refinamientos de crueldad. *Noticias* adopta un dispositivo que retira el narrador al final de la introducción y alterna imágenes y testimonios que buscan complejizar cada una de las posiciones en el conflicto definido en la apertura. Una cartelera presenta los diversos capítulos de la película. A cada cartelera que pasa se le junta el sonido de un proyector de diapositivas cuando se va de una imagen a otra, anunciando cada capítulo como un retrato de la persona entrevistada y/o de la institución a la que se dirige. Hay material de archivo, especialmente sobre la fundación del *Comando Rojo* (*Comando vermelho*), en Isla Grande en la época en que los narcotraficantes convivían con los presos políticos.

En un montaje rápido y entrecortado, *Ciudad de Dios* cuenta la historia cronológica de *Ciudad de Dios*, su primera etapa, con iluminación clara y colores en tonos amarillentos, todavía bajo la égida de la pillería, y su situación en la década de 1980, en tonos oscuros y azules que acaban sugiriendo el tiempo del estreno de la película. La historia lineal se cuenta en una secuencia de *flashbacks* y *flashforwards*, a veces *flashback* dentro de *flashback*, como un rompecabezas. La referencia de *Ciudad de Dios* a *Noticias de una guerra particular* se resume a la famosa secuencia de apertura: la persecución de la gallina fugitiva (Hamburger, 2018). La pandilla de Zé Pequeño se divierte en el correteo por recuperar al ave, que se escapó justo cuando estaba a punto de ir a la olla. La cámara en movimiento describe la geografía de una comunidad de carioca marcada por callejones empinados y angostos, siguiendo el vuelo del pájaro en su altura, cerca del suelo, para finalmente colocar al frágil narrador (Xavier, 2006) literalmente “en medio del fuego cruzado”, la policía por un lado, los bandidos por el otro. El tono oscuro y azulado de la mayor parte de la película, que está ambientada en la década de 1980 pero que parece contemporánea, en la ciudad ocupada por el tráfico; la sucesión de enfrentamientos y muertes en la comunidad como si fuera autosuficiente, aislada del resto de la ciudad; los efectos del aceite que resaltan la piel negra como una superficie lisa y brillante, son algunas de las críticas que convirtieron la película en un tabú. La fuerza abrumadora de la narración confinada a una comunidad,

aunque mayoritariamente no fue rodada allí (Machado, 2016) con rápidos y escasos respiros marcaron el imaginario de los críticos, los residentes de la comunidad, los estudiantes de cine y el público en general.

Ciudad de Dios reprodujo los prejuicios, redujo la comunidad al dominio del crimen organizado y sus conflictos, entre sí y con la policía. Pero también demostró que las comunidades son escenarios legítimos para narraciones cinematográficas. Además, el reportaje sugiere que las historias que sacudieron las vidas de los pobladores obligados a abandonar sus hogares y trasladarse a loteamientos lejanos y sin infraestructura de agua, luz, alcantarillado, transporte, abastecimiento, salud, educación, se conjugan con las pantallas de cine. *A cidade é uma só?* cuestiona el lema de la Campaña de Erradicación de las Invasiones (CEI), y cuenta la historia del señuelo a partir de los recuerdos de una pobladora que participó del coral que cantó el jingle que buscaba convencer a todos que la Ceilandia era también Brasilia. 40 años después ella participa de las conmemoraciones del cincuentenario de la capital modernista con sus memorias musicales. Adulta, se volvió cantante. Profesional, a falta del archivo de la experiencia histórica, ella reconstituye el coro, el uniforme, los ensayos, para grabar una secuencia de la película que quedará como registro de la experiencia. El personaje del candidato ficticio, a la vez, produce y graba un jingle con los amigos profesionales del área. Documental que fabrica documentos, enfrenta el trauma que registra la puesta en escena de la memoria. Y busca la superación no en la omisión del conflicto de clase, sino en la actualización de la situación de la comunidad, potencial y limitación.

Branco sai, preto fica, el director radicaliza el dispositivo utilizado en *A cidade é uma só?*, de proyectar dispositivos documentales en la puesta en escena de la memoria de hechos traumáticos provocados por la violencia racista del Estado brasileño. Quizás en oposición a los planos demasiado cerrados de *Ciudad de Dios*, el *decoupage* de *Branco sai, preto fica* valora el espacio urbano de Ceilandia. La construcción del espacio escénico del primer largometraje de Adirley Queirós se aleja del documental de observación, que privilegia la relación entre cámara y personaje. Por el contrario, intenta construir planos que exhiban amplitud espacial y espacios sorprendentes. La casa de Markim da para un campo. Los edificios vecinos comparten una volumetría similar: casas de dos pisos con un máximo de tres pisos. La casa, taller y tienda de ..., en la buena lógica de la autoconstrucción, tiene una pared menos, lo que permite una vista amplia de la comunidad, con una inmensidad de casitas. Los lugares insólitos y misteriosos no son tipificados. Al contrario, sugieren la sorprendente imaginación de estas dos víctimas de la época, que quieren reparación y reconocimiento.

Adirley Queirós, Afonso Uchoa, Gabriel Martins y Maurílio Martins, Gave Passô, de las comunidades urbanas periféricas. Yasmim Thayná, Juliana Antunes, Viviane Ferreira, Juliana Vicente y muchos otros cineastas de las villas-miseria se adueñan del dispositivo cinematográfico, con propuestas que destacan la imaginación capaz de construir mundos diferentes. Varios de ellos estudiaron cine y audiovisual, en universidades públicas, en el caso de Adirley Queirós, egresado de la UnB, o en universidades privadas, en el caso de los cineastas de Minas Gerais. En la onda de unas décadas de

estabilización económica, derechos ampliados y políticas públicas inclusivas y estables, se posicionan para participar de la producción de arte y cultura. Algunas de sus interlocuciones prometen horizontes éticos y estéticos que tal vez apunten a la superación de la dualidad marginalidad/pillería, conceptos ambos que subrayan la situación de exclusión de quienes hablan. Películas de bajo presupuesto, financiadas por convocatorias públicas, repercusión internacional y escasa audiencia local.

4. De la sensibilidad a las imágenes

¿Las imágenes matan? (Brink & Oppenheimer, 2012). El debate en torno a las maneras en que el cine da forma a la percepción de la violencia de masas, pero también su propia performance, implica cuestiones éticas y estéticas delicadas. Gran parte de este debate giró alrededor de las formas visuales de registrar o recordar el holocausto. En el campo de las series de televisión, o del documental, la espectacularización de la tragedia ronda el silencio que siguió al final de la Segunda Guerra Mundial. ¿Cómo recordar sin reforzar la tragedia, sin atacarla de nuevo? ¿Utilizando la fuerza de la prueba documental? Dirigir la visualidad hacia la memoria, el testimonio oral de los sobrevivientes, el habla como lenguaje alternativo a las imágenes. ¿Es posible depurar el cine desde su atractivo visual sensible? ¿Contiene su potencial de sensibilización? O buscar, en el acto de situar las imágenes, las condiciones de su existencia, como las cartas en las botellas que nos traen imágenes del pasado porque no queremos que se repita. El debate se amplía en torno a otros genocidios. El *Khmer Rouge* y las estrategias del cineasta Rithy Phan para recordar sin reforzar la agresión a la víctima.

El diálogo entre Claude Lanzmann – autor de la *Shoah* (1985), el documental basado en entrevistas con sobrevivientes de los campos de concentración y personas que de una u otra forma trabajaron en la gigantesca operación de persecución, confinamiento y muerte de los prisioneros – y George Didi-Huberman en torno a la utilización o no de imágenes de archivo. En la reconstitución detallada de la operación que permitió la captación de las únicas imágenes de una cámara de gas en funcionamiento, no escapa del debate sobre como tratar la tragedia sin reforzar la agresión de las víctimas, el uso o no de material de archivo, incluyendo las pocas imágenes fotográficas que como carta en una botella perdida en el océano demuestran la existencia de las cámaras de gas. El silencio y la invisibilidad de ellas fue quebrada con el alboroto provocado por la serie de televisión estadounidense con el mismo nombre. Apropiación (Appadurai, 1999) y multiplicación de voces y formas en imágenes y sonidos, que están en disputa. Interactuamos con y por imágenes (Beiguelman, 2021), en las políticas de la memoria (Huyssen, 2000). ¿Por la pluralidad de interpretaciones del mismo pedazo de una obra se podría pensar, en un límite de variación posible, algo circunscrito tal vez por las propias imágenes sonoras para construir una especie de interface compartida por las personas detentoras de interpretaciones diferentes?

Aún si pensamos que las imágenes sonoras nos circundan, intermedian relaciones a veces por medio de otras imágenes, tendríamos que pensar que estamos sumergidos en imágenes, convivimos con ellas – imágenes dentro de imágenes, lo que no quiere decir que los referentes sean irrelevantes,

y que las imágenes hayan perdido su condición de evidencia. En la pandemia nos volvimos imágenes y al contrario de mirar al mundo, siguiendo el modelo de la perspectiva renacentista, nos miramos a nosotros mismos. Al discutir las relaciones entre las comunidades y sus imágenes y sonidos, las relaciones de las imágenes con imágenes, al revisitar una discusión que fue cambiando a medida que nuevas películas y cineastas que inventaron nuevas formas de activar memorias personales y colectivas, este artículo pretende contribuir para pensar el potencial propositivo de las imágenes, pensar con imágenes.

En 2004, en plena guerra contra el terrorismo que movilizó a Europa y Estados Unidos tras los atentados de septiembre de 2001, Bruno Latour (Latour 2004) publica un artículo-manifiesto en el que detecta la falta de energía de la crítica ante la fuerza de la guerra que se había apoderado de tantos dominios de la vida. La proposición propone un compromiso horizontal en la invención de futuros.

Este artículo aborda la preocupación de construir desde las ruinas, para enfatizar lo que se ha construido en las últimas décadas y cómo el audiovisual contribuye a la diversificación de voces y también a detectar un proceso perverso que fue desgastando silenciosamente las estructuras que se estaban construyendo y que transformaron la sociedad brasileña. El artículo reconstruye el proceso de diversificación del espacio audiovisual a partir de la concentración vigente en los años de 1980, en la década siguiente la televisión en abierto empieza a enfrentar un entorno más competitivo, con las emisoras y con los canales de cable recién instalados. El teléfono móvil y la Internet empezaban a establecerse, pero aún estaban restringidos. El cine, en plena retomada, sufrió con el cierre de salas que ya eran pocas y se concentraban en los barrios ricos de las grandes ciudades. Sensibilidad ciudadana ante la invisibilidad que afecta. Visibilidad que también afecta. A fines de 1990, ya se notaba una efervescencia cultural y económica en las comunidades y barrios de la periferia, que se profundizaría en la década de 2000.

La pandemia mundial de COVID-19 ha exacerbado las desigualdades internas en varios países, así como las desigualdades geopolíticas entre regiones dotadas de recursos para combatir el virus y regiones pobres, privadas de reactivos, respiradores, camas UCI y sobre todo condiciones de confinamiento.

La pandemia intensificó el debate existente en torno a la crisis de la democracia, justificó el cierre político y el control de movimientos individuales en otros, acentuó la arbitrariedad y voluntad de las fuerzas ultra-liberales de aplicar la necro-política (Mbembe, 2018) de forma explícita y de la desconstrucción de las estructuras públicas de seguridad y compensación social. La insistencia en la aplicación de principios ideológicos basados en un *laissez faire* radical, la articulación de fuerzas transnacionales en torno a ideales prehobbesianos, utopía de una sociedad casi sin Estado, a favor de la eliminación de barreras a la libre circulación de capitales, exige sin embargo totalitarismo.

La actual crisis mundial de salud y fronteras acentúa la urgencia de proponer nuevas formas de vida, en oposición a políticas que estimulan la explotación depredadora del medio ambiente, basadas en

nociones utilitaristas e instrumentales, que reducen las cosas a mercancías, fuerza de trabajo humana incluida. Las artes audiovisuales participan en estos enfrentamientos. El debate sobre cómo enfrentar situaciones de discriminación y al mismo tiempo contribuir a dismantelar los prejuicios relacionan el cine y el audiovisual brasileño con los de otras partes del mundo. Filmes y series discuten las cuestiones polémicas. El cine y el audiovisual pueden promover encuentros. Archivos públicos de imágenes pueden ayudar a reconstituir esos debates. La memoria colectiva trabajada en diversas obras audiovisuales saca a la luz los sufrimientos acumulados por décadas y siglos de discriminación. Enriquecidos con estos repertorios, los espacios virtuales y archivos se convierten en arenas de disputa por el control de, qué se expresa audiovisualmente, cómo, en qué circuitos. ¿Cómo la articulación entre diferentes archivos – pequeños y específicos, grandes y genéricos – puede señalar formas de gestión de colecciones públicas y privadas que favorezcan la circulación de repertorios a favor de la imaginación de futuros? Las formas y colores cortos y largos pueden ayudar a forjar diálogos sugerentes que hagan avanzar el conocimiento hacia la superación de las desigualdades, con libertad y poesía.

Referencias bibliográficas

- Appadurai, A. (1999). *Modernity at large*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Arretche, M. (Ed.). (2015). *Trajetórias das desigualdades. Como o Brasil mudou nos últimos cinquenta anos*. São Paulo: Editora Unesp e Centro de Estudos da Metrópole.
- Arretche, M. (Ed.). (2018). *Paths of Inequality in Brazil. A half century of changes*. São Paulo: Springer/Fapesp.
- Beiguelman, G. (2021). *Políticas da imagem. Vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu.
- Bentes, I. (2002). Cidade de Deus promove turismo no inferno. *O Estado de S.Paulo*.
- Bentes, I. (2004). Do sertão à favela. In.
- Bentes, I. (2006). Videoclipe, Cinema e Política.
- Bernardet, J. C. (2002). A prática da dramaturgia como laboratório social. *O Estado de S. Paulo*.
- Bill, M. (2003). A bomba vai explodir? *Revista Época*.
- Brink, J. T., & Oppenheimer, J. (Eds.). (2012). *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. New York: Columbia University Press.
- Caldeira, T. (2007). "I came to sabotage your reasoning!" violence and resignifications of justice in Brazil. In J. a. J. C. Comaroff (Ed.), *Law and Disorder in the Post-Colony*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cândido, A. (1970). Dialética da Malandragem (Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 8, 67-89. <https://doi.org/https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i8p67-89>
- Hamburger, E. (2018). Guerra das Imagens. *Rapsódia*, 12, 25-44.
- Heller, P. (2015). Development in the City: Growth and Inclusion in India, Brazil and South Africa. In M. a. D. Y. Centeno, Atul Kohli (Ed.), *States in the Developing World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Huyssen, A. (2000). *Seduzidos pela memória-arquitetura, momentos, mídia*. Aeroplano.
- Kehl, M. R. (2000). A fratria orfã: O esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In M. R. Kehl (Ed.), *Função fraterna*. Relume Dumará.
- Kornis, M. (2006). Aventuras urbanas em Cidade dos Homens: estratégias narrativas de inclusão social em seriados ficcionais. *Revista Estudos Históricos*, 37 (1), 119-141.
- Latour, B. (2004). Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. *critical inquiry*, 30 (2), 225-248. <https://doi.org/10.1086/421123>
- Machado, L. A. (2016). *Cidade de Deus: a construção imagética da favela*. Universidade de São Paulo. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-15052017-154030/pt-br.php>
- Mbembe, A. (2018). *Necropolítica*, n-1 edições.
- Nagib, L. (2003). A língua da bala: realismo e violência em Cidade de Deus. *Novos Estudos*, 67, 181-191.
- Pedroso, M. e. R. M. (2006). *Admirável mundo MTV Brasil*. São Paulo: Saraiva.
- Rewald, R. a. A. S., Thalles. (2018). *Intervenção: amor não quer dizer grande coisa*
- Rocha, J. C. (2005). A guerra de relatos no Brasil contemporâneo, ou a "Dialética da Marginalidade". *Letras, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, UFSM*, 32, 153-184. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.5902/2176148511909>
- Sahlins, M. (1976). *Culture and Practical Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Vieira, J. L. (2004). Cidades brasileiras na globalização: Michael Jackson e o corpo transnacional. In. São Paulo.

Vieira, O. V. (2018). Do compromisso maximizador à resiliência constitucional. *Novos Estudos, Cebrap*, 37, 375-392.

Xavier, I. (2006). Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento. *Novos Estudos*, 75, 139-155.

Reseña curricular:

Esther Hamburger é Professora Titular de Teoria, História e Crítica do Cinema e do Audiovisual no Departamento de Cinema, Rádio, e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É bolsista de Produtividade do CNPq, projeto no interior do qual esse artigo foi escrito. Atualmente é editora da *Significação*, Revista de Cultura Audiovisual. Atua na confluência da crítica e dos estudos de cinema e audiovisual e antropologia na investigação da materialidade e a força específica das imagens e sons nas múltiplas relações sociais que se constituem e se transformam através dessas mediações transmidiáticas. Publicações incluem *ReVista*, *Global Television*, *The Brazil Reader History, Culture, Politics; A companion to Latin American cinema; The Routledge's companion to media and gender; Television Audiences Across the World; El cinema de lo real; Miradas cruzadas: sociedad, política y cultura*. É autora do livro *O Brasil antenado, a sociedade da novela*. Foi Tinker Visiting Scholar no ILAS e Escola de Artes da Universidade de Columbia e Visiting Scholar no DRCLAS, Harvard. Com doutorado em antropologia pela Universidade de Chicago, foi bolsista da Mellon Foundation em pós-doutoramento na Universidade do Texas, Austin. Foi Chefe do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Diretora do Cinusp Paulo Emílio e pesquisadora do Cebrap. É presidente da Associação “Kinoforum”.



Imagen: Gabriel Calero



Imagen: Gabriel Calero

Picadinho de Libelu *à la carte*, sem pimenta, pouco sal

Libelu mince *à la carte*, no pepper, little salt

Saice Libelú *a la carta*, sin pimienta, poca sal

Resumo:

O filme *Libelu-Abaixo a Ditadura!*, vencedor na edição 2020 do festival *Tudo é verdade*, em São Paulo, Brasil, o principal evento no país entre os festivais de documentário, e mundialmente reconhecido, hoje integrante das indicações do Oscar, é aqui analisado criticamente num ensaio que procura explicar seu ponto de vista em relação à experiência concreta dos estudantes que participaram daquele momento político na universidade brasileira na segunda metade dos anos 1970. A tendência estudantil Liberdade e Luta, de orientação trotskista, conhecida como Libelu, desempenhou papel destacado na reabertura política, entre outros motivos por levar ao espaço público as primeiras manifestações políticas no país desde 1968 e a palavra de ordem Abaixo a Ditadura! O ensaio se interessa por temas subjacentes e evocados pelo documentário em torno do combate à Ditadura (1964-1985), incluindo os debates entre as esquerdas, a contracultura e as questões da vanguarda nas artes e na cultura.

Palavras chave: Cinema brasileiro contemporâneo; cinema documentário político; comportamento contracultural de esquerda; lutas anti-ditatoriais brasileiras; movimento estudantil dos anos 1970; Trotsky, as artes e a cultura.

Abstract:

The film *Libelu-Abaixo a Ditadura!*, won the 2020 edition of the *Tudo é Verdade* festival, in São Paulo, Brazil, the main event in the country among documentary festivals, and worldwide recognized, today part of the Oscar nominations. This essay that seeks to explain critically his point of view in relation to the concrete experience of students who participated in that political moment at the Brazilian university in the second half of the 1970s. The student tendency Liberdade e Luta, of Trotskyist orientation, known as Libelu, played a prominent role in the political reopening, among other reasons for taking to the public space the first political demonstrations in the country since 1968 and the watchword Down with Dictatorship! The essay is interested in the underlying themes

Rubens Machado Jr.

Universidade de São Paulo,
São Paulo, Brasil
noar@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-6878-5567>

Enviado: 2022-03-16
Aceptado: 2022-04-20
Publicado: 15/07/2022

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a8



This work is under an international license
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

and evoked by the documentary around the fight against Dictatorship (1964-1985), including debates between the left, counterculture and avant-garde issues in arts and culture.

Keywords: Brazilian anti-dictatorial struggles; contemporary brazilian cinema; left countercultural behavior; political documentary cinema; student movement of the 1970s; Trotsky, the arts and culture.

Resumen:

La película *Libelu-Abaixo a Ditadura!*, resultó ganadora en 2020 del festival *Todo es Verdad (Tudo é Verdade)*, en São Paulo, el principal evento brasileño de los festivales de documentales, y reconocido mundialmente, forma parte de las nominaciones al Oscar. Se analiza críticamente la película en un ensayo que busca explicar su punto de vista en relación a la experiencia de los

estudiantes que participaron de ese momento político en la universidad brasileña en los años 70. La corriente estudiantil de orientación trotskista Libelú jugó un papel destacado en la reapertura política, entre otras razones por llevar a las calles, a partir de 1968, las primeras manifestaciones políticas del país y la consigna ¡Abajo la Dictadura! El ensayo se interesa por temas de fondo que son evocados por el documental en torno a la lucha contra la Dictadura (1964-1985), incluyendo debates entre las izquierdas, las contraculturas y cuestiones de vanguardia en las artes y la cultura.

Palabras claves: Cine brasileño contemporáneo; cine documental político; comportamiento contracultural de izquierda; luchas antidictatoriales brasileñas; movimiento estudiantil de la década de 1970; Trotsky, las artes y la cultura.

Como citar: Machado, R. (2022). Picadinho de Libelú à la carte, sem pimenta, pouco sal. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 127-147.

Ouvi impropérios em larga escala antes de conseguir ver o filme *LIBELU-ABAIXO A DITADURA!*, já então o vencedor na edição 2020 do *Tudo é verdade*, o principal evento no país entre os festivais de documentário, mundialmente reconhecido, hoje integrante das indicações do Oscar: —“reportagem superficial”, “agrupamento de falas mal costuradas”, “ponto de vista mais pra sensacionalista”, “inventa radicalidade vendável”... Como não gosto de conversar muito antes de ver filmes, retomei as conversas depois de vê-lo. Eram impressões de amigos, contemporâneos meus na universidade, participantes do movimento estudantil na tendência Libelu, Liberdade e Luta, ou LL, como nos chamávamos, que marcou época na segunda metade dos anos 70; e por sinal nenhum deles integrante do time entrevistado. No entanto, o fato é que logo nas primeiras sequências me encantei. Talvez a alegria de ver aquelas figuras queridas que perdi de vista, outras que ainda agora custo a reconhecer, outras que só conhecia de oitiva.

Não percebi o tempo passar. Quando o filme acabou a minha sensação era a de ter visto um bom curta metragem. É um longa metragem vivo, pulsante e bem ritmado, não tiramos os olhos nas variações que se concatenam. Os depoimentos são bons. E por mais que certas sequências recuperadas em registros da época nos tragam de volta um certo contexto de atuação dos estudantes, o espaço público respirado, tanto nas ruas do Centro de São Paulo quanto na universidade, nas páginas de panfletos, cartazes, faixas — ou da grande imprensa, e mesmo na TV! Lembro o berro do Rodrigo Naves em frente à ECA abrindo seu discurso — “Colegas: a revolução não será televisionada!” Talvez o que mais hoje nos choca, aos que com eles perfilamos então, é aquela coleção de depoentes repaginados. Sempre nesse mesmo cenário, vagamente condigno de seus ocupantes, o estúdio 2, dos amplos ateliês na FAU, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na USP, que não deixa de ser em seu sentido próprio um espaço público, seu caráter projetual, histórico e paradigmático, moderno e brutalista (e nisso talvez bem específico de São Paulo?), concebido por Vilanova Artigas, sua obra máxima consensual, que se inaugurou nos estertores dos anos 60.

E não será nesses depoentes a sua mais óbvia diferença o que de fato nos impressiona, uma inopinada atualidade neles patente, seu obrigatório estatuto sexagenário, as metamorfoses de burguês bem-posto, alguma balofice inesperada. A matéria prima inevitável que porventura nos brinda com seus resgates de memória é este formidável painel humano, que ainda se entusiasma e vibra, nos comunicando com brilho nos olhos aquela experiência vivida, compartilhada. Isso é talvez o que mais nos arrebatava. Nesses tempos bicudos de agora, o privilégio de confessar que se viveu uma utopia vanguardista um dia, e enquanto protagonista vencedor: como ator-agente de uma libertação emancipatória, política e politizante em curso. E quiçá, ainda em curso?

O filme provocou lembranças, trouxe à memória muitos outros filmes soterrados, metaforicamente, ou não. Das lembranças individuais (a que este filme vem agora se juntar de algum modo também) seríamos cada um o melhor, senão o único espectador. Sua substância é subjetiva, e por isso mesmo vão exigir do que é lembrado, em algum momento, a nossa própria descrição objetiva subjetivada. E do contexto que as envolve, o fundo que revela o contorno das eventuais figuras, e que

nos exigiria melhor iluminação. Tais lembranças irão aproximar-se assim do próprio filme de alguma maneira. Sombras do lembrar, que lhe fazem pano de fundo inconsciente, um contexto disparatado da solenidade evocativa inevitável de um tal resgate na memória social, contrapondo sua diversidade interpretativa mais concreta e histórica que, se descrita, se desdobraria como um desassombro. Trata-se pois de uma dupla demanda, descrever o filme mas também esse cipoal evocado de uma experiência vivida em concreto: — não se pode mais nesse caso escrever uma análise crítica só enquanto um espectador exótico e exotérico, alienígena. Analisaremos por isso o filme junto a tais fragmentos dele gravitantes, cinemateca incontornável, e irrechaçável de cada um. Podemos chamar de “comentário” esta memória evocada pela nossa visão do filme, é outra espécie de descrição que na análise fílmica não mais se dedica à “análise interna”, formal, da experiência que temos do filme, mas da sua reverberação externa, no mundo de que faço parte eu mesmo: a “crítica imanente” pode então propor com estes comentários os patamares de observação, de possível compreensão ou interpretação do que conseguimos descrever do filme que vimos.

Sem dúvida abríamos caminho ali, com os nossos próprios corpos, às importantes manifestações que se multiplicariam pelo território nacional nos anos seguintes, incluindo as importantes greves de trabalhadores no ABC, mais tarde o Diretas Já! (março de 1983 a abril de 1984). Ganhando as ruas fazíamos em abril-maio de 1977 os primeiros protestos anti-ditatoriais no país desde 1968. Gritávamos em espaço público “Pelos liberdades democráticas!”, e “Abaixo a ditadura!” O assassinato de Herzog na rua Tutóia não tinha ainda dois anos, e não se dissipara por completo o período mais cruento da repressão ditatorial. Se a fita dirigida pelo estreante Diógenes Muniz não passa, de fato, de “apenas uma reportagem”, concedamos que foi feita com equilíbrio, senso de objetividade, alguma remota espécie distanciada de tato, algum prazer.

O diretor é no mínimo bom jornalista. De resto, sua trajetória anterior. Aliás o fato de predominar muito nessa escalação dos depoentes os jornalistas, em prejuízo de todas as outras atividades atuais de ex-libelus, não deixa de reter algum estigma de tempos neoliberais ainda estranho àquela época, pelo *esprit de corps* que será um dos atributos oblíquos da contemporaneidade, mácula aliás por isso mesmo bem pouco lembrada hoje em dia, e às vezes sob o nome pesado de corporativismo. Marcaram notória ausência, para ficar por São Paulo, e cada qual com sua diferente loquacidade, estilo de fala, mentalidade, hoje numa miríade de ocupações, de tantas só destaque algumas, ligadas mais à área de humanidades (claro que cada um teria a sua própria lista): historiadores (Francisco Foot Hardman, Francisco Alambert Jr.), cientistas sociais (Glauco Arbix, Roseli Coelho), economistas (Leda Paulani), assessores políticos (Clara Ant), deputados (Zé Américo), críticos de arte (Rodrigo Naves), de música (Carlos Calado), de teatro (Iná Camargo Costa), de arquitetura (Miguel Buzzar), arquitetos (Marco Tabet), cineastas (Tata Amaral), radialistas (Fabio Malavoglia), editores (Moisés Limonad, José Castilho Marques Neto). Sem falar que azularam mesmo alguns singularíssimos jornalistas (Mario Sérgio Conti, Caio Túlio Costa, Matinas Suzuki Jr.). Supomos que os convites refugados não sejam poucos. A alguns deve ainda causar de fato vertigens precárias, fazer zunir ouvidos, ranger os dentes,

propor-se a recordar momentos talvez recalçados? Difícil imaginar. Muitos com certeza não se julgarão protagonistas de 1º plano da tendência, outros não veriam na LL grande relevância em suas biografias.

Cada fala que vemos é todavia eficaz, tem sua pertinência particular. O que já não é pouco; mas não elimina a percepção de que faltou qualquer coisa. Pode ser no tempero? É certo que, por mais franciscana que possa ter sido a produção, filmar só paulistas limitou demasiado e dá uma falsa dimensão local à Libelu. A menos que pensemos na vanguarda apenas como um momento de sua eclosão, é isso? Ou como ideias que não valem senão assim que aparecem, capazes de revelar artifícios sistêmicos dum jeito imprevisível num lugar inesperado? Com toda a abertura e variedade entre os depoentes (mesmo tendo excluído a Libelu dos sindicatos por exemplo) pareceu por um momento que se focava só a liderança reconhecida, mas não é bem isso; nem seriam os maiores oradores; ou os quadros mais permanentes, efetivos, formadores; tampouco exclusivamente a posição social ocupada hoje. Dos porta-vozes, na época, da efetiva diretriz das propostas da LL, por vezes não lhe sabíamos o timbre de voz (em última instância seria a OSI, Organização Socialista Internacionalista, e sediada na França?). Ou raramente abriam a boca, falavam só no miúdo da conversa. Seriam por certo os que mais se digladiavam nas reuniões preparatórias? Não necessariamente os oradores dos encontros e assembleias que levantavam a mão pedindo a palavra? Eram por vezes os que saíam comedidos em busca de um orelhão, um mesário circunspecto anotando inscrições de fala, os observadores mais atentos que se demoravam no fim dos *meetings*, ou nos agrupamentos prévios? Transpirava-se de todo modo um clima anti-burocrático. Por certo o filme não se pautou só pela mais efetiva participação, ou liderança. Tampouco pesquisou o bastante a história da tendência ou do movimento estudantil — e talvez pouco encontrasse de bem consolidado se procurasse. Precisaria do trabalho de anos.

Considero digna de nota a fala da Fernanda Pompeu ponderando que “Para ser da Libelu era só ir chegando numa reunião e participar!” Com efeito, corremos sempre o risco de citar nomes (eu mesmo agora pouco) que na verdade estavam, a rigor, nas franjas das atividades da Libelu. Eram aquilo que meio de brincadeira se nomeava então de “área de influência”, ou “a massa avançada”, participavam de reuniões ou eventos coletivos, festas, iniciativas de algum centro acadêmico, publicações, grupos artísticos, movimentos culturais, cineclubes. Tudo rolava mais “informalmente”, em verdade. Pode ser que ciente das desigualdades sociais, a juventude brasileira ou paulista em particular nunca tenha sido tão “carioca”, ou “baiana” como na Contracultura daqueles tempos, e talvez capaz de leva-la ainda mais a sério em espírito, no teor do que se negava enquanto *outsider* daquele *status quo* dominante, do “Ame-o ou Deixe-o”, da “Corrente pra Frente”. Falo de uma racionalidade jovial de formação avessa ao contraditório e mais inflexível, mas que passava a se interessar por uma razão mais lacunar, menos rígida (menos “paulista”?). Recusava-se a opressão de um *modus vivendi* careta, um *modus faciendi* burocrático, um *modus operandi* administrador. Naquela época havia algo que se perdeu demais depois, a vivência, ou a invenção de propostas comuns, mais ou menos espontâneas, abertas à experimentação. E que às vezes chamávamos até de “trabalho de base” — expressão que nos futuros compêndios ou dicionários merecerá as referências indubitáveis de “em desuso”, “antigo”, “+”?

Muitas vezes tal vida universitária “expandida” não iria adquirir o sentido político estrito de trabalho de base: eram simples atividades “alternativas” à especialização acadêmica em curso, faziam parte de uma busca permanente de vocações adormecidas pela vida pré-determinada, cada vez mais “administrada” pelo “sistema”. Para essa geração travada que viveu o seu alvorecer durante a ditadura vinha fácil à mente a animação daquele simpático leitãozinho da TV: não há como esquecer daquele reclame gozado, célebre anúncio em que um porquinho falante, perguntado por um colega “O que você vai ser quando crescer?”, respondia com a mais alegre jovialidade — “Salsicha, uai!, e você?” Recordado a granel, ou mesmo à socapa, com uma inevitável ponta de sorriso (índice dum insondável espectro de recepções críticas), de fato nos ficou na cabeça porque acabava nos dizendo bem mais do que parecia. Sobretudo para um estudante.

Lembro de uma crônica de José Arthur Giannotti em defesa do mais simples passear pelas ruas e pelos últimos parques da cidade, argumentando que não se cria um espírito intelectual verdadeiramente livre sem uma boa dose de ócio. Meu professor predileto na FAU, Gabriel Bolaffi, que colecionava caricaturas suas desenhadas por alunos, pedia à enorme classe que levantasse a mão quem estivesse trabalhando ou fazia estágio. E perdoava, só no caso da necessidade econômica extrema, os 2 ou 3 que no fundão levantavam o braço tímido. Aconselhava aos demais que deixassem para enfrentar os escritórios só quando formados, pois nada teriam de muito decisivo a aprender por lá. E que aproveitassem ao máximo o tempo da universidade para se formar da melhor maneira possível antes de cair na engrenagem das empresas. “Não se iludam: estarão nos estágios perdendo tempo em vez de ganhar. Aproveitem o investimento do Estado em vocês para se aprofundarem, estudar ao máximo, ler livros, romances, fazer relações, amizades, namorar. Depois, será impossível!” Por outro lado o colega Castilho, da LL, ia publicando na editora Kairós, ao lado dos preciosos números da *Arte em Revista* e da *Cine-Olho*, alguns lançamentos importantes como *Arte, Forma e Personalidade*, de Mário Pedrosa, *Tropicália: Alegoria, Alegria*, de Celso Favaretto, traduzia para sua “série materialismo histórico”, ao lado de títulos marxistas-leninistas-luxemburguistas-trotskistas, o clássico *O Direito à Preguiça*, de Paul Lafargue, que completava um século.

Era preciso prezar também o tempo livre, deixar que o mundo fizesse o seu trabalho de base conosco. Nossos adversários a este respeito de “atividades alternativas” preferiam falar de “entrismo”! Mas com boa margem de injustiça; e não percebiam que falavam de seu próprio burocratismo, de tabela. Havia respostas em todo caso na ponta da língua: “Entrismo é o *trabalho de base* dos Outros”, “Entrismo é a *vivência política* dos Outros”. Hoje porém, com o espírito das participações políticas ou culturais cada vez mais em estilo de “bolhas”, sem alteridade, alienadas, reacionárias, unidimensionais, identitárias, tais histórias tornam-se à escuta atual ainda mais exóticas, impróprias, permissivas, ingênuas, constringedoras etc. No final de uma crônica afetivo-memorialística sobre a Libelu, já nos anos 90, Matinas Suzuki Jr. sentiu a necessidade de descrever pelo menos três companheiros de viagem, figuras emblemáticas da época, quase-gurus para seus amigos, e mais velhos deveras, curiosamente nenhum deles com qualquer vinculação à LL: Júlio César Montenegro, Fernando Mesquita, Gilberto

Vasconcellos. Isto porquê não só divergíamos “politicamente dos stalinistas ou dos maoístas, ou ainda da nascente socialdemocracia, que seriam os tucanos do movimento estudantil, mas também (se) divergia radicalmente da maneira de viver da esquerda tradicional” (Suzuki Jr., 1997).

Sem maiores comentários, para que se tenha uma ideia desse hemisfério de referências, de Fernando Mesquita (jornalista independente, integrante da editoria da *Cine-Olho*), talvez o menos conhecido dos gurus discretos dessa horda iconoclasta que integrávamos, destaco três pichações de que teria sido o autor “provável”: A) na rua Cardeal Arcoverde e outros lugares durante a greve dos jornalistas: “NÃO COMPRE JORNAIS! / MINTA VOCÊ MESMO!”; B) nos muros do Cemitério do Araçá na avenida Dr. Arnaldo, “XÔ MORTOS! / TERRA A QUEM TRABALHA!”; C) no muro duma escola particular na avenida Rebouças, logo abaixo das letras em metal da instituição dispostas em coluna, de alto a baixo “CRECHE / MATERNAL / PRÉ-PRIMÁRIO / PRIMÁRIO”, e em adrenalínicos *grafittis* que iam se esfacelando ao chegar quase à calçada: “SECUNDÁRIO / FACULDADE / PIRAÇÃO / DESEMPREGO”. Fernando tinha naqueles anos um fusca bem detonado “mas que ainda funciona bem, dá pro gasto”, dizia sorrindo “tem um valor ‘inestimável’”, e gentilmente oferecia sempre aos amigos ou conhecidos que estivessem precisando, “fica na rua, é só pegar lá em casa, e repor a gasolina”, a janela do motorista não se fechava, não tinha chaves, a ignição era direta e o acelerador puxado por um barbante.

Memorável em não poucas lideranças, a notória eloquência retórico-discursiva não seria assim tão generalizada, ou típica nas militâncias da LL. Faz parte porém de uma “aura” que ficou. Reverbera talvez aí uma dialética volátil, uma provisória empatia da postura franca que sabe expressar na economia dos seus gestos mais espontâneos um ponto qualquer inamovível, pois determinado justo em seu raciocínio mais livre e audaz? Interessante tentar ao menos especular no que consistiria esse lado aurático. E no que fez disso o nosso filme; e antes dele, a própria história; sem deixar de lado o imaginário mítico, e o que possa concerni-lo. Na popular mania nacional de abreviar as palavras de maior ou de pretensa familiaridade, o apelido “Libelu”, que mereceu dos seus gaiatos concorrentes, já não deixa de esbarrar num brincalhão sentido “equivoco” de “libelo”, de resto como algo de fato concernente ao tom singular daquelas vozes LL — e ademais, com alguma ligeireza elegante do acento francês. Contudo, ainda se abreviaria aqui um sentido mais inconsciente e engraçado — o de “libélula”. Por curiosidade fui à web. Estas esvoaçantes bioindicadoras de qualidade do ambiente, vivendo perto das águas estagnadas na maior parte do mundo, possuem cerca de 2.500 a 4.000 espécies. A graça da movimentação difícil de se acompanhar, mas que com seus dois pares de asas transparentes consegue deter-se imóvel no ar, para quem quiser melhor enxergar por um instante os contornos de quem tanto se desloca, permite ver num momento fugaz o seu precário talhe, enquanto ficam ali nos observando fixos os seus panorâmicos grandes olhos multifacetados.

Efetivamente um rápido passeio pela internet pode nos trazer um sem-número de sugestões de alguma pertinência intuitiva (e um tanto maluca) para com o nosso objeto de “pesquisa”: — “A libélula é caracterizada por seus incríveis padrões de voo, flexibilidade, velocidade e adaptabilidade, permitindo que se mova em quase todas as direções. Essa leveza faz com que muitos considerem

sua chegada como um sinal para observar a vida e os problemas de uma nova perspectiva.” [...] “O que significa quando aparece uma libélula? [Quando] “*aparece* diante dos nossos olhos [seria] para lembrarmos que muitas vezes a mudança é necessária. ... A *libélula* assume um caráter positivo de rapidez e atividade e é símbolo da renovação após períodos de dificuldade. Simboliza a coragem, a força e a felicidade”.

Mas o fato é que, igual às evoluções da libélula, a ocorrência das linhas desenvoltas dessa melhor oratória libelu se viam mais raramente. Pelas lides da LL se encontravam fulanos amiúde até bem simpáticos, ou mesmo carismáticos, mas travados, de poucas palavras, com raras expressões, mesmo quando bem-humoradas elas seriam meio intempestivas ou recalçadas, tartamudeio de quietões, típico daquela geração frequentemente tensa e mal encarada, que se deu por gente já sob o vigor da ditadura militar, e que amava alguma espontaneidade perdida, evaporada das cidades e das famílias decerto ao longo daqueles anos. É como se lidassem com alguma dialética nova, própria de assombrados desassombrados. Encruamentos obscuros de formação, remanescentes do meio opressor? Trazíamos possivelmente a figura do travado levada às últimas consequências da intuição, fazendo jus a uma autoconsciência invulgar dos seus próprios travamentos. Pobres diabos meio dândis que só Marcuse explicaria? O libelu talvez representasse em resposta aos malucos-beleza, que admirávamos aliás, a sua melhor paródia: os travados-beleza.

Não há um estilo, um “jeitão libelu”. Há vários, é fácil por isso desmontar, como se fez na fita, uma caricatura como aquela que saiu na *Isto é*. Haverá porém recorrências, traços próximos, convergências — momentos marcantes que podem tender a um genérico mais contraditório. Da pertinência ativa dessa cogitada dialética retórica de que tratamos fez parte entretanto incorporar e pensar num mesmo estilo de discurso as produções discursivas dos adversários. Até como chance objetiva de compreensão, contextualização histórica, argumentação. Atividade, com frequência, quase estética, ou praticamente estética. Aprender a síntese do discurso dominante é um pressuposto básico da sua negação determinada mais radical, capaz de diferenças substanciais ou formais (por essas e por outras que nos pareceria essencial ter trazido à fita a visão dos nossos oponentes). Penso na alentada reflexão de Adorno em sua *Teoria Estética*, construindo no término dos anos 1960 uma estética que, enquanto uma escrita também ela estética, não deixa de ser uma teoria dialética materialista, à sua maneira negativa, síntese talvez da maior defesa da arte proposta no século. Não seria ocioso lembrar que o próprio folclore da esquerda transpira formulações em que Trotski é reconhecido como o mais marxista dos revolucionários soviéticos — além de radical defensor da mais livre criação artística. Entre as sumidades da verve libelu seria veemente a pulverização do discurso adversário (às vezes até dos discursos anteriores da LL), por meio de uma extrema objetivação argumentativa. Daí a lenda maledicente da metodologia tóxica, culpada pelos atávicos rachas internos dos grupos trotskistas, só superados pelas subdivisões compulsivas entre os lacanianos?

Esta “objetividade” capaz de enxugar qualquer ressecado resquício de “subjetividade” das argumentações, ainda que esquemáticas demais, seria também, salvo engano, um *tópos* da

grandiloquência libelu. Dar exemplos, explicar? Para o grande público exemplificaríamos o remanescer do traço estilístico — guardadas as devidas proporções — em fossilização íntegra relativamente autêntica nessas eloquentes pílulas de argumentação enxuta, pelas melhores intervenções do Demétrio Magnoli no contexto atual da Globonews; ou do mais bem-humorado Paulo Moreira Leite na Tv247. No filme *Libelu* poderemos, não obstante, ao lado de qualquer criança, e com mais liberdade que elas, sem dúvida, ficar imaginando uma possível alcateia de vagalumes reluzentes, reduzida repentinamente a uma coleção de besourinhos simpáticos.

Paulo Freire escrevia já no outono de 1968, exilado no Chile, que: “Não são raros os revolucionários que se tornam reacionários pela sectarização em que se deixam cair, ao responder à sectarização direitista” (Freire, 2005, 26). Na esfera da linguagem talvez sejam os jornalistas, ou os mais “profissionais” entre eles, os que melhor trazem essa experiência do laboratório social que tritura qualquer rebeldia ou inquietude radical. No filme é sintomático que justo Demétrio Magnoli se saia melhor e mais lúcido com o seu conformismo inconformista. Não deixa, ainda, de evocar o mesmo estigma de sempre, esgrimindo suas argumentações fortes, sintéticas, sobrecarregadas de contundente esquematismo. Vai mais diretamente ao ponto que interessava, imprimindo foco além do mais ao prisma que premiou o filme, a saber — como naquele contexto se pode começar a derrubar a ditadura?, como tornar-se a espoleta de um advento, uma espécie de virar a chave, ignição do próprio motor de arranque para as liberdades democráticas?

Seja como for, o filme não tem nenhum estilo muito particular a caminho de modalidades como “cinema direto”, *found-footage*, observacional, filme-ensaio (ainda que fosse na acepção mais prosaica do Ensaio Estilo Mogiana, de que fala Paulo Arantes, o trajeto tortuoso honrando paradas em latifúndio certo). Não, nada disso. Talvez pitadas?, um pouco de cada coisa? Espécie de flerte com a reportagem moderna? Diógenes é fiel ao seu objeto, provável que fiel demais. Mas em sua dicção fílmica não chegaria porém a mimetizar, se interessar ou dar trela aos estilos discursivos dos depoentes. O seu amplo afresco montado é, entretanto, muito fragmentário no mosaico que propõe. O ritmado agradável da fita de Diógenes não parece mesmo condizer com o espírito da matéria tratada. Esta matéria, quando não se pasteuriza, se inflama. Ela costumaria alternar originalmente, nos seus modos de dizer, uma racionalidade meio irada e plena de paciência, uma rara atenção apaixonada que se liga nas possíveis inflamações convergentes, estalando intempestivas num mesmo discurso.

Eis porque a fala inicial do Kissinger (José Arbex), que abre o filme na prática, anuncia em grande estilo algo que não se confirmará de modo algum, cobrando da fita uma expectativa inflacionada, como numa dessas epígrafes a cujo brilho o texto não poderá corresponder. Reverberaria como algum “Reivindiquemos o Impossível” de 1968. Nosso “hiperbólico” Arbex vaticinava sem dó, e de cara: — “A libelu foi talvez a coisa mais importante que aconteceu no Brasil no Século XX entre a juventude. Eu não conheço, mas assim, mesmo pegando a Semana de Arte Moderna de 22, eu não conheço nenhuma experiência que tenha produzido tanto impacto e tanta mudança na esfera espiritual da juventude quanto a libelu”.

O filme pode ser inquirido por deixar esta avenida aberta completamente ao abandono. Sem qualquer capeamento, terraplanagem ou sequer desmate. Envolve distintíssimas noções como “experiência”, “impacto” e “mudança na esfera espiritual da juventude” — além da vanguarda artística brasileira. O lado blefe da *boutade* incomoda mais do que parece, pois sem cuidar dessa mesma matéria depois, se acaba por trair um entusiasmo afim, que o próprio filme se permite desenhar com análoga hipérbole: há bastante emoção estética e política da mesma cepa, por exemplo nos demais timbres de voz. O filme não deixa escapar muito, sob a capa do charme irônico e circunspecto, um desaforado estilo despojado, quase um *spleen* libelu, presente numa excessiva franqueza de sua postura, mas de fato não tratará dele, vai marginalizá-lo como uma estrutura que vazou centrifugada, moldura que se perdeu, inefável como as insolentes franjas irrecuperáveis de uma vivência aurática. O filme de Muniz veio bagunçar o coreto esquecido, relegado às traças da Libelu, lançando luzes atravessadas que talvez só a memória amortecida de cada um poderá recompor das suas projeções próprias uma noção à altura de posicionar com alguma proporção mais mensurável sua felicidade mais superlativa, suas carpintarias que o tempo foi pulverizando. Teria sido a Libelu uma derradeira chance de se cumprir o inexorável desejo 68 de se levar a imaginação ao poder? O certo é que aquela epígrafe hiperbólica de Arbex se instalava sorrateira como um despercebido “recalque”, apesar de candidato a epicentro do filme inteiro — em filigrana, o seu centro de gravidade. Como nos dardos certos, embora só vejamos a cauda colorida, o que fere é o peso da parte frontal que vem antes, pontiagudíssima.

Não é afinal tão desabonador neste sentido o predomínio de jornalistas depoentes se considerarmos a limpidez, ainda que um tanto pasteurizada no conjunto das falas. O mosaico enclausura o *timing* dos depoentes, privando-os de voos, desenvolvuras maiores. Não há sequer silêncios — aos quais nos habituávamos num Eduardo Coutinho, ou qualquer tele-reportagem —, dúvidas reticentes, frestas de emoções, tartamudeio ou alguma síncope natural do expressar-se. Estamos todos engaiolados como eles depoentes, num tempo ágil e fragmentário da comunicabilidade fácil e asséptica a que se obriga o jornalismo profissional, uma virtude que também traz os seus limites. Esse teor de clareza entretanto, e excetuada a epígrafe kissingeriana, nos furta cores e meios-tons essenciais do objeto em questão, que se agrava sobretudo pela resultante montagem, sua realidade editada. Aliás, a gradativa prevalência hoje do termo “editar” no meio cinematográfico, em detrimento do tradicional “montar”, parece implicar algum sintoma unidimensional contemporâneo. E depois, é certo que alguns atributos formais do filme, bem como das falas, em nada se distanciam de imperativos categóricos próximos do jornalismo.

Mesmo considerada a singularidade formal da fita, a sua composição observará na ordenação do espaço-tempo em contínuas partes uma redução disciplinada típica do meio. Haverá até mesmo uma determinada busca de inconsistência intencional na fragmentação meio caleidoscópica, paradigmática do “pensamento em mosaico” de que falou McLuhan. Sobre *O meio é a mensagem* (1967), de McLuhan, Ciro Marcondes Filho resume:

O uso cotidiano das técnicas coloca-nos, diz ele, num papel narcísico da consciência subliminar ou de narcotização em relação à imagem de nós mesmos. Elas se tornam nós: cada nova descoberta ou cada nova técnica é, segundo ele, a ampliação ou a autoamputação de nosso corpo natural e tal extensão exige uma nova relação ou um novo equilíbrio dos outros órgãos e a extensão dos corpos entre si (Marcondes Filho, 2009, 247-248).

Com isto, é certo que no filme de Diógenes Muniz, apesar de diversos professores universitários falarem, não se instala, independentemente do nosso alívio, certo discursar acadêmico especializado, crescentemente pernóstico e vácuo, além de outras disparidades atávicas de linguagem relutantes com qualquer homem unidimensional. Mas o que dá mais expressividade formal ao filme, seu efeito maior, é preocupante que seja uma certa “eletricidade” de que falava McLuhan, que cria uma resultante unidade orgânica dos processos que se ligam uns aos outros. Certo, foi o “significante”, também ele “significado”, o que provavelmente garantiu o sucesso do filme, no contexto vivido hoje naquelas vitoriosas palavras-de-ordem “Pelos liberdades democráticas!”, e “Abaixo a ditadura!”.

Numa derradeira consideração, próxima ao final, Eugenio Bucci parece-nos revelar uma pontinha de lamento por ter sido na época imaturo demais. Como único, isolado contraponto de autocrítica libelu no longa-metragem, é decepcionante. Essa farpa lampejante quase no apagar das luzes, nos sugere porém um lapso importante, raro momento “destoante”, que foi também deixado solto, ao lado daquela outra exceção na abertura de Arbex. Nada negligenciada por este último (antes pelo contrário) nem pelos demais, a questão da juventude é bem mais espessa e demanda espaço. Basta pensar na história da arte, da poesia em particular, o peso decisivo de obras criadas antes dos 25 anos. Ou estudando a fortuna crítica de qualquer filme, o papel desempenhado pelos jovens críticos. Essa espécie contemporânea de legado Rimbaud, atitude moderna sem dúvida, tem trazido desde os anos 60 uma certa urgência histórica que se acelera em desarmonias a qualquer sedimentação estilística numa gritante tradição do novo. Para o crítico Clement Greenberg, mais do que uma atitude, o estilo da arte de vanguarda “normalmente se considerou como o tempo durante o qual a arte atrai aos artistas mais jovens, que acabam sendo, por seu turno, os de aspirações mais elevadas” (1977, 22). Ambas intervenções órfãs e obscuras, de Arbex e Bucci, no começo e no fim, emolduram o filme de um quê duvidoso de indeterminação e de inquietude. Poderíamos ainda reclamar de outros traços distintivos ou pontos cruciais para a Libelu esquecidos ou sem-desenvolvimento na fita: são muitos, como o anti-burocratismo, o “basismo radical”, a especificidade trotskista (e a da LL), contrastes e diferenças com demais tendências, a singular relevância da arte (e da anti-arte que lhe é intrínseca), o anti-conservadorismo cultural, o anti-populismo de esquerda, certo universalismo político, o espírito de contradição etc.

Se por um lado uma pesquisa mais substancial faltou, diga-se a favor do filme que é um primeiro registro sobre a Libelu, ao menos que eu conheça; e, corresponde a um primeiro esforço público de reflexão, de retrato daquela experiência, esboço de sua descrição coletiva. Na situação histórica que hoje vivemos precisa ser saudado como um experimento alvissareiro e relativamente isolado, resgatando para a história do país um belo momento por demais ignorado. Ainda que traga uma efetiva tônica demasiado entusiasta e autocelebrativa, raro viés crítico ou autocrítico. Se outras tentativas houve,

foram bem mais circunscritas. Só lembro do colóquio em Araraquara, de que participei, o *Seminário de Pesquisa: Cultura e Política nos anos 70 — Balanço de uma Experiência à Esquerda*, organizado pelo Grupo de Estudo Cultura e Política nos Anos 70 (CNPq), liderado pela socióloga Eliana de Melo Souza, na Sociologia/FCL-UNESP, teve apoio FAPESP e foi em abril de 2006. Transcritas e revisadas pelos autores, as falas ainda aguardam publicação. Poderia, até preferiria pessoalmente falar de algo mais ligado aos libelus, entretanto a temática era mais ampla, eu mesmo fui outsider, falei da minha nova pesquisa sobre o cinema experimental brasileiro e o surto superoitista — que apesar de sumamente anarquista, e ter em espírito afinidades múltiplas, muito pouco se relacionaria diretamente com a Liberdade e Luta.

Por exemplo, aí sim, se poderia ter preparado algo sobre a revista *Cine-Olho* e a plataforma da chapa Deflagração, das quais havia sido redator e organizador, na época de cineclubista, quando fiz parte das criações do *Cineclubefau*¹, da *Federação Paulista de Cineclubes*, do *Cinusp* (circuito de cineclubes, nada a ver com a atual entidade da reitoria), ocorridos todos entre 1975-81, período em que também participei das gestões da LL na parte cultural do DCE-USP e GFAU. Éramos bastante ativos na oposição aos cineclubes conservadores, liderados *grosso modo* pelo partidão (diretamente ou não, sempre entre os dirigentes das entidades cineclubistas nacionais, ao lado de um culturalismo tradicional ou católico), conseguimos os votos de quase todos os grupos de esquerda (dos numerosos trotskistas mineiros da Convergência, Marcinho, Juarez, Mendanha, ao MR8, PCdoB etc.), anarquistas inclusive (para ficar só em Curitiba: como esquecer dum Rui Vezaro, superoitista, hoje publicitário, um Marco Mello, leitor do Debord, hoje galerista), e perdemos a eleição de 1978 do CNC, *Conselho Nacional de Cineclubes* por apenas dois votos num total de cento e poucos. Não priorizávamos apenas a criação de uma distribuidora e circuito nacional de filmes brasileiros, como os vencedores, mas também a formação de cineclubistas que soubessem interagir com a especificidade dos diversos públicos, e sobretudo aprendesse com eles a debater filmes.

Aprender a ouvir cada voz sabendo colocá-la em relação com as demais, e não apenas instilar seu próprio juízo de “autoridade” — em vez de inibir, saber animar as manifestações garantindo o espaço dos mais tímidos. Os cineclubistas que mais admirávamos eram os que sabiam não só levar cultura cinematográfica aos públicos, mas sobretudo animá-los a falar das fitas, dar voz aos diferentes pontos de vista existentes e ajuda-los a formar um amplo painel de vozes distintas que delineasse uma análise fílmica coletiva, ainda que provisória, inacabada e cheia de discrepâncias internas. Dar lugar à perplexidade, sugerir que o maior e verdadeiro autor do filme é em última instância aquilo que se produz no próprio público (como houvera cogitado Walter Benjamin). Um debate em perspectiva de conversa coletiva sendo tecida em sua provocativa precariedade. E o animador contribuindo no máximo com pontuações que trouxessem vibração extravagante a esse “bizarro tecido comum”

1 Nossas reuniões eram abertas aos participantes dos debates fílmicos que organizávamos, em que reiterávamos o convite, e não tínhamos nenhuma hierarquia administrativa. Nenhum dos integrantes fez, que se saiba, carreira política. Se então poucos arquitetos tivemos, caso de André Vainer, formamos reconhecidos profissionais do mundo audiovisual, como Fernando Meirelles, Paulo Morelli, Marcelo Machado, Dario Vizu.

(espécie de tapete de intuições e de potencialidades que resistisse minimamente ao pisoteio): observações analíticas pontuais de forma ou fundo, estilo ou substância, em parte já sugeridos pelo público e só trazendo novidades que pudessem virar o filme do avesso, de ponta-cabeça. Uma concreta experiência de debater, argumentar — de alteridade, diversidade, civilidade. Que fossem todos embora para suas casas com mais dúvidas do que certezas, esse seria o ótimo buscado: contra toda a univocidade ideológica, “coerência” cinéfila, nacionalista ou não!

E nisso torcíamos um pouco o nariz para o que remontasse às ideias de Paulo Emilio Salles Gomes, embora intuindo estarmos sendo a ele mais fiéis do que aqueles pauloemilistas de araque. Intuíamos isso em perspectiva de aprendizado a ser construído, falávamos nisso e começamos a publicar a respeito nos primeiros boletins da Federação Paulista, chegavam-nos então só ecos distantes que demandariam pesquisas ainda hoje inacessíveis. Os debates públicos nos cineclubes são um decisivo ingrediente na formação de sucessivas gerações de críticos e realizadores, sobretudo desde o entreguerras até pelo menos os anos 1970. Processos análogos podem ser descritos em simultâneo na Itália ou pela Europa e muitos países incluindo-se o Brasil. Mencionaremos apenas o paradigma do *Peuple et Culture*, anos 1930 na França, movimento a partir do qual amadurece a geração de André Bazin e Chris Marker. Ali se configurou talvez um quadro bem diverso do atual, ou desde a época pós-moderna, neoliberal, em que nas nossas experiências coletivas de se assistir a um filme tendemos à figura absurda do indivíduo consumidor-passivo-empresendedor e lobista de si, rareando-se o antigo livre debate, até mesmo no espaço universitário.

Nos cineclubes ou nos debates especialmente programados deve-se considerar que reduziu-se o interesse pela análise crítica e o debate com o público. Refiro-me a um modo em processo de extinção, tal como ainda hoje, Século XXI, poucos decanos ainda conseguem fazer, seja na *Cinémathèque française*, um Jean Douchet, ou no Brasil um Jean-Claude Bernardet, que declara ter realizado entre os anos 50 e 60 a sua formação fundamental no Cineclubes Dom Vital, em São Paulo, na prática a sua única “faculdade”; e manifesta crescente estranheza pelo estilo atual da fala acadêmica.

Na verdade propúnhamos na plataforma Deflagração de 1977-1978 o que já faziam os mais antigos com os seus Cursos de Formação Cineclubista, em que o foco não era só teoria e história do cinema, ou de como organizar projeções e estruturar uma programação: suponho que seria mais básico ainda a análise fílmica, a crítica de cinema. Ou seja, saber animar um debate. E, fosse o caso, saber convidar participantes que não polarizassem demais com sua autoridade (os especialistas... os autores...). Realizar filmes até, caso houvesse lugares com tal disposição. Num artigo pedagógico que publicamos no *Boletim da Federação Paulista de Cineclubes* introduzindo ao que era necessário à formação de um cineclubes, no final propúnhamos um organograma da dinâmica entre as suas diversas atividades, num desenho bonito cheio de flechinhas, em que colocamos o subtítulo: “Orgasmograma”.

Éramos acusados de anarquistas, assembleistas, politizadores, extremistas, porra-loucas; ou até de “biombo”, frentistas de engajamento político, atiçadores da Polícia, provocadores da Censura.

Entretanto preferíamos, como até era comum entre trotskistas em geral, de fato a qualidade artística à política nas fitas, muito inversamente aos pseudo-burocratas e stalinistas que nos detratavam. Ao menos no *Cineclubefau* ou no *Luz vermelha*, da ECA, não seria absurdo numa enquete se ficassem pares, ou se preferissem a Godard, o Antonioni; a Eisenstein, o Vertov; ao Cinema Novo, o Marginal; à *Batalha de Argel* de Pontecorvo, o *Mash* de Altman; a *1900* de Bertolucci, *O Incrível Exército de Brancaleone* de Monicelli. Confesso que entre os filmes inesquecíveis que fizeram parte dessa vida de cineclubes está um que não vi na época (e ninguém viu, pois só chegou nos anos 80 por aqui), exceto a Clara Ant, que o viu nos EUA e nos descrevia com pompa e circunstância: o *Zabriskie Point* (1970) de Antonioni.

Repensando agora, o balanço entre arte e política, ou entre arte livre e engajada, grande questão já em Trotsky, é possível que o debate fosse bem mais equilibrado do que reza a lenda. Mesmo entre Rock e MPB, Caetano e Chico, embora o fiel da balança pudesse na real cair mais para os primeiros termos, como revela o filme, até que divergíamos bastante. “Esmerilhava” acima de toda discussão, claro, só Jimmy Hendrix. Entre Beatles e Rolling Stones (superados ambos pelo Led Zeppelin, para alguns) talvez a polêmica fosse maior, aquele pop mais uniformizado de timbres harmônicos, corte de cabelo e terninho, não desciam muito bem. Pesavam já aí os problemas do mundo administrado, papel emancipatório da arte, sua relativíssima autonomia, leituras de Benjamin, Adorno; até Guy Debord havia quem lesse (em tradução espanhola; na graduação poucos liam noutras línguas; estranho não ouvirmos então, que me recorde, menções anglófonas: Abbie Hoffman, Jerry Rubin, mesmo o Orwell ensaísta). Mas é preciso também lembrar que por outro lado fomos capazes de filmar um *agit-prop* praticamente impecável sobre o movimento estudantil desde as suas primeiras manifestações de rua, *O apito da panela de pressão* (1977), aliás bastante utilizado pelo filme de Diógenes, e acessível na web. Não posso me furtar ao testemunho. O Arlindo Machado, também ele Libelu, havia me chamado através do *Cineclubefau* para formarmos um grupo de cinema, ele tinha um vago projeto sobre a indústria automobilística e a poluição atmosférica mas queria trabalhar em criação coletiva.

Topei na hora, eu havia chegado à FAU por que menino desenhava carros. Inteirávamos o que viria a se chamar depois o Grupo Alegria, cinco indivíduos completamente diferentes entre si, em origens e trajetórias, mas havíamos cada um, se não me engano, nos aproximado de algum diferente agrupamento de inspiração trotskista, muito embora ninguém ali, eu incluso, levasse muito jeito para política: Alberto Tassinari, Odon Cardoso, Sérgio Tufik; além dos dois libelus, também de distinta geração e trajeto. Intuo nessa geometria do quinteto um dedo do Arlindo, que já se encaminhava para a pós-graduação nas Letras da USP. Não me lembro de discutirmos nada de 3ª nem 4ª Internacional, mas se trotskismo havia, já vinha misturado com debates de Lefort, Merleau-Ponty ou Sartre. Fizemos por vários meses o roteiro e primeiras filmagens de *Vaca Sagrada*, curta que acabamos abandonando. Arlindo depois retomou e concluiu sozinho, mas antes do grupo se dispersar paramos tudo para realizar em 40 dias *O apito*. Em poucas semanas conseguimos tirar mais de 30 cópias para DCEs de todo o país. Paulo Emilio nos convidou para discutir em seu curso. Sou até hoje chamado sempre que

os nossos alunos param, no começo para emprestar cópia, depois para debater. Uma das perguntas recorrentes é — “Mas a USP não mudou nada!, as imagens foram mesmo ‘gravadas’ na época?”

Havia na trilha algum *páthos* musical, Beethoven, Milton Nascimento, mas predominava o som direto das manifestações ou uma costura de vozes estudantis em *off*. Das lideranças nenhum depoimento, apenas então somente, e secundada pelo coro da massa, a Carta Aberta à População lida no Largo de São Francisco, abrindo a maior manifestação, pelo estridente megafone do Geraldinho, diretoria do DCE-USP (gestão Refazendo)². Porventura apareceria, misturado em plano aberto, algum puxador de palavras de ordem mais saliente dissipando-se no meio da massa. Ou por brechas fugazes, um megafone ofuscado na multidão. Contudo não se tratava exatamente de ocultar líderes de uma polícia que por certo já estaria lá colhendo imagens melhores para os seus arquivos. Era para nós bem ao contrário, uma questão de sintaxe, forma fílmica fiel à experiência respirada. Na dança entre gestos e vozes de comando conseguíamos distinguir bem, até desde a iconografia cinéfila, as turbas revolucionárias das que fossem prototípicas das autoritárias ou das stalinistas.

Não mostrávamos ali só manifestações, passeatas, assembleias, mas os espaços em que convivíamos no campus, entre as aulas. Ao longo do filme nesses intervalos de classe os grupinhos de conversa mais ou menos sossegados eram transpassados pela trajetória caminhante inarredável de uma câmera na mão intrépida e meio apressada (as imagens dominantes do Odon beiravam um humor ansioso), enquanto vozes-off de alunos discorriam placidamente sobre o assunto do momento, eram claras falas da massa estudantil sem vínculos com as tendências políticas ou seu palavreado, colhidas e escolhidas com este critério. Ao contrário das vozes que estávamos ouvindo, a maior parte dos estudantes que víamos não percebiam a aproximação retilínea da câmera, e os que a percebiam não tinham tempo de esboçar reação, lampejavam instantâneos os inícios de sorriso ou de susto quando já estavam sendo ultrapassados. As vozes jovens falavam das experiências de convívio na universidade e de como viam as manifestações ou participavam delas, os papos em casa com a família, explicações do sentido que tinham na linguagem cotidiana.

No fundo, esse tecido de depoimentos estudantis configura na fita o movimento que saiu às ruas, bem ou mal sua energia, razão de ser. Representam de algum modo o coro que ecoa nas ruas em unísono, repetindo em comunhão cada frase da Carta Aberta, e que ribomba nos aplausos finais após as duas palavras-de-ordem entoadas como divisas máximas de todo o estudantado. Sobre elas mesmas é que temos o último plano do filme, que é o primeiro e único recluso em ambiente interno num filme tão solto ao ar livre, câmera fixa debruçada sobre um militante terminando de pintar a faixa, no chão dum grêmio estudantil, ele se ergue e vemos uma outra faixa já secando presa à parede.

2 A redação da Carta teria sido, com pouca alteração, de um estudante independente, de inspiração anarcotrotskista, Luiz Renato Martins, da ECA, hoje filiado ao PSTU e professor aposentado em Artes Visuais na mesma escola. Dirigiu na época o curta *Um filme como outros* (1978), em que Jean-Claude Bernardet interpreta O Filho de Lukács, personagem que tenta orientar a equipe do filme capitaneada pelo próprio Luizito, no sentido de lhe imprimir uma linha política correta. A fita acabaria rendendo uma farsa moderna, ironizando o debate estético naquele contexto de reinterpretação das vanguardas históricas.

Assim termina o filme. Coincide, em vozes e imagem sobrepostas, essa última frase lida na faixa à última da Carta ouvida nas ruas, repetição peremptória que se desfecha em ponto final exclamativo — “Pelos liberdades democráticas!”.

Em vez de exultar como no *plein-air* dominante do filme, esse fixo plano interno bem poderia resultar asfixiante sob aquela luz noturna esverdeada das fluorescentes capengas, vaga ameaça de estalidos violáceos. Surge porém como um espairecer repentino, trégua reflexiva, depois de tanto balançar amalucado a céu aberto de uma câmera na mão atabalhoada, trôpega como se tentasse enquadrar o inenquadrável. A câmera não era exclusiva do Odon, todos davam pitacos, podiam improvisar seus *takes*. Nossa 16mm só sairá dessa fixidez sobre a faixa de papel rosa em diagonal pelo tom caramelo do piso quando o escrivão se levanta abandonando o quadro, movimento quase tão leve quanto o erguer-se do plano até à faixa do alto da parede vermelha. Esse vermelho da parede vinha manchado mais abaixo de azul, e tudo se apoia num rodapé que se expande em explosivo verde intenso, tudo emprestando àquele terminante vozerio clamoroso da turba um colorido inopinado. É como se — do clamor do Centro à vigília do Campus — esse final que se distanciasse léguas do próprio filme, beirando quase a ficção de um desejo claramente anunciado, balbuciasse o rair premonitório de um sentimento a alcançar — como se a sorte estivesse lançada.

Único plano, eis toda a sua diferença, isolando em ação uma figura solitária. Assim, num final de contas, agora é o momento necessário de cada um consigo mesmo. Qual apito irá tocar? A fita de Diógenes adotou tal opção à sua maneira, noutra diapasão: cada qual enquadrado em sua fala, suas resoluções de discurso. Gosto de pensar na “solidão” como algo que está na base do “aprendizado”. Talvez por que o aprendizado seja o contrário a solidão — a sua negação determinada. No entanto a solidão seria um pressuposto básico do “aprender”. Seja no isolamento de uma leitura, o ato de lidar com a linguagem dum livro, ou dum texto qualquer, me parece esta seria a condição ótima e necessária para depois se poder lidar com a vida, ou seja, com a experiência do contraditório. Os duplos sentidos de se encontrar na solidão, lidando consigo mesmo, com a “nossa natureza própria”, como algo simultâneo à Natureza, faz de nós uma espécie de Robinson Crusoe meio esquisito, se reconstruindo a cada dia, segundo a dificuldade do dia, lidando com o desafio do que nos é “desconhecido”, se fazendo medir com todos os desajustes do que é o nosso “conhecido”. É na solidão que podemos “nos acertar” conosco. Mas é lá também que o “Outro” nos espreita; e que ele nos faz “falta”. Pode ser ilusão de ótica, mas havia uma impressão de que éramos, cada um na sua, muito diferentes um do outro, e que havia só na LL tanto lugar para a diferença interna, entre individualidades autônomas, enquanto os outros grupos pareciam uniformizados demais num padraozão comum. Ilusão de ótica que revelaria, em todo caso, uma nítida vocação republicana compartilhada.

O *apito* não é um filme libelu, como se chegou a dizer na época. Tudo o que tratamos aqui no artigo aliás extrapola, é claro, a especificidade libelu (com suas franjas), ainda que ela nos interessasse bastante. Ela interessa como um possível núcleo decisivo de uma experiência maior. Seja daquela multidão que sai da adolescência para um horizonte desconhecido, seja da recusa ou da rebeldia, do

anticonformismo, que seja de toda a esquerda, do trotskismo, do anarquismo — que construímos todos e cada um, interagindo historicamente naquela época e com a própria época — num sentido próprio em que fomos todos, e num mínimo que seja, “libelus”. Porque não? O caso é que não houve em nosso trabalho no Grupo Alegria qualquer momento de polarização de tipo sectário, fluía muito bem a nossa interação criativa. Três do quinteto não eram libelu nem a pau. Não se pode desmentir porém convergências diversas, uma concepção “basista” que nos guiou consensualmente, atenta ao sentido geral do movimento tratado, democrático, buscando um âmbito de significações presentes nas bases e alheio às possíveis diferenciações ideológicas das lideranças. Que tal basismo possa ser apontado como atributo trotskista ou mesmo anarquista, pode ser, assim como certa qualidade do arrebatamento discursivo na sintaxe fílmica. Mas não exageremos. O filme tem algo de espontaneísta, o que não me incomoda nem um pouco. Como sabemos, onde pesa muito o autoritarismo já se evaporou tudo o que possa ser chamado de espontaneidade.

Pequenos trechos do *Apito* são parcela importante daquelas imagens de época costuradas por Diógenes, ao lado de registros mais convencionais, sobretudo da TV, quase sempre bem inéditos, desconfo que em parte censurados, ou autocensurados dentro das agências noticiosas. Se antes cogitei duma importância menor de tais imagens face ao formidável painel de depoentes do filme *Libelu*, pode ser que subestimava o impacto dessa gente mobilizada em protestos povoando de ousadia a tela, agora nas atuais sessões de festivais, impressionando jurados e plateias que já acumulam tantos meses de reclusão pandêmica e certa impotência política, virtudes e carências concretas de uma Pólis de outrora.

Mas voltemos ao nexu resultante desse embate de painéis humanos que o filme nos editou. De um lado a massa estudantil d’antanho, de outro os depoentes entrevistados em sua *mise en scène* mais ou menos padronizada, potencialidades fisionômico-gestuais encapsuladas em planos empáticos, respeitosos da tradição projetiva, neste cenário de latente alegoria projetual, os estúdios da FAU que beneficiaram gerações a partir daquela. E hoje meio caducados como espaços que foram de projeto, aprendizado, e convívio, com suas pranchetas resistentes já um tanto esparsas, encantoadas pela obsolescência das réguas T que se aposentam, dado o prodígio computacional de laptops e mouses. Quem viu o curta de animação *stop motion* chamado *A Revolta das Pranchetas*, filmado *in loco* por Luiz Gê no início dos 70 com estas mesmas pranchetas, antes amotinadas, iradas, agora assim largadas, amontoadas, sentirá na fita de Diógenes atmosferas de asilo. Mas a vivacidade dos depoentes logo dissipa semelhante clima como se alguma possível revanche pudesse ainda se protagonizar. Desse modo tentamos aqui entender nas concatenações fílmicas o sentido do estalo de Kissinger como um real momento de abertura da fita, sua expressão e enunciado para além do mero exagero, bravata, excentricidade. Como nessa alvissareira fúria otimista de Arbex, reboando promessas tonitruantes, algo de irrequieto subjaz depois, nas situações e nas vozes depoentes. O que significaria este obscuro viés bizarro que repercute como pretensão e energia imponderável de *Libelu – Abaixo a ditadura!*, se integrando ao seu calor próprio? Se de bizarro alguma coisa tem, não seria nos sentidos mais recentes na palavra, mas por certo no sentido mais antigo.

Como pano de fundo dessa bizarrice insinua-se a inevitável tensão que levaria de um a outro extremo do espectro político cada um dos personagens, as virtuais piruetas biográficas ali implicadas, já no plano mais superficial do estereótipo incontornável, lidando com cada performance singular. Se o mais típico intelectual de esquerda timbraria pelo tom contido e respeitoso do incrédulo-algo-amalucado, como que na estupefação do *fool* (tolo, idiota, alocado, brincalhão), segundo Jacques Lacan, que aqui preferiu os termos ingleses. Se o *fool* é um inocente, já o tipo de direita, a que chama de *knave* (velhaco, tratante) “é, propriamente falando, o que Stendhal chama de *coquin fieffé*, ‘maroto consumado’”, e que bem poderia extremar-se em canalha (Lacan, 1988, 223-224). Uma boa surpresa do filme reside em desativar semelhantes estereótipos. O que não é pouco. As oscilações não se extremaram para longe de um espectral centro-esquerda. Alguns quiseram ver alguma exceção no sorrisinho cordato de Palocci em sua ampla sala de estar – vale dizer, prisão domiciliar; na única exceção à cenografia metafórica dos demais depoentes do Estúdio 2.

Gilles Deleuze nos sugere³ que enquanto o homem de direita só tem consideração pelo que já está agregado ao seu espaço “visível”, como num ambiente de convívio, como aquilo que de fato conta e que lhe pertence, o de esquerda se interessa pelo que não está presente em seu mundo imediato, pelo que estaria atrás da esquina, do muro ou do horizonte: ele se importa, se deixa afetar por aquilo que, mesmo oculto ou desconhecido, faça parte de sua experiência cotidiana. Verdade que tanto Lacan quanto Deleuze pensaram num mundo de polarizações mais claras, do pós-guerra que se estendia até os anos 80, quando tais polaridades não tinham ainda se entranhado tanto, seja por mimese, efeito retórico, astúcia ou marketing, da ação dos seus antagonistas. Noutras palavras, antes do neoliberalismo e da pós-verdade. De lá pra cá parece que, de tanta compenetração, todos se pasteurizaram, a ponto de não sobrar mais nenhum urubu malandro da tradição populista, nem à direita nem à esquerda.

Para nos restituir àquilo que o enunciado desse estalo do Kissinger nos prometia, fazer-lhe jus como parte indissociável do efeito provocado, o desafio permanece. Não sabemos ainda o que seria necessário para recuperar o interesse do que ficou na alusão insuficiente. Talvez um esforço antropológico no melhor sentido? Ou seja, com a acuidade historiográfica cuidadosa e crítica, atenta aos sentidos estéticos e míticos em causa? Essa pesquisa futura trataria de deslocar a *boutade* do campo da extravagância para o da análise crítica pensando também o lugar da estética e da atividade cultural que possa parecer inseparável da proeza política, embora se exijam tratamentos críticos diferentes, tomando diferentes objetos por diferentes medidas. Talvez em lugar de ciência social fosse a literatura, a ficção audiovisual, a arte? Nessa mesma direção se elucidariam as razões imponderáveis de efígies como a do gato azul como símbolo, ou de esfinges como a charge da revista *Isto é* traçando o perfil caricatural típico do novo espécimen político.

3 Ver por exemplo as entrevistas a Claire Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, 1988, “Gilles Deleuze: Qu'est-ce qu'être de gauche?”. Disponível em: <https://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article910>

Só o fato de ser um protótipo masculino, hoje já mereceria discussão. E também a sua pose de sedutor. Mesmo considerando toda a sedimentação de cultura patriarcal da época, que a todos afetava, se sedução havia não era de nenhum naípe donjuanóide, ou de cafajestagem machista. Preponderava aliás bastante uma afetação perplexa, o ímpeto mais intuitivo, e se quiserem, o rasgo tenaz do élan feminino. Em algum sentido as mulheres davam mesmo o tom. Até o cartaz do filme é sintomático. Mesmo algumas produções, até posteriores, atestam uma simbiose estética mais “feminina” num sentido amplo; incluindo certa delicadeza masculina. Penso no belo conjunto de rock “sambossanova” *Fellini*, do Cadão Volpato. Ou alguns papéis da militante Marilda Carvalho, do grupo “neodadaísta” *Viajou sem passaporte*, como o seu protagonismo em *Tigresa* (1978), de Wilson Barros; ou a Leticia Imbassahy, numa formidável caricatura (auto)crítica da militância estudantesca face às novas tendências autistas da década seguinte, o verdadeiro *punch* de *Diversões Solitárias* (1983), do mesmo realizador.

Podemos afirmar entretanto que *Libelu* configura uma primeira experiência no imaginário cinematográfico desse protagonismo lembrado só como folclore político telegráfico, caricaturesco — e, na história da indústria cultural brasileira, ao contrário de outras esquerdas, ausente, recalcado. Enquanto isso o primeiro mundo nos locupleta de lixo perfumado. Alguma coisa boa vem no meio, neste gênero há mesmo quem saiba falar de suas experiências geracionais frustradas, como há pouco o cineasta Olivier Assayas, ex-crítico dos *Cahiers du cinéma*, com *Depois de maio* (*Après mai*, 2012), em que fala de uma juventude que se sacrificou “sem dúvida em vão, na breve combustão de uma poesia vivida”, como narra num relato autobiográfico dirigido à viúva de Guy Debord, transformado depois num filme premiado (Assayas, 2005, 87). A conjuntura local é bem outra que a nossa, mas fala-se curiosamente na mesma época de um “buraco negro” em redemoinho entre 1968 e meados dos anos 70. Num momento de refluxo depois do maio de 1968 a fita trata com muita sensibilidade os efeitos dispersivos da repressão sobre um grupo de colegas que participava do movimento secundarista em Paris, ele próprio personagem retratado como independente entre amigos trotskistas, maoístas, ele no máximo um proto-debordiano, nesse torvelinho vai tomando o caminho do que seria uma “prática artística experimental”.

É preciso afirmar, ao lado de assuntos basilares da esquerda não-autoritária o papel precário, crítico e limítrofe dos trotskistas em assuntos sacrificados ou apenas resvalados no filme de Diógenes: faltou tocar na crítica à burocracia, no centralismo democrático-assembleísta, nas questões da tática de frente-única, na visão internacionalista, bem como na política da arte livre. Pois seria justamente o profundo interesse e a defesa quase incondicional de toda a liberdade para as artes o que distingue de vez o trotskista radical de todos os outros grupos esquerdistas. Difícil pensar em qualquer ideia de revolução ou de justiça e transformação social que não esteja muito atenta ao que acontece nas artes. Legado de Freud em Trotsky? Não há antenas revolucionárias, esta é a convicção, sem um perceber e um intuir que só as artes podem alcançar.

O manifesto “Por uma arte revolucionária independente”, de 1938, escrito no México por Trotsky, Breton e Rivera não seria apenas uma cutucada no seu contemporâneo realismo socialista, então irradiado pelo soturno regime estalinista. É a culminação de uma trajetória incluindo os livros do revolucionário soviético publicados já nos anos 20 sobre as *Questões do modo de vida*, e o *Literatura e Revolução* que, traduzido no Brasil em 1969, foi adotado por exemplo como um dos dez livros obrigatórios no curso de Teoria Literária do Antonio Candido na USP; onde Valentim Facioli preparava um livro sobre o manifesto mexicano e a recepção das ideias de trotskistas na arte brasileira, incluindo textos de Mário de Andrade, Pagu, Geraldo Ferraz, Mário Pedrosa, Lívio Xavier e Edmundo Moniz. Falava-se à boca pequena que o assassinato de Trotski teria interrompido uma provável atividade sua no campo da crítica de arte, pela qual se interessava gradualmente na fase mexicana, e não só pelo convívio de Frida Kahlo.

Líamos (em castelhano sobretudo) textos xerocados e mimeografados que editávamos em coletâneas grampeadas e vendidas nos Centros Acadêmicos, vinham lado a lado textos de Lukács, Benjamin, Adorno, Buñuel, Vertov, Godard, Jerry Rubin, Caetano Veloso, John Cage, Antonio Risério, Luiz Rosemberg Filho. A argumentação trotskista a favor da autonomia da arte, e este seu aspecto periclitante intrínseco, fosse pelo inexorável embate, convívio e interação com a anti-arte, o mercado, o dirigismo ideológico, a censura ou a autocensura, ganhava para nós ressonância não só noutras leituras, como nos textos ainda do entre-guerras de Adorno, até ao seu derradeiro livro *Teoria estética* (1970), Marcuse e seu o derradeiro *A dimensão estética* (1978) como, nesse campo do marxismo ocidental, o pioneirismo de Benjamin já nos anos 1920 ao defender o Surrealismo.

O mosaico de Diógenes enclausura o *timing* dos depoentes, privando-os de voos, desenvolturas maiores. Entretanto isto não tira o brilho maior de libelo desse *Libelu*, seu resgate histórico e político tão necessário hoje no país, num momento carente de novos ventos, respiração, oxigênio. De fato, aquela expansão pletórica, inicial e iniciática de Arbex instilará algo de irrequieto, que subjaz de algum modo nas vozes depoentes de depois. Apesar de na época sermos em geral muito rígidos-inamovíveis sob vários aspectos, éramos muito bem-humorados. Tínhamos isso, nos dávamos esta liberdade quase como um ritual contingente, inevitável. Saber incorporar a alegria em meio às contradições vividas é bom sinal para qualquer perspectiva de nova sociedade. Afinal a alegria é a prova dos nove!, já dizia Oswald de Andrade. E convenhamos, militante estudantil bem-humorado não se encontra a toda hora. Isso o filme curiosamente não nos traz muito. E talvez não devesse mesmo trazer?

Referências bibliográficas

- AA.VV. (1979). *Textos Cine-Olho: Buñuel, Godard, Jerry Rubin, Yoko Ono, David Cooper, Caetano Veloso, John Cage, Dziga Vertov, Antonio Risério, Luiz Rosemberg*. São Paulo; Rio: Cineclubefau, Cineclub Luz Vermelha; Centro de Artes Cinematográficas-CAC/PUC-RJ.
- Adorno, T. W. (2008) [1969]. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70.
- Assayas, O. (2005). *Une Adolescence dans l'Après Mai: Lettre a Alice Debord*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Breton, A. & Aragon, L. (1978). *Surrealismo frente a realismo socialista*. Barcelona: Tusquets.
- Breton, A. & Trotski, L. (1985) [1938]. *Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra, CEMAP.
- Freire, P. (2005) [1968]. *Pedagogia do oprimido*. Rio: Paz e Terra.
- Greenberg, C. (1977). Actitudes de vanguardia: el arte nuevo de los años sesenta. En *Interpretación y análisis del arte actual*. Pamplona, España: EUNSA.
- Lacan, J. (1988) [1960]. O amor ao próximo. In *O Seminário, livro 7: a ética na psicanálise*. Rio: Jorge Zahar.
- Löwy, M. (2002). *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio: Civilização Brasileira.
- Marcondes Filho, C. (2009). *Dicionário da Comunicação*. São Paulo: Paulus.
- McLuhan, M. (1969). [1967]. O meio é a mensagem. In *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix.
- Suzuki Jr., M. (20/09/1997). Libelu era trotskismo com rock e fuminho. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada.
- Trotsky, L. (1969) [1924]. *Literatura e Revolução*. Rio: Zahar.
- Trotsky, L. (1979) [1923]. *Questões do modo de vida: A época do 'militantismo cultural' e as suas tarefas*. Lisboa: Antídoto.

Reseña curricular:

Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior é formado em Arquitetura e Urbanismo pela USP, ensinou Estética, História da Arte e da Arquitetura na FAU-FEBASP. Professor titular em História, Análise e Crítica do Audiovisual na ECA-USP, onde pós-graduou-se em artes-cinema, com Ismail Xavier. Estágio doutorado na Paris 3, com Jacques Aumont. Criou o seminário *Cinema como arte, e vice-versa*, SOCINE. Lidera grupo de pesquisa *História da experimentação no cinema e na crítica*, CNPq. Estuda as vanguardas audiovisuais e a relação cidade-cinema. Cineclubista nos anos 70, desde quando integraria revistas como *Cine-Olho*, *Infos Brésil*, *L'Armateur*, *praga*, *Sinopse*, *Rebeca*. Escreveu *Contribuições para uma história do cinema experimental brasileiro: momentos obscuros, desafio crítico* (2020); *São Paulo em movimento* (no prelo). Organizou entre outros, *Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas* (2015). Pesquisador-curador dos projetos *Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro*, Itaú Cultural (2001-2003), e *Experimental Media in Latin America*, Los Angeles Filmforum/Getty Foundation (2014-2018).

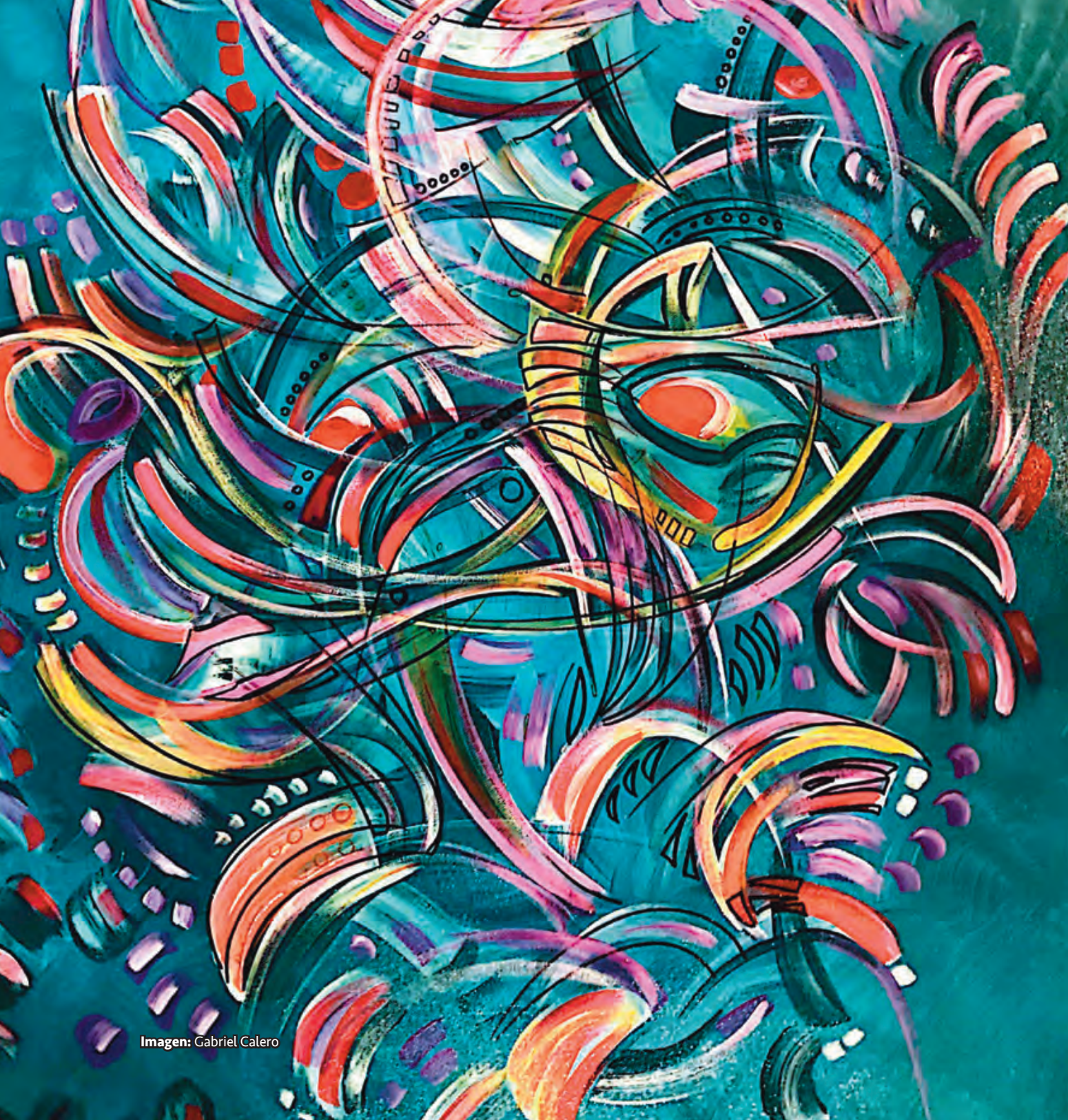


Imagen: Gabriel Calero

Saice Libelú *a la carta*, sin pimienta, poca sal¹

Libelú mince *à la carte*, no pepper, little salt

Resumen:

La película *Libelú - Abaixo a Ditadura!*, resultó ganadora en 2020 del festival *Todo es Verdad (Tudo é Verdade)*, en São Paulo, el principal evento brasileño de los festivales de documentales, y reconocido mundialmente, forma parte de las nominaciones al Oscar. Se analiza críticamente la película en un ensayo que busca explicar su punto de vista en relación a la experiencia de los estudiantes que participaron de ese momento político en la universidad brasileña en los años 70. La corriente estudiantil de orientación trotskista Libelú jugó un papel destacado en la reapertura política, entre otras razones por llevar a las calles, a partir de 1968, las primeras manifestaciones políticas del país y la consigna ¡Abajo la Dictadura! El ensayo se interesa por temas de fondo que son evocados por el documental en torno a la lucha contra la Dictadura (1964-1985), incluyendo debates entre las izquierdas, las contraculturas y cuestiones de vanguardia en las artes y la cultura.

Palabras claves: Cine brasileño contemporáneo; cine documental político; comportamiento contracultural de izquierda; luchas antidictatoriales brasileñas; movimiento estudiantil de la década de 1970; Trotsky, las artes y la cultura.

Abstract:

The film *Libelú - Abaixo a Ditadura!*, won the 2020 edition of the *Tudo é Verdade* festival, in São Paulo, Brazil, the main event in the country among documentary festivals, and worldwide recognized, today part of the Oscar nominations. This essay that seeks to explain critically his point of view in relation to the concrete experience of students who participated in that political moment at the Brazilian university in the second half of the 1970s. The student tendency *Liberdade e Luta*, of Trotskyist orientation, known as Libelú, played a prominent role in the political reopening, among other reasons for taking to the public space the first political demonstrations in the country since 1968 and the watchword *Down with Dictatorship!* The essay is interested in the underlying themes and evoked by the documentary around the fight against Dictatorship (1964-1985), including debates between the left, counterculture and avant-garde issues in arts and culture.

Keywords: Brazilian anti-dictatorial struggles; contemporary brazilian cinema; left countercultural behavior; political documentary cinema; student movement of the 1970s; Trotsky, the arts and culture.

Rubens Machado Jr.

Universidade de São Paulo,
São Paulo, Brasil
noar@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-6878-5567>

Enviado: 2022-03-16
Aceptado: 2022-04-20
Publicado: 15/07/2022

1 Traducción al español de Oriana María Olivia Rojas Rodríguez y Yanet Aguilera.

Como citar: Machado, R. (2022). Saice Libelú *a la carta*, sin pimienta, poca sal. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 149-171.

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>
www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a9



This work is under an international license
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Escuché muchas injurias antes de poder ver la película *Libelu – Abaixo a Ditadura!*, que ya había sido premiada en la edición 2020 de *Todo es verdad*, el principal evento de Brasil entre los festivales de documentales, y que fue reconocida mundialmente al hacer parte de las nominaciones al Oscar: “reportaje superficial”, “agrupamiento de palabras mal cosidas”, “un punto de vista más para sensacionalista”, “inventa un radicalismo vendible”... son algunas de las ofensas proferidas. Como no me gusta charlar mucho antes de ver una película, retomo las conversaciones después de verla. Eran impresiones de amigos, coetáneos míos en la universidad, participantes del movimiento estudiantil en la Libelú, Liberdade e Luta, o LL, como la llamábamos, corriente que marcó época en el Brasil en la segunda mitad de los años 70. Por cierto, ninguno de estos críticos formaba parte del equipo entrevistado.

Sin embargo, el caso es que desde las primeras secuencias quedé encantado. Tal vez la alegría de ver esas queridas figuras que perdí de vista, otras que aún me cuesta reconocer, otras que solo conocía de haber escuchado.

No noté que había pasado un buen rato. Cuando terminó la película mi sensación fue que había visto un buen cortometraje. Es un largometraje vivo, palpitante y de buen ritmo. No pudimos apartar la vista de las variaciones que se van concatenando. Los testimonios son buenos. Y por mucho que ciertas secuencias recuperadas en registro de la época – en las páginas de los folletos, carteles, pancartas, o de la prensa convencional, e ¡incluso en la televisión! – nos traigan cierto contexto de actuación de los estudiantes, el espacio público respiraba, tanto en las calles del centro de São Paulo como en la universidad. Recuerdo a Rodrigo Naves gritando frente a la ECA (Escuela de Comunicaciones y Artes) al empezar su discurso – ¡Compañeros: la revolución no será televisada! Quizá lo que más nos choca hoy, a quienes perfilamos con ellos entonces, es aquella colección de deponentes en “new-look”. Siempre en el mismo escenario, vagamente digno de sus ocupantes, el estudio 2 de los grandes talleres de la FAU, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la USP (Universidad de São Paulo), que no deja de ser, en un sentido propio, un espacio público, en su diseño, carácter histórico y paradigmático, moderna y brutalista (¿y en esto quizás muy propia de São Paulo?), concebida por Vilanova Artigas, su obra más consensuada, que se inauguró en plena década de los 60. Y no es en estos deponentes – su diferencia más evidente es lo que realmente nos impresiona –, en una inesperada actualidad evidente, que vemos, en su obligada condición de sexagenario, alguna impostura inesperada por la metamorfosis de burgués bien situado. La materia prima ineludible que tal vez nos ofrece con sus rescates de la memoria es este formidable panel humano, que aún se emociona y vibra, comunicándonos con un brillo en los ojos que vivió, compartió experiencia. Esto es quizás lo que más nos asombra. En estos tiempos difíciles, el privilegio de confesar que una vez se vivió una utopía vanguardista, como protagonista triunfador: como actor-agente de una liberación emancipadora, política y politizadora en marcha. Y tal vez, ¿todavía en progreso?

La película provocó recuerdos, trajo a la mente muchas otras películas enterradas, metafóricamente o no. De los recuerdos individuales (a los que ahora también se une de alguna

manera esta película) cada uno sería el mejor, si no el único espectador. Su sustancia es subjetiva, y por eso mismo exigirán de lo recordado, en algún momento, nuestra propia descripción subjetiva objetiva. Y del contexto que rodea estos recuerdos, el fondo que revela el contorno de las posibles figuras, y que requeriría una mejor iluminación. Tales recuerdos se acercarán de alguna manera a la película misma. Sombras del recuerdo, que lo convierten en un telón de fondo inconsciente, un contexto sin sentido de la inevitable solemnidad evocadora de tal rescate de la memoria social, contraponiéndose a su diversidad interpretativa más concreta e histórica que, de ser descrita, se desplegaría como un desasombro. Es, por tanto, una doble exigencia, describir la película, pero también hablar de esa enredadera evocada a partir de una experiencia concreta: - en este caso ya no es posible escribir un análisis crítico sólo como espectador exótico, exotérico, alienígena. Analizaremos, pues, la película junto a esos fragmentos gravitantes de ella, como cinemateca ineludible e irresistible de cada uno. Podemos llamar de comentario a este recuerdo evocado por nuestra visión de la película. Es otro tipo de descripción que en el análisis fílmico ya no se dedica al análisis interno, formal, de la experiencia que tenemos de la película, sino a su reverberación externa, en el mundo que hago parte: la crítica inmanente puede entonces proponer, con estos comentarios, los niveles de observación, de posible comprensión o interpretación de lo que pudimos describir a partir de la película que vimos.

Sin duda, allanamos el camino con nuestro propio cuerpo para las importantes movilizaciones que en los años siguientes se multiplicarían por todo el territorio nacional: entre ellas las importantes huelgas obreras del ABC, ¡Directas Ya! (de marzo de 1983 a abril de 1984). Invadiendo las calles, en abril-mayo de 1977, realizamos las primeras protestas contra la dictadura en el país, que no sucedían desde 1968. Gritamos en el espacio público “¡Por las libertades democráticas!” y “¡Abajo la dictadura!”. El asesinato de Herzog en la calle Tutoia aún no había cumplido dos años y el período más sangriento de la represión dictatorial no se había disipado por completo. Si la cinta dirigida por el debutante Diógenes Muniz es, en realidad, “sólo un reportaje”, reconozcamos que fue hecha con equilibrio, con el sentido de la objetividad, con cierto tacto distante, con cierto placer.

El director es al menos un buen periodista. Por lo que vemos en su trayectoria anterior. De hecho, que los periodistas predominen en esta lista de deponentes en detrimento de todas las demás actividades exlibelús actuales, no deja de retener cierto estigma de la época neoliberal, todavía extraño en ese momento por el *esprit de corps* que será uno de los atributos oblicuos de la contemporaneidad, una mancha, por eso mismo, hoy muy poco recordada y a veces bajo el pesado nombre de corporativismo. Cada uno con su locuacidad, estilo de hablar, mentalidad diferente, hoy en una infinidad de oficios, y de los cuales solo destaco algunos, ligadas más al área de humanidades (por supuesto cada uno tendrá su propia lista), limitándonos a São Paulo, se notaron por su ausencia: historiadores (Francisco Foot Hardman, Francisco Alambert Jr.), científicos sociales (Glaucio Arbix, Roseli Coelho), economistas (Leda Paulani), asesores políticos (Clara Ant), diputados (Zé Americo), críticos de arte (Rodigo Naves), de música (Carlos Calado), de teatro (Iná Camargo Costa, de arquitectura (Miguel Buzzar), arquitectos (Marco Tabet), cineastas (Tata Amaral), locutores (Fabio

Malavoglia), editores (Moisés Limonad, José Castilho Marques Neto). Sin mencionar que algunos periodistas muy singulares no aparecieron (Mario Sergio Conti, Caio Tulio Costa, Matinas Suzuki Jr.). Suponemos que las invitaciones rechazadas no son pocas ¿Debería causar algún vértigo precario, hacer zumbir los oídos, rechinar los dientes, emprender el recuerdo de momentos tal vez reprimidos? Difícil de imaginar. Seguro que muchos no se consideraron los principales protagonistas de la tendencia, otros no verían a la LL como de gran relevancia en sus biografías. Cada discurso que vemos es sin embargo efectivo, tiene su relevancia particular, lo que no es poco, pero no elimina la percepción de que faltaba algo. ¿Faltaba condimento? Es cierto que por muy franciscana que haya sido la producción, rodar solo en São Paulo la limitó demasiado y le dio a la Libelú una falsa dimensión local. A menos que pensemos en la vanguardia solo como un momento de su eclosión, ¿es eso? ¿O como ideas que sólo son válidas cuando aparecen, capaces de revelar artificios sistemáticos de manera insólita en un lugar inesperado? Con toda la apertura y variedad entre los deponentes (incluso habiendo excluido la Libelú de los sindicatos, por ejemplo), pareció por un momento que el foco estaba sólo en el liderazgo reconocido, pero no es del todo así; ni serían los más grandes oradores o el personal de formación mas permanente y eficaz, ni exclusivamente por la posición social que ocupan hoy. De los portavoces, de aquel tiempo, de la directriz efectiva de las propuestas de la LL, a veces desconocíamos el timbre de la voz (¿sería en última instancia la OSI, Organización Socialista Internacionalista con sede en Francia?). O rara vez abrían la boca, solo hablaban en las conversaciones pequeñas. ¿Serán sin duda los que más pelearon en las reuniones preparatorias? ¿No necesariamente los oradores de las reuniones y asambleas que levantaron la mano pidiendo la palabra? ¿Eran a veces los que salían cohibidos en busca de un teléfono público, un escribano circunspecto que anotaba discursos, los observadores más atentos que se demoraban al final de las reuniones, o en las agrupaciones previas? En todo caso, se respiraba un ambiente antiburocrático. Ciertamente, la película no estuvo guiada únicamente por la más efectiva participación o liderazgo. Tampoco investigó lo suficiente sobre la historia de la tendencia o del movimiento estudiantil – y si buscaba, tal vez encontraría poco que estuviera bien establecido. Precisaría años de trabajo.

Considero digno de mención el discurso de Fernanda Pompeu, quien ponderó que “¡Para ser un Libelú, todo lo que tienes que hacer es ir a una reunión y participar!”. De hecho, siempre corremos el riesgo de mencionar nombre (ahorita acabé de hacerlo), que en realidad estaban, estrictamente hablando, al margen de las actividades de la Libelú. Era lo que entonces se llamaba en broma “área de influencia”, o “la masa avanzada”, participaban en reuniones o eventos colectivos, fiestas, iniciativas de algún centro académico, publicaciones, grupos artísticos, movimientos culturales, cineclubes. Todo sucedía de manera más informal, en realidad. Puede ser que, conscientes de las desigualdades sociales la juventud brasileña o paulista (de São Paulo) en particular nunca haya sido tan “carioca” (de Rio de Janeiro), o “baiana” (de Bahía) como en la contracultura de aquellos tiempos, y tal vez capaz de tomársela, aún más en serio en el espíritu, en el sentido del que se negaba como un outsider de ese statu quo dominante del “Ámalo o déjalo” de la “Corriente para delante” (Corriente para Frente) a la película misma. Hablo de una racionalidad juvenil de la educación, adversa a lo contradictorio y más inflexible,

pero que empezó a interesarse por una forma con más brechas, menos rígida (¿menos paulista?). Se rechazó la opresión de un *modus vivendi* conservador, un *modus faciendi* burocrático, un *modus operandi* administrativo. En ese momento hubo algo que se perdió mucho después, la experiencia, o la invención de propuestas comunes, más o menos espontáneas, abiertas a la experimentación. ¿Y lo que a veces llamamos “trabajo de base”, expresión que en futuros libros de texto o diccionarios sin duda merecerá las referencias de “en desuso”, “viejo”, “+”?

A menudo, esa vida universitaria “ampliada” no adquiriría el sentido estrictamente político del trabajo de base: eran simplemente actividades “alternativas” a la especialización académica en curso, formaban parte de una búsqueda permanente de vocaciones adormecidas por la vida predeterminada, cada vez más “administrada” por el “sistema”. Para esta generación bloqueada que vivió sus albores durante la dictadura, fácilmente surge en la mente la animación de ese simpático cerdito de la televisión: no hay como olvidar aquella divertida propaganda, famosa propaganda en el que un cerdo que habla, al ser interrogado por un colega ¿Qué vas hacer cuando seas grande? le contesta con la más alegre jovialidad “¡Salchicha, no!, ¿Y tú?”. Recordándolo a granel o incluso disimuladamente, con un inevitable atisbo de sonrisa (un índice de un espectro insondable de recepciones críticas), en realidad se quedó grabado en nuestras mentes porque terminó diciéndonos mucho más de lo que parecía. Especialmente para un estudiante.

Recuerdo una crónica de José Arthur Giannotti en defensa del más simple paseo por las calles y por los últimos parques de la ciudad, argumentando que no se puede crear un espíritu intelectual verdaderamente libre sin una buena dosis de ocio. Mi profesor favorito de la FAU, Gabriel Bolaffi, que coleccionaba caricaturas de sí mismo dibujadas por los estudiantes, le pedía a la clase enorme que levantara la mano quien estuviera trabajando o haciendo una pasantía. Y perdonó en caso de extrema necesidad a los dos o tres que en el fondo levantaron el brazo tímido. Aconsejó a los demás que trabajasen en las oficinas sólo cuando se graduaran, porque allí no aprenderían nada de muy decisivo. Y que aprovechen su tiempo universitario para graduarse de la mejor manera posible antes de caer en los engranajes de las empresas. “No te equivoques: estarás en las pasantías perdiendo el tiempo en lugar de ganar. Aprovecha la inversión del Estado en tu persona para profundizar, estudiar al máximo, leer libros, novelas, hacer relaciones, amistades, enamorarse. ¡Después será imposible! Por otro lado, el compañero Castilho, de la LL, publicaba en la editorial Kairós – junto a los preciosos números de *Arte en Revista* y *Cine-Ojo (Cine-Olho)* –, algunos lanzamientos importantes como *Arte, Forma y Personalidad*, de Mário Pedrosa, *Tropicália: Alegria, Alegria*, de Celso Favaretto, y traducía para su “serie materialismo histórico”, junto a títulos marxistas-leninistas-luxemburguistas-trotskistas, el clásico *El derecho a la pereza*, de Paul Lafargue, que cumplía un siglo.

También era necesario valorar el tiempo libre, dejar que el mundo hiciera su trabajo básico con nosotros. ¡Nuestros opositores a este respecto de las actividades alternativas prefirieron hablar de “¡entrismo!” Pero con un buen margen de injusticia; y no se dieron cuenta que estaban hablando de su propia burocracia por extensión. Hubo respuestas en todo caso en la punta de la lengua: “El *entrismo* es

el trabajo de base de los Otros”, “el entrismo es la experiencia política de los Otros”. Hoy, sin embargo, con el espíritu de participación política y cultural, cada vez más al estilo de las burbujas, sin alteridad, alienados, reaccionarios, unidimensionales, *identitarios*, tales relatos se vuelven para el oído actual aún más exóticos, inapropiados, permisivos, ingenuos, bochornosos, etc. Al final de una crónica afectivo-memorialista sobre la Libelú, en la década de 1990, Matinas Suzuki Jr. sintió la necesidad de describir al menos a tres compañeros de viaje, figuras emblemáticas de la época, casi-gurús para sus amigos, y por cierto mayores, curiosamente ninguno de ellos relacionados con la LL: Júlio César Montenegro, Fernando Mesquita, Gilberto Vasconcellos. Esto se debe a que no sólo divergíamos “políticamente de los estalinistas o maoístas, o incluso de la naciente socialdemocracia, que serían los tucanes (partido político de centro izquierda PSDB) del movimiento estudiantil, sino también (se) divergía radicalmente de la forma de vida de la izquierda tradicional” (Suzuki Jr., 1997).

Sin más comentarios, para tener una idea de este hemisferio de referencias, de Fernando Mesquita - (periodista independiente, miembro del consejo de la redacción de *Cine-Ojo*) quizás el menos conocido de los gurús discretos de esta horda iconoclasta que integrábamos - destaco tres pintadas que lo tendrían como probable autor: A) en la calle Cardeal Arcoverde y otros lugares durante la huelga de los periodistas - “¡No compren periódicos!” / “¡Miéntete a ti mismo!”; B) en los muros del Cementerio del *Araça* en la avenida Doctor Arnaldo, “¡Rájense Muertos!” / “¡Tierra para quien trabaja!”; C) en los muros de una escuela privada en la avenida Rebouças justo debajo de las letra de metal de la institución y colocados en columnas, de arriba a abajo, “JARDÍN / MATERNO / PRE-PRIMARIO / PRIMARIO” y en pintada de adrenalina que se desmoronaban al llegar casi a la acera, “SECUNDARIO / UNIVERSIDAD / LOCURA / DESEMPLEO”. Fernando tenía en esos años un escarabajo (carro popular de la Volkswagen) en mal estado y que “todavía funciona bien, está bastante bien”, decía sonriendo “tiene un valor inestimable”, y amablemente siempre lo ofrecía a los amigos o conocidos que estuvieran necesitando del carro, “siempre está en la calle, solo recógelo en casa en la calle, es solo recogerlo en casa y ponerle benzina”, la ventanilla del conductor no cerraba, no tenía llaves, la partida era directa y el acelerador era tirado por una pita.

Memorable en no pocas direcciones, la notoria elocuencia retórico-discursiva no sería tan generalizada ni típica en la militancia de la LL. Es, sin embargo, parte de un aura que ha permanecido. ¿Acaso resuena allí una dialéctica volátil, una empatía provisional de la postura franca que sabe expresar en la economía de sus gestos más espontáneos algún punto inamovible, puesto que se determina justamente en su racionamiento más libre y audaz? Es interesante intentar al menos especular en qué consistiría este lado aural. Y en lo que la convirtió nuestra película; y ante él, la historia misma; sin dejar de lado el imaginario mítico, y todo lo que le concierne.

En la manía popular nacional de abreviar palabras de mayor o supuesta familiaridad, el apodo Libelú, que merecía de sus alegres competidores, ya no nos deja de espantar con un jugueteón sentido “equivocado” de “libelo” de hecho en cuanto al tono singular de esas voces de la LL - y, además, con cierta liviandad elegante del acento oxítono francés. Sin embargo, todavía se abreviaría aquí

un significado más inconsciente y divertido: el de libélula. Por curiosidad entré a la web. Estos bio-indicadores aleteantes de la calidad ambiental, que viven cerca de aguas estancadas en la mayor parte del mundo, son alrededor de 2500 a 4000 especies. La gracia del movimiento difícil de seguir y la inmovilidad en el aire que consigue por medio de sus dos pares de alas transparentes – para los que quieren ver mejor por un momento los contornos de los que tanto se mueve –, les permiten ver su momento precario, en un instante fugaz, y su precario talle, mientras sus ojos panorámicos, grandes y multifacéticos se quedan allí observándonos.

De hecho, un rápido paseo por la internet puede traernos innumerables sugerencias de cierta relevancia intuitiva (y algo loca) para nuestro objeto de “investigación”: – “La libélula se caracteriza por sus increíbles patrones de vuelo, flexibilidad, velocidad y adaptabilidad, lo que le permite moverse en casi cualquier dirección. Esta liviandad hace que muchos consideren su llegada como una señal para mirar la vida y los problemas desde una nueva perspectiva”. [...] “¿Qué significa cuando aparece una libélula? [Cuando] “aparece ante nuestros ojos [sería] para recordarnos que muchas veces el cambio es necesario. ...La libélula asume un carácter positivo de velocidad y actividad y es un símbolo de renovación después de períodos de dificultad. Simboliza el coraje, la fuerza y la felicidad”.

Pero el caso es que, al igual que la evolución de la libélula, las líneas desarrolladas de esta libelú de mejor oratoria se vieron con menos frecuencia. En los asuntos de la LL, a menudo había gente bastante amistosa, o incluso carismática, pero bloqueada, de pocas palabras, con raras expresiones, aun cuando de buen humor sería un poco intempestiva o reprimida, un baluceo de silencios, propio de esa generación a menudo tensa y mal vista, que resultaba ser gente ya bajo el vigor de la dictadura militar, y que amaba una espontaneidad perdida, evaporada de ciudades y familias, sin duda, con el paso de los años. Es como si se tratara de una nueva dialéctica, propia de los embrujados y desquiciados. ¿Oscuros endurecimientos de entrenamiento, restos del entorno opresivo? Posiblemente traíamos la figura del encogido llevada a las últimas consecuencias de la intuición, a la altura de una inusitada autoconsciencia de su propia cortedad. ¿Pobres diablos, un poco dandis, que solo Marcuse podía explicar? La Libelú, quizás en respuesta a los locos-belleza que admiramos, por cierto, representó su mejor parodia: los encogidos-belleza.

No hay estilo, una “manera libelú”. Son varios, por lo que es fácil de desmontar, como se hizo en la película, una caricatura como la que aparecía en la revista *Isto é*. Habrá, sin embargo, recurrencias, rasgos cercanos, convergencias, momentos inolvidables que pueden tender hacia un genérico más fácil de encontrar. La pertinencia activa de esta dialéctica retórica pensada que nos ocupa, incluía, sin embargo, incorporar y pensar en un mismo estilo discursivo las producciones discursivas de los adversarios. Incluso como posibilidad objetiva de comprensión, contextualización histórica, argumentación. Actividad, a menudo casi estética, o prácticamente estética. Aprender la síntesis del discurso dominante es un presupuesto básico de su negación determinada más radical, susceptible de diferencias sustanciales o formales (por estas y otras razones nos pareció fundamental haber colocado a la película la visión de nuestros oponentes). Pienso en la alentada reflexión de Adorno en

su *Teoría Estética*, construyendo a finales de los años 60 una estética que, como escritura estética, no deja de ser una teoría dialéctica materialista: a su manera negativa, síntesis quizás de la más grande defensa del arte propuesta en el siglo XX. No sería inútil recordar que el folclor de la propia izquierda destila formulaciones en las que se reconoce a Trotsky como el más marxista de los revolucionarios soviéticos, además de ser un radical defensor de la más libre creación artística. Entre las sumidades de la verbosidad libelú estaría la vehemente pulverización del discurso contrario (a veces incluso de los discursos anteriores de la LL), a través de una objetivación argumentativa extrema. ¿De ahí la calumniosa leyenda de la metodología tóxica, a la que se culpa de los atávicos rompimientos internos de los grupos trotskistas, sólo superados por las compulsivas subdivisiones entre los lacanianos?

Esta "objetividad" capaz de borrar cualquier resto reseca de "subjetividad" de los argumentos, aunque sean demasiado esquemáticos, sería también, si no me equivoco, un *topos* de la grandilocuencia de libelú. ¿Dar ejemplos, explicar? Para el gran público ejemplificaríamos el remanente del rasgo estilístico – con las debidas proporciones – en una fosilización integral relativamente auténtica en estas píldoras elocuentes de argumentación compacta, por las mejores intervenciones de Demétrio Magnoli en el contexto actual del *Globonews*; o el más humorístico Paulo Moreira Leite en TV247. Sin embargo, en la película *Libelú* podemos junto a cualquier niño, y con más libertad que ellos, sin duda, imaginar un posible enjambre de luciérnagas resplandecientes, reducidas de repente a una colección de simpáticos escarabajos.

Ya escribía Paulo Freire en el otoño de 1968, exiliado en Chile: "No es raro que los revolucionarios se conviertan en reaccionarios por el sectarismo en que se dejan caer, al responder al sectarismo de la derecha". En el ámbito del lenguaje, quizás sean los periodistas, los más "profesionales" de entre ellos, los que mejor aporten esta experiencia del laboratorio social que aplasta cualquier rebelión o inquietud radical. En la película es sintomático que justamente a Demétrio Magnoli le vaya mejor y sea el más lúcido con su conformismo inconformista. Aún así, sigue evocando el mismo estigma de siempre, esgrimiendo sus argumentos fuertes, sintéticos, sobrecargados de esquematismo contundente. Va más directamente al punto de interés, enfocando, además, el prisma que premió la película, es decir, al "¿Cómo en ese contexto se puede empezar a derrocar la dictadura?, al ¿Cómo tornarse el fusible de un advenimiento, una especie de girar la llave, encendiendo el propio motor de arranque de las libertades democráticas?

De cualquier manera, la película no tiene un estilo muy particular del tipo cine directo, *found-footage*, observacional, cine-ensayo (aunque fuera en el sentido más prosaico del Ensayo Estilo Mogiana una ferrovía curvilínea tortuosa porque fue construida para parar en ciertos latifundios). No, nada de eso.

¿Quizás un poquito?, ¿un poco de todo?, ¿una especie de coqueteo con el periodismo moderno? Diógenes es fiel a su objeto, probablemente demasiado fiel. Pero su dicción filmica, sin embargo, no sería capaz de mimetizar, interesarse o dar rienda suelta a los estilos discursivos de los deponentes. Su

amplia pintura al fresco montada es, por su parte, muy fragmentaria en el mosaico que propone. El ritmo ameno de la cinta de Diógenes ni siquiera parece condecir con el espíritu del tema tratado. Esta materia, cuando no está pasteurizada, se inflama. Esta materia acostumbraría alternar originalmente, en sus formas de hablar, una racionalidad medio enfadada y llena de paciencia, una rara atención apasionada unida a posibles inflamaciones convergentes, estallando intempestivamente en un mismo discurso.

Es por eso que el discurso de apertura de Kissinger (José Arbex), que abre la película anuncia con gran estilo algo que no se confirmará de ninguna manera, cargando la cinta con una expectativa inflada como en uno de esos epígrafes, a cuya brillantez el texto no podrá responder. Reverberaría como un “Reivindiquemos lo imposible” de 1968. Nuestro “hiperbólico” Arbex predijo sin piedad y de inmediato: *“La Libelú fue quizás los más importante que se pasó, con la juventud, en el Brasil, en el siglo XX. No conozco, pero así, incluso considerando la Semana de Arte Moderno del 22, no conozco ninguna experiencia que haya tenido tanto impacto y tanto cambio en la esfera espiritual de la juventud como la Libelú”*.

La película puede ser inquirida por dejar esta vía completamente abierta al abandono. Sin ningún tipo de encapsado, de terraplén, de desmate. Se trata de singulares nociones como “experiencia”, “impacto” y “cambio en la esfera espiritual de la juventud”, además de la vanguardia artística brasileña. El lado fanfarrón de la *boutade* molesta más de lo que parece, porque sin ocuparse luego de este mismo tema, termina por traicionar un entusiasmo similar a aquella que la propia película se permite dibujar en análoga hipérbole: hay bastante emoción estética y política de la misma cepa, por ejemplo, en los otros timbres de voz. La película no echa mucho de menos, bajo el manto de un encanto irónico y circunspecto, un estilo descarado y despojado, casi un *spleen* libelú, presente en una franqueza excesiva de su postura, pero en realidad no se ocupará de ello, se lo marginará como una estructura que se vacía centrifugada, moldura que se ha perdido, inefable como los flecos insolentes irrecuperables de una vivencia aural. La película de Muniz vino a desbaratar el quiosco de música olvidado, relegado de las polillas de la Libelú, arrojando luces atravesadas de que tal vez sólo la memoria adormecida de cada uno sea capaz de recomponer, de sus propias proyecciones, una noción digna de posicionar, con alguna proporción más mensurable, su más superlativa felicidad y sus carpinterías que el tiempo está pulverizando. ¿Fue la Libelú una última oportunidad para cumplir el deseo inexorable de 1968 de llevar la imaginación al poder? Lo cierto es que aquel epígrafe hiperbólico de Arbex se instaló subrepticamente como un *recalcar* desapercibido, a pesar de ser candidato a epicentro de toda la película – en filigrana, su centro de gravedad. Como en los dardos certeros, aunque solo vemos la cola coloreada, lo que duele es el peso de la parte delantera que viene antes, muy puntiaguda.

En este sentido el predominio de los periodistas deponentes no resulta, al fin y al cabo, tan desprestigiado si tenemos en cuenta la claridad, aunque algo pasteurizada, en el conjunto de los discursos. El mosaico encierra el *timing* de los deponentes, privándolos de vuelos, de mayor ingenio. Ni siquiera hay silencios – a los que estábamos acostumbrados con un Eduardo Coutinho, o cualquier

tele-reportaje –, dudas reticentes, grietas de emociones, tartamudeos o alguna síncopa natural de expresarse. Todos estamos enjaulados como los deponentes, en un tiempo ágil y fragmentario de la fácil y aséptica comunicabilidad a la que está obligado el periodismo profesional, virtud que también tiene sus límites. Esa claridad, sin embargo, a excepción del epígrafe kissingeriano, subtrae colores y semitonos esenciales al objeto en cuestión, lo que se ve agravado sobre todo por el montaje resultante, pues tiene su realidad editada. De hecho, la gradación que hoy prevalece en el término “editar” en lugar de tradicional “montaje” en el ámbito cinematográfico parece implicar algún síntoma unidimensional contemporáneo. Y, es cierto que algunos atributos formales de la película, así como los discursos, no distan mucho de imperativos categóricos cercanos al periodismo.

Aún considerando la singularidad formal de la cinta, su composición observará en la ordenación del espacio-tiempo en partes continuas una disciplinada reducción del propio medio. Habrá, incluso, una cierta búsqueda de la inconsistencia intencional en la fragmentación medio caleidoscópica, paradigmática del “pensamiento en mosaico” del que habla McLuhan. Sobre *El medio es el mensaje* (1967), de McLuhan, Ciro Marcondes Hijo resume:

El uso cotidiano de técnicas nos coloca, dice, en un rol narcisista de conciencia subliminal o narcotización en relación a la imagen de nosotros mismos. Ellas se convierten en nosotros: cada nuevo descubrimiento o cada nueva técnica es, según él, la ampliación o auto-amputación de nuestro cuerpo natural y tal extensión exige una nueva relación o un nuevo equilibrio de los demás órganos y la extensión de los cuerpos entre sí.

Con esto, es cierto que en la película de Diógenes Muniz, a pesar de que hablan varios profesores universitarios, no instala, sin importar nuestro desahogo, cierto discurso académico especializado, cada vez más presumido y vacío, además de otras disparidades atávicas del lenguaje resistentes a cualquier hombre unidimensional. Pero lo que le da a la película más expresividad formal, su mayor efecto, es preocupante que se trate de cierta *electricidad* mencionada por McLuhan, que crea una unidad orgánica resultante de los procesos que se vinculan entre sí. Ciertamente, fue el “significante”, también él “significado”, lo que probablemente garantizó el éxito de la película, en el contexto que hoy se vive en aquellas consignas victoriosas ¡Por las libertades democráticas! Y ¡Abajo la dictadura!

En una consideración final, casi al final, Eugenio Bucci parece revelar un poquito de arrepentimiento por haber sido demasiado inmaduro en ese momento. Como contrapunto único y aislado de auto-crítica libelú, en el largometraje, es decepcionante. Esa astilla brillante, casi al final del apagar de las luces, sugiere, sin embargo, un lapsus importante, un raro momento de “desafinación”, que también quedó suelto, junto a esa otra excepción en la apertura de Arbex. Nada descuidado por este último (al contrario) ni por los demás, el tema de la juventud es mucho más espeso y demanda espacio. Basta pensar en la historia del arte, la poesía en particular, el peso decisivo de las obras creadas antes de los 25 años. O estudiando la fortuna crítica de cualquier película, el papel que juegan los jóvenes críticos. Ese tipo contemporáneo de legado-Rimbaud, una actitud moderna, sin duda, ha traído desde la década de 1960 una cierta urgencia histórica que acelera en desarmonía a cualquier sedimentación estilística en una tradición evidente de lo nuevo. Para el crítico Clement Greenberg, más que una actitud, el estilo

de arte de vanguardia “se ha considerado normalmente como el momento en el que el arte atrae a los artistas más jóvenes, que resultan ser, a su vez, los que tienen mayores aspiraciones” (Greenberg, 1977, 22).

Las intervenciones huérfanas y oscuras de Arbex y Bucci, al principio y al final, enmarcan la película con una dudosa calidad de indeterminación e inquietud. Todavía podríamos quejarnos de otros rasgos distintivos o puntos cruciales de la Libelú olvidados o sin desarrollo en la cinta: hay muchos, como el anti-burocratismo, el “basismo” (la consulta a la base) radical, la especificidad trotskista (y la de la LL), contrastes y diferencias con las demás corrientes, la singular relevancia del arte (y del anti-arte que le es intrínseco), el anti-conservadurismo cultural, el anti-populismo de izquierda, cierto universalismo político, el espíritu de contradicción, etc.

Si por un lado faltaba una investigación más sustancial, se dice a favor de la película que es un primer registro sobre la Libelú, al menos que yo sepa; corresponde a un primer esfuerzo público de reflexión, de retrato de esa experiencia, esbozo de su descripción colectiva. En la coyuntura histórica que vivimos hoy, es necesario saludarlo como un experimento auspicioso y relativamente aislado, rescatando para la historia del país un hermoso momento que ha sido mayormente ignorado. Aunque aporta un efectivo tónico de entusiasmo excesivo y autocomplacencia, rara vez es crítico o autocrítico. Si hubo otros intentos, fueron mucho más limitados. Sólo recuerdo el coloquio en Araraquara, en el que participé, el *Seminario de Investigación: Cultura y Política en los 70 – Balance de una Experiencia de Izquierda*, organizado por el Grupo de Estudio Cultura y Política en los 70 (CNPq – Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico), dirigido por la socióloga Eliana de Melo Souza, en la Sociología/FCL-UNESP, contó con el apoyo de la FAPESP (Fundación de Amparo a la Investigación de São Paulo) y fue en abril de 2006. Transcritos y revisados por los autores, los discursos aún están pendientes de publicación. Podría, incluso preferiría hablar personalmente de algo más relacionado con los libelús, sin embargo, el tema era más amplio, yo mismo era un *outsider*, hablé de mi nueva investigación sobre el cine experimental brasileño y el brote de las películas en súper8, que a pesar de ser sumamente anarquista y teniendo en múltiples afinidades, muy poco estaría directamente relacionado con Libertad y Lucha – LL.

Por ejemplo, entonces sí, se podría haber preparado algo sobre la revista *Cine-Ojo* y la plataforma de la candidatura Deflagración, de la que yo había sido editor y organizador, cuando era miembro del cineclub y cuando formaba parte de las creaciones de *Cineclubefau*¹, de la *Federación Paulista de cineclubs*, de *Cinusp* (*Circuito de cineclubs*, que no es la actual entidad de la rectoría de la USP), que sucedió entre 1975-81, período en el que también participé de las gestiones de la LL en la parte cultural de

1 Nuestras reuniones estaban abiertas a los participantes de los debates cinematográficos que organizábamos, donde reiterábamos la invitación, y no teníamos ninguna jerarquía administrativa. Ninguno de los miembros tenía, que sepamos, una carrera política. Si en aquel entonces teníamos pocos arquitectos, André Vainer, formamos a reconocidos profesionales del mundo audiovisual, como Fernando Meirelles, Paulo Morelli, Marcelo Machado, Dario Vizeu.

la DCE-USP y GFAU. Estuvimos bastante activos en la oposición a los cineclubs conservadores, dirigidos más o menos por el Partido Comunista (directamente o no, siempre entre los dirigentes de los cineclubs nacionales, junto a un culturalismo tradicional o católico), conseguimos los votos de casi todos los grupos de izquierda (desde los numerosos trotskistas de Minas Gerais, desde la Convergencia, Marcinho, Juarez, Mendanha, hasta el MR8, PCdoB, etc), incluso anarquistas (para limitarnos solo a Curitiba: como olvidar a un Rui Vezzaro, que filmaba en Súper8, ahora publicista, un Marco Mello, lector de Debord, ahora galerista), perdimos las elecciones de 1978 del CNC, el Consejo Nacional de Cineclubs, por apenas dos votos de un total de una centena y tanto. No sólo priorizamos la creación de un circuito distribuidor, y nacional de películas brasileñas, como los ganadores, sino también la formación de “cineclubistas” (miembros de cineclubs) que supieran interactuar con la especificidad de los diferentes públicos y, sobre todo aprender de ellos para debatir películas.

Aprender a escuchar cada voz sabiendo ponerla en relación con las demás, y no sólo inculcando el propio juicio de autoridad, en lugar de inhibir, sabiendo animar las manifestaciones garantizando el espacio de los más tímidos. Los “cineclubistas” que más admirábamos eran aquellos que sabían no sólo acercar la cultura cinematográfica al público, sino sobre todo animarle a hablar de las películas, dar voz a los diferentes puntos de vista existentes y ayudarle a formar un amplio panel de distintas voces que perfilarían un análisis fílmico colectivo, aunque provisional, inacabado y lleno de discrepancias internas. Dar lugar a la perplejidad, sugerir que el mayor y verdadero autor de la película es en definitiva lo que se produce en el propio espectador (como había planteado Walter Benjamín). Un debate en perspectiva de conversación colectiva que se va tejiendo en su provocativa precariedad. Y el animador aportando, a lo sumo, partituras que traían una extravagante vibración a ese bizarro tejido común (una especie de alfombra de intuiciones y potencialidades que mínimamente se resisten a ser pisoteadas): puntuales observaciones analíticas de forma o de fondo, de estilo o de sustancia, en parte ya sugeridas por la audiencia y solo trayendo noticias que podrían poner la película al revés y de cabeza para abajo. Una experiencia concreta de debate, argumentación, de alteridad, de diversidad, de civismo. Que todos se vayan a casa con más dudas que certezas, eso sería lo mejor: ¡contra toda univocidad ideológica, “coherencia”, cinefilia, nacionalista o no!

Y en eso, nos burlamos un poco del que retomaba las ideas de Paulo Emilio Salles Gomes, aunque intuíamos que le estábamos siendo más fieles que esos farsantes pauloemilistas. Eso lo intuimos en la perspectiva del aprender a construir, lo discutimos y comenzamos a publicarlo en los primeros boletines de la Federación Paulista, entonces sólo ecos lejanos que exigirían investigaciones que aún hoy son inaccesibles. Los debates públicos en los cineclubs son un ingrediente decisivo en la formación de las sucesivas generaciones de críticos y cineastas, especialmente desde el período de entreguerras hasta al menos la década de los setenta. Procesos semejantes se pueden describir simultáneamente en Italia o en toda Europa y muchos países, incluido Brasil. Mencionaremos únicamente el paradigma de *Peuple et Culture*, de los años 30 en Francia, movimiento a partir del cual maduró la generación de André Bazin y Chris Marker. Allí quizás se configuraba un cuadro muy diferente al actual, o ya desde la era posmoderna, neoliberal, en la que nuestras experiencias colectivas de ver una película tienden a la

figura absurda del consumidor-pasivo-emprendedor y cabildero de sí mismo, rareando el viejo debate libre, incluso en el espacio universitario.

En cineclubs o en debates especialmente programados, se debe considerar que se ha reducido el interés por el análisis crítico y el debate con el público. Me refiero a un modo en vías de extinción, ya que aún hoy, en pleno siglo XXI, pocos decanos son aún capaces de hacerlo, ya sea en la *Cinémathèque Française*, un Jean Douchet, o en Brasil un Jean-Claude Bernardet, que afirma haber realizado entre los años 50 y 60 su formación fundamental en el *Don Vital Cineclub*, en São Paulo, en la práctica, su única “facultad”; y manifiesta perplejidad por el estilo actual del discurso académico.

De hecho, propusimos en la plataforma *Deflagración de 1977-1978* lo que los mayores ya estaban haciendo con sus cursos de formación en el cineclub, en los que el enfoque no era solo la teoría y la historia del cine, o cómo organizar proyecciones y estructurar un programa; suponiendo que el análisis fílmico, la crítica cinematográfica, sería aún más básico. En otras palabras, saber animar un debate. Y, en su caso, saber invitar a participantes que no polarizaran demasiado con su autoridad (los expertos... los autores...), y hacer películas incluso si hubiera lugares con tal disposición. En un artículo pedagógico que publicamos en el Boletín de la Federación Paulista de Cineclubs, introduciendo lo necesario para la formación de un cineclub, al final propusimos un organigrama de la dinámica entre sus diversas actividades, en un hermoso dibujo lleno de flechas, en el que colocamos el subtítulo: “Orgasmograma”.

Nos acusaron de ser anarquistas, asambleístas, politizadores, extremistas, locos irresponsables; o incluso biombos, bomberos por compromiso político, instigador de la policía, provocadores de la censura. Sin embargo, preferíamos, como era común entre los trotskistas en general, de hecho, la calidad artística sobre la política en las cintas, muy al contrario de los pseudo-burócratas y estalinistas que nos maltrataban. Por lo menos en el *Cineclubefau* o en *El Bandido de la Luz Roja*, de la ECA, no sería absurdo que en unas encuestas estuvieran igualados, o si prefirieran Antonioni a Godard; Vertov a Eisenstein; el Cine Marginal al Cine Nuevo; *Mash* de Altman a la *Batalla de Alger* de Pontecorvo; *El Increíble Ejército de Brancaleone* de Monicelli a *1900* de Bertolucci. Confieso que entre las películas inolvidables hay una que no vi en su momento (y nadie la vio, porque recién llegó en los 80 por aquí), excepto Clara Ant, que la vio en USA y nos describió con pompa y circunstancia: *Zabrieskie Point* (1970) de Antonioni.

Repensando ahora, el equilibrio entre arte y política, o entre arte libre y arte comprometido, gran interrogante ya en Trotsky, es posible que el debate fuera mucho más equilibrado de lo que dice la leyenda. Incluso entre Rock y MPB, Caetano y Chico, aunque en realidad la balanza podría inclinarse más hacia los primeros términos, como revela la película, hasta divergir mucho. Por encima de toda discusión, “esmerilaba”, por supuesto, solamente Jimmy Hendrix. Entre los Beatles y los Rolling Stones (ambos superados por Led Zeppelin, para algunos) quizás la polémica fuese más grande, ya que ese pop más uniforme de timbres armónicos, corte de pelo y traje, no caía muy bien. Ya pesaban sobre

él los problemas del mundo administrado, el papel emancipador del arte, su relativa autonomía, lecturas de Benjamín, Adorno; incluso Guy Debord había quienes leían (en traducción al español; en la graduación pocos leían en otros idiomas; raro que no escucháramos menciones anglófonas, entonces, según recuerdo: Abbie Hoffman, Jerry Rubin, hasta el ensayista Orwell). Pero también es necesario recordar que, por otro lado, pudimos filmar *agit-prop* prácticamente impecable sobre el movimiento estudiantil desde sus primeras manifestaciones callejeras, *El Silbato de la Olla de presión (O apito da panela de pressão, 1977)*, que en realidad es bastante usado en la película de Diógenes, y accesible en la web. No puedo evitar el testimonio. Arlindo Machado, también libelu, me había invitado a través del *Cineclubefau* que formáramos un grupo de cine, tenía un vago proyecto sobre la industria del automóvil y la contaminación atmosférica, pero quería trabajar en creación colectiva.

Estuve de acuerdo inmediatamente, yo había llegado a la FAU porque de niño dibujaba autos. Éramos parte de lo que luego se llamaría Grupo Alegría, cinco personas completamente diferentes entre sí en orígenes y trayectorias, pero cada uno, si no me equivoco, habíamos abordado alguna agrupación diferente de inspiración trotskista, aunque allí no había nadie, yo mismo, fuera bueno en política: Alberto Tassinari, Odon Cardoso, Sérgio Tufik; además de los dos libelús, estos también de distinta generación y camino. En esta geometría de quinteto, intuyo un dedo de Arlindo, que ya se dirigía a un posgrado en Literatura en la USP. No me recuerdo haber discutido nada sobre la III o IV Internacional, pero si hubo trotskismo entre nosotros, ya estaba mezclado con los debates de Lefort, Merleau-Ponty o Sartre. Hicimos durante varios meses el guión y el primer rodaje de *Vaca Sagrada*, cortometraje que acabamos abandonando. Arlindo luego retomó y concluyó solo, pero antes de que el grupo se dispersara, paramos todo para realizar *El Silbato*, en 40 días. En solo unas pocas semanas logramos sacar más de 30 copias para los DCE en todo el país. Paulo Emilio nos invitó a discutir en su curso. Hasta el día de hoy, me llaman cada vez que nuestros estudiantes se detienen, primero para pedir prestado un ejemplar y luego para debatir. Una de las preguntas recurrentes es: “¿Pero la USP no ha cambiado en absoluto! ¿Estaban realmente ‘grabadas’ las imágenes en esa época?”

Había en la pista sonora un pathos musical, Beethoven, Milton Nascimento, pero predominó el sonido directo de las manifestaciones o una costura de voces *off* estudiantiles. Sin el testimonio de los dirigentes, sólo entonces, y apoyada por el coro de masas, se leyó en el Largo de São Francisco la Carta Abierta a la Población, inaugurando la más grande manifestación, por el megáfono estridente de Geraldiño, del directorio de la DCE-USP (gestión Refazendo)². Quizás apareciera, mezclado en plan abierto, alguien que iniciaba las palabras de mando que se destacaba e que se perdía en medio de la masa. O a través de huecos fugaces, un megáfono ofuscado entre la multitud. Sin embargo, no se

2 La redacción de la Carta fue, con pocas alteraciones, de un estudiante independiente, de inspiración anarcotrotskista, Luiz Renato Martins, de la ECA, hoy afiliado al partido PSTU y profesor jubilado de Artes Visuales de esta facultad. Dirigió en esa época, el cortometraje *Una película como otras (Um filme como outros - 1978)*, en la que Jean-Claude Bernardet interpreta al hijo de Lukács, un personaje que intenta orientar al equipo de rodaje, encabezado por el propio Luiz, en el sentido de imprimir una línea política correcta. La película acabó siendo una farsa moderna, ironizando el debate estético en aquel contexto de reinterpretación de las vanguardias históricas.

trataba precisamente de ocultar al liderazgo de una policía que seguramente ya estaría allí recopilando mejores imágenes para sus archivos. Para nosotros fue todo lo contrario, una cuestión de sintaxis, una forma filmica fiel a la experiencia respirada. En el baile entre gestos y voces de mando, pudimos distinguir bien, incluso a partir de la iconografía cinéfila, las turbas revolucionarias de las prototípicas turbas autoritarias y estalinistas.

Allí no solo mostrábamos manifestaciones, marchas, asambleas, sino los espacios en los que convivíamos en el campus, entre clases. A lo largo de la película, en estos recesos de clases, los grupitos de conversación más o menos apacibles eran atravesados por el imparable andar de una cámara en la mano intrépida y medio apresurada (las imágenes dominantes de Odón rayaban en un humor ansioso), mientras las voces en *off* de los estudiantes hablaban plácidamente sobre el tema del momento, eran discursos claros del estudiantado sin ataduras a tendencias políticas ni a su verborrea, recogidos y escogidos con este criterio. A diferencia de las voces que escuchábamos, la mayoría de los estudiantes que vimos no percibieron el acercamiento rectilíneo de la cámara, y los que lo hicieron no tuvieron tiempo de reaccionar, mostrando atisbo de sonrisa o susto cuando ya los había dejado atrás. Las voces jóvenes hablaron de sus experiencias de convivencia en la universidad y de cómo vieron las manifestaciones o participaron en ellas, las charlas en casa, con la familia, explicaciones del significado que tenían en el lenguaje cotidiano.

Básicamente, este entramado de testimonios estudiantiles configura en la cinta el movimiento que salió a la calle, para bien o para mal, su energía, su razón de ser. Representan de alguna manera el coro que retumba en las calles al unísono, repitiendo en comunión cada frase de la Carta Abierta, retumbando en los aplausos finales tras las dos consignas coreadas como consignas máximas de todo el estudiantado. Tenemos el último plano de la película sobre ellas mismas, que es el primer y único recluso interior de una película tan suelta al aire libre, una cámara fija inclinada sobre un militante terminando de pintar un cartel, en el piso de un consejo estudiantil, se levanta y vemos otro cartel ya secándose, pegado a la pared. Así termina la película. En superposición de voces e imágenes, esa última frase leída en el cartel coincide con la última de la carta escuchada en las calles, una perentoria repetición que termina en un exclamativo punto final – ¡Por las libertades democráticas!

En lugar de exultar como en el *plein-air* dominante de la película, este plano interior fijo bien podría resultar sofocante bajo esa intermitente luz verdosa nocturna de los tubos fluorescentes, una vaga amenaza de estallidos violetas. Aparece, sin embargo, como un relajamiento repentino, una tregua reflexiva, después de tanto balanceo salvaje al aire libre de una cámara en la mano torpe, tambaleándose como si trata de enmarcar lo insondable. La cámara no era exclusiva de Odón, todos daban su opinión, podían improvisar sus *takes*. Nuestra 16mm sólo saldrá de su fijeza en la faja en diagonal de papel rosado sobre el tono caramelo del suelo cuando el “escribano” se levanta saliendo del encuadre, un movimiento casi tan ligero como elevarse del suelo hasta la faja de la parte superior de la pared roja. Ese rojo de la pared se tiñó más debajo de azul, y todo se apoya en un zócalo que se expande en un verde explosivo e intenso, todo dando un colorido inesperado a ese último estruendo

clamoroso de la multitud. Es como si – del clamor del Centro a la vigilia del Campus – ese final que si se alejara leguas de la propia película, bordeando casi la ficción de un deseo claramente anunciado, balbuceara el alba premonitoria de un sentimiento por alcanzar – como si la suerte estuviera echada.

Plano único, aquí está toda su diferencia, aislando en la acción una figura solitaria. Así que, al fin y al cabo, ahora es el tiempo necesario de cada uno consigo mismo. ¿Qué silbato sonará? La cinta de Diógenes adoptó esta opción a su manera, en otro diapasón: cada uno enmarcado en su discurso, sus resoluciones de discurso. Me gusta pensar en la soledad como algo que está en la base del aprendizaje. Tal vez porque el aprendizaje es lo opuesto a la soledad, su negación decidida. Sin embargo, la soledad sería un presupuesto básico del aprendizaje. Ya sea en el aislamiento de una lectura, el acto de tratar con el lenguaje de un libro, o de cualquier texto, me parece que esa sería la condición óptima y necesaria para luego poder tratar con la vida, es decir, con la experiencia de lo contradictorio. El doble sentido de encontrarnos en la soledad, lidiando con uno mismo, con “nuestra propia naturaleza”, como algo simultáneo con la Naturaleza, nos convierte en una especie de Robinson Crusoe medio raro, reconstruyéndonos cada día, según la dificultad de la jornada, lidiando con el reto de lo que nos es “desconocido”, midiéndose con todos los desajustes de lo que nos es “conocido”. Es en la soledad que podemos “llegar a un acuerdo con nosotros mismos”. Pero también es ahí donde el Otro nos acecha; y que él nos hace “falta”. Puede que sea una ilusión óptica, pero daba la impresión de que éramos, cada uno en lo suyo, muy diferentes de los demás, y que sólo había en la LL tanto espacio para la diferencia interna, entre individualidades autónomas, mientras que los otros grupos parecían demasiados estandarizados en un patrón común. Una ilusión óptica que revelaría, en todo caso, una clara vocación republicana compartida.

Silbato no es una película libelú como se dijo en su momento. Todo lo que tratamos aquí en el artículo va más allá, por supuesto, de la especificidad libelú (con sus flecos), aunque era de gran interés para nosotros. Ella importa como posible núcleo decisivo de una experiencia más amplia. Sea de esa muchedumbre que sale de la adolescencia para un horizonte desconocido, sea del rechazo o rebeldía, del anticonformismo, sea de toda la izquierda, del trotskismo, del anarquismo, que todos e cada uno construimos, interactuando históricamente en aquella época y con la época en sí – en un sentido propio en el que todos éramos, y como mínimo, “libelús”. ¿Por qué no? La cuestión es que no hubo un momento de polarización sectaria en nuestro trabajo en el Grupo Alegría, nuestra interacción creativa fluyó muy bien. Tres del quinteto no eran libelú en absoluto. Sin embargo, no se puede negar diversas convergencias, una concepción “basista” (con las bases) que nos guiaba en consenso, atenta al sentido general del movimiento en cuestión, democrático, buscando un ámbito de significados presentes en las bases y ajeno a las posibles diferenciaciones ideológicas de los liderazgos. Que tal “basismo” pueda ser señalado como un atributo trotskista o incluso anarquista, puede ser, así como cierta calidad de arrebatos discursivos en la sintaxis fílmica. Pero no exageremos. Hay algo espontáneo en la película, lo que no me molesta en absoluto. Como sabemos, allí donde pesa mucho el autoritarismo, todo lo que podría llamarse espontaneidad ya se ha evaporado.



Imagen: Gabriel Calero

Pequeños fragmentos de *Silbato* son una parte importante de esas imágenes de época cosidas por Diógenes, junto con registros más convencionales, especialmente de la televisión, casi siempre inéditos, sospecho que en parte censurados, o autocensurados, dentro de las agencias de noticias. Si antes cogitaba en una importancia menor de tales imágenes en relación con el formidable panel de deponentes de la película *Libelú*, puede ser que subestimara el impacto de estas personas movilizadas en protestas, poblando con audacia la pantalla, ahora en las actuales sesiones de festivales, impresionando a jurados y audiencias que ya acumulan tantos meses de reclusión pandémica y cierta impotencia política, virtudes y carencias concretas de una Polis de antaño.

Pero volvamos al nexo resultante de este choque de paneles humanos que la película ha editado para nosotros. De un lado, la masa estudiantil del pasado, del otro, los deponentes entrevistados en su puesta en escena más o menos estandarizada, potencialidades fisonómico-gestual encapsuladas en planos empáticos, respetuosos de la tradición proyectiva, en este escenario de alegoría proyectual latente, los estudios de la FAU que beneficiaron a generaciones desde entonces. Y hoy, medio caducaron como espacios que eran de proyecto, aprendizaje y convivencia, con sus resistentes tableros de dibujo ya un tanto escasos, encantados por la obsolescencia de las reglas T que se jubilan, ante el prodigio computacional de los portátiles y los *mouses*. Cualquiera que haya visto el cortometraje de animación *stop motion*, llamado *La Revuelta de los Tableros de dibujo (A Revolta das Pranchetas)*, filmado *in loco*, por Luiz Gê a principios de los años 1970 con estos mismos tableros, antes amotinados, furiosos, ahora tan caídos, amontonados, sentirá en la cinta de Diógenes la atmósfera de un asilo. Pero la vivacidad de los deponentes pronto disipa esta atmósfera como si aún pudiera producirse alguna posible revancha. Así, tratamos aquí de entender en las concatenaciones filmicas el significado de chasquido de Kissinger como un momento real de apertura de la cinta, su expresión y enunciación más allá de la mera exageración, la bravuconería, la excentricidad. Como en el auspicioso furor optimista de Arbex, retumbando con promesas atronadoras, algo de inquietud subyace después, en las situaciones y en las voces de los deponentes. ¿Qué significaría este oscuro sesgo bizarro, que resuena como pretensión y energía imponderable de la *Libelu – Abaixo a Ditadura!*, integrándose a su propio calor? Si algo es bizarro, no sería en los sentidos más recientes de la palabra, pero ciertamente en el sentido más antiguo.

Como telón de fondo de esta bazaría, está la inevitable tensión que conduciría cada uno de los personajes de un extremo al otro del espectro político, las virtuales piruetas biográficas que ello implica, ya en el plano más superficial del ineludible estereotipo, tratando con cada performance singular. Si el más típico intelectual de izquierda marcara por el tono comedido y respetuoso del incrédulo-algo-loco, como en la estupefacción del *fool* (tonto, idiota, loco, jugueteón), según Jacques Lacan, que aquí prefiere los términos ingleses. Si el *fool* es un inocente, el derechista, al que llama *knave* (bribón, sinvergüenza) “es hablando con propiedad, lo que Stendhal llama un *coquin fieffé*, un bribón consumado”, y que bien podría convertirse en un canalla. Una buena sorpresa de la película reside en la desactivación de estereotipos similares. Lo cual no es poco. Las oscilaciones no se extendieron lejos

de un espectro de centro-izquierda. Algunos querían ver una excepción en la pequeña sonrisa prudente de Palocci en su gran sala de estar, vale decir, en el arresto domiciliario; en la única excepción a la escenografía metafórica de los demás deponentes del Estudio 2.

Gilles Deleuze sugiere³ que mientras el hombre de derecha sólo tiene en cuenta lo que ya está agregado a su espacio “visible”, como en un ambiente de convivencia, como lo que realmente cuenta y le pertenece, el hombre de izquierdas se interesa por lo que no lo está presente en su mundo inmediato, lo que estaría detrás de la esquina, del muro o del horizonte: se preocupa, se deja afectar por aquello que, aunque oculto o desconocido, forma parte de su experiencia cotidiana. Es cierto que tanto Lacan como Deleuze pensaron en un mundo de polarizaciones más claras, desde la posguerra hasta la década de 1980, cuando tales polaridades aún no se habían afianzado tanto, ya sea por mimetismo, efecto retórico, astucia o marketing, a partir de la acción de sus antagonistas. En otras palabras, antes del neoliberalismo y de la posverdad. Desde entonces, parece que, debido a tanta penetración, todos se han pasteurizado, hasta el punto de que ya no quedan buitres pícaros de la tradición populista de izquierda, ni de derecha.

Restituírnos a lo que nos prometía la afirmación del chasquido de Kissinger, hacerle justicia como parte inseparable del efecto provocado, queda como desafío. Todavía no sabemos qué haría falta para recuperar el interés por lo que quedó en la alusión insuficiente. ¿Quizás un esfuerzo antropológico en el mejor sentido? En otras palabras, ¿con una agudeza historiográfica cuidadosa y crítica, atenta a los significados estéticos y míticos en cuestión? Esta futura investigación trataría de trasladar la *boutade* del campo de la extravagancia al del análisis crítico pensando también en el lugar de la estética y la actividad cultural que puede parecer inseparable de la proeza política, aunque se requieran diferentes tratamientos críticos, tomando diferentes objetos por diferentes medidas. ¿Quizás en lugar de ciencias sociales sería la literatura, la ficción audiovisual, el arte? En esta misma dirección, se dilucidarían las imponderables razones de efigies como la del gato azul como símbolo, o de esfinges como la viñeta de la revista *Isto é*, trazando el típico perfil caricaturesco del nuevo espécimen político.

El mero hecho de que sea un prototipo masculino, hoy en día ya merecería una discusión. Y también su pose de seductor. Aun teniendo en cuenta toda la sedimentación de la cultura patriarcal de la época, que afectaba a todos, si hubo alguna seducción no fue de carácter donjuanesco, ni de sinvergonzonería machista. Prevalecía, en efecto, una afectación desconcertante, el ímpetu más intuitivo, y si se quiere, el rasgo más tenaz del *élan* femenino. En cierto sentido, las mujeres daban hasta el tono. Incluso el cartel de la película es sintomático. Hasta algunas producciones, mismo las posteriores, dan fe de una simbiosis estética más “femenina” en un sentido amplio; incluyendo cierta delicadeza masculina. Pienso en el hermoso conjunto de rock “sambossanova” *Fellini*, de Cadão Volpato. O algunos papeles de la militante Marilda Carvalho, del grupo “neo-dadaísta” *Viajó sin pasaporte (Viajou sem passaporte)*,

3 Ver, por ejemplo, las entrevistas de Claire Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze, 1988*, “Gilles Deleuze: Qu'est-ce qu'être de gauche?”. Disponible en: <https://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article910>

como su papel protagónico en *Tigresa* (1978), de Wilson Barros; o Leticia Imbassahy, en una formidable caricatura (auto)crítica de la militancia estudiantil frente a las nuevas tendencias autistas de la década siguiente, el verdadero *punch* de *Diversiones Solitarias* (*Diversões Solitárias*, 1983), del mismo director.

Podemos decir, sin embargo, que la Libelú configura una primera experiencia en el imaginario cinematográfico de este protagonismo recordado sólo como folklore político telegráfico caricaturesco – y en la historia de la industria cultural brasileña, a diferencia de otras izquierdas, ausente, reprimido. Mientras tanto, el primer mundo nos llena de basura perfumada. Hay algo bueno a medio camino, en este género incluso hay quien sabe hablar de sus frustradas experiencias generacionales como el cineasta Olivier Assayas, ex-crítico de los *Cahiers du cinéma*, con *Después de Mayo* (*Après Mai*, 2012), en la que habla de una juventud que se sacrificó “sin duda en vano, en la breve combustión de una poesía vivida”, como narra en un relato autobiográfico dirigido a la viuda de Guy Debord, luego transformado en película premiada (Assayas, 2005, 87). La coyuntura local es bastante diferente a la nuestra, pero curiosamente se habla al mismo tiempo de un “agujero negro” arremolinado entre 1968 y mediados de los años 70. En un momento de reflujo después de mayo de 1968 la cinta trata con mucha sensibilidad los efectos dispersivos de la represión sobre un grupo de compañeros que participaba en el movimiento de la escuela secundaria en París, él mismo personaje retratado como independiente entre los amigos trotskistas, maoístas, a los sumo, él es un proto-debordiano, en este torbellino toma el camino de lo que sería una “práctica artística experimental”.

Es necesario afirmar, además de las cuestiones básicas de la izquierda no autoritaria, el papel precario, crítico y limítrofe de los trotskistas en asuntos sacrificados o simplemente mencionados en la película de Diógenes: no mencionó la crítica a la burocracia, respecto al centralismo democrático asambleario, a las cuestiones de táctica de frente única, tanto en la visión internacionalista como en la política del arte libre. Porque sería precisamente el profundo interés y la defensa casi incondicional de toda libertad para las artes lo que distingue definitivamente el verdadero trotskista de todos los demás grupos de izquierda. Es difícil pensar en alguna idea de revolución o de justicia y transformación social que no esté muy atenta a lo que sucede en las artes. ¿El legado de Freud en Trotsky? No hay antenas revolucionarias, esa es la convicción, sin una percepción y una intuición que sólo las artes pueden lograr.

El manifiesto “Por un arte revolucionario independiente”, de 1938, escrito en México por Trotsky, Breton y Rivera no sería sólo un pinchazo en el realismo socialista de su época, entonces irradiado por el tétrico régimen estalinista. Es la culminación de una trayectoria que incluye los libros del revolucionario soviético publicados en la década de 1920: *Cuestiones del modo de vida*, y *Literatura y Revolución*, que, traducido en Brasil en 1969, fue adoptado, por ejemplo, como uno de los diez libros obligatorios en el curso de Teoría de la Literatura de Antonio Cândido en la USP; donde Valentim Facioli preparaba un libro sobre el manifiesto mexicano y la recepción de las ideas trotskistas en el arte brasileño, incluyendo textos de Mário de Andrade, Pagú (Patrícia Galvão), Geraldo Ferraz, Mario Pedrosa, Lívio Xavier y Edmundo Moniz. Se hablaba en voz baja de que el asesinato de Trotsky habría

interrumpido una probable actividad suya en el campo de la crítica de arte, en la que se fue interesando poco a poco durante su etapa mexicana, y no sólo por el convivio con Frida Kahlo.

Leíamos (sobre todo en castellano) textos fotocopiados y mimeografiados que editábamos en colecciones grapadas y que vendíamos en los Centros Académicos, venían, lado a lado, textos de Lukács, Benjamín, Adorno, Buñuel, Vertov, Godard, Jerry Rubin, Caetano Veloso, John Cage, Antonio Risério, Luiz Rosenberg Hijo. El argumento trotskista a favor de la autonomía del arte, y su intrínseco aspecto peligroso, ya sea por el choque inexorable, la convivencia y la interacción con el anti-arte, el mercado, el dirigismo ideológico, la censura o la autocensura, cobró para nosotros resonancia no sólo en otras lecturas, como en los textos de entreguerras de Adorno, hasta su último libro *Teoría Estética* (1970), de Marcuse y su último libro, *La dimensión estética* (1978) así como, en el ámbito del marxismo occidental, el trabajo pionero de Benjamín, en los años 20 cuando defendió el surrealismo.

El mosaico de Diógenes encierra el *timing* de los deponentes, privándoles de vuelos, de mayor ingenio. Sin embargo, esto no le quita el más intenso brillo al libelo de la Libelú, su rescate histórico y político tan necesario hoy en el país, en un momento carente de nuevos vientos, de aliento, de oxígeno. De hecho, esa expansión pletórica, inicial e iniciática de Arbex infundió algo de inquietud, que de alguna manera subyace en las voces testimoniales posteriores. A pesar de que en aquella época éramos en general muy rígidos e inamovibles en muchos sentidos, teníamos muy buen humor. Teníamos eso, nos dimos esa libertad casi como un ritual contingente e inevitable. Saber incorporar la alegría en medio de las contradicciones vividas es una buena señal para cualquier perspectiva de una nueva sociedad. Al fin y al cabo, ¡la alegría es la prueba de fuego!, como decía Oswald de Andrade. Y admitámoslo, un militante estudiantil de buen humor no se encuentra todo el tiempo. Curiosamente, la película no nos aporta mucho de esto. ¿Y tal vez no debería?

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1979). *Textos Cine-Olho: Buñuel, Godard, Jerry Rubin, Yoko Ono, David Cooper, Caetano Veloso, John Cage, Dziga Vertov, Antonio Risério, Luiz Rosemberg*. São Paulo; Rio: Cineclubefau, Cineclube Luz Vermelha; Centro de Artes Cinematográficas-CAC/PUC-RJ.
- Adorno, T. W. (2008) [1969]. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70.
- Assayas, O. (2005). *Une Adolescence dans l'Après Mai: Lettre a Alice Debord*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Breton, A. & Aragon, L. (1978). *Surrealismo frente a realismo socialista*. Barcelona: Tusquets.
- Breton, A. & Trotski, L. (1985) [1938]. *Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra, CEMAP.
- Freire, P. (2005) [1968]. *Pedagogia do oprimido*. Rio: Paz e Terra.
- Greenberg, C. (1977). Actitudes de vanguardia: el arte nuevo de los años sesenta. En *Interpretación y análisis del arte actual*. Pamplona, España: EUNSA.
- Lacan, J. (1988) [1960]. O amor ao próximo. In *O Seminário, livro 7: a ética na psicanálise*. Rio: Jorge Zahar.
- Löwy, M. (2002). *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio: Civilização Brasileira.
- Marcondes Filho, C. (2009). *Dicionário da Comunicação*. São Paulo: Paulus.
- McLuhan, M. (1969). [1967]. O meio é a mensagem. In *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix.
- Suzuki Jr., M. (20/09/1997). Libelu era trotskismo com rock e fuminho. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada.
- Trotsky, L. (1969) [1924]. *Literatura e Revolução*. Rio: Zahar.
- Trotsky, L. (1979) [1923]. *Questões do modo de vida: A época do 'militantismo cultural' e as suas tarefas*. Lisboa: Antídoto.

Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior es Licenciado en Arquitectura y Urbanismo por la USP, enseñó Estética, Historia del Arte y del Arquitectura en la FAU-FEBASP. Profesor titular de Historia, Análisis y Crítica Audiovisual en la ECA-USP, donde se graduó en posgrado en artes cinematográficas con Ismail Xavier. Investigación doctoral en Paris 3, con Jacques Aumont. Creó el seminario *Cinema como arte, e vice-versa*, SOCINE. Dirige el grupo de investigación *História da experimentação no cinema e na crítica*, CNPq. Estudia las vanguardias audiovisuales y la relación ciudad-cine. Trabaja en cineclubs en los años 70, desde cuando formaría parte de revistas como *Cine-Olho*, *L'Armateur*, *Infos Brésil*, *praga*, *Sinopse*, *Rebeca*. Escribió *Contribuições para uma história do cinema experimental brasileiro: momentos obscuros, desafio crítico* (2020); *São Paulo em movimento* (próximamente). Organizó, entre otros, *Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas* (2015). Investigador-comisario de los proyectos *Marginália 70: experimentalismo en el Super-8 brasileiro*, Itaú Cultural (2001-2003), y *Experimental Media in Latin America*, Los Angeles Filmforum/Getty Foundation (2014-2018).



Imagen: Gabriel Calero



Imagen: Gabriel Calero

Melorrealismo global: una tendencia estética cinematográfica contemporánea

Global melorealism: a contemporary cinematographic aesthetic tendency

Resumen:

Este estudio propone una extrapolación de la tipología estética denominada realismo melodramático. Este planteamiento, basado en un corpus conformado por *Linha de passe* (2008), *Leonera* (2008), *Biutiful* (2010), *El niño* (2005), *Precious* (2009) y *Cafarnaúm* (2018), procura ilustrar una tendencia estética del melorrealismo global en el cine contemporáneo a través de la identificación de cinco tropos principales: efecto realista en la ficción, cartografía de la adversidad y de la pertenencia, compromiso y/o denuncia social, personificación de la vulnerabilidad y exageración.

Palabras claves:

Realismo melodramático, melorrealismo global, estética cinematográfica, cine contemporáneo.

Abstract:

This study proposes an extrapolation of the aesthetic typology known as melodramatic realism. This approach, based on a corpus that includes *Linha de passe* (2008), *Leonera* (2008), *Biutiful* (2010), *El niño* (2005), *Precious* (2009) and *Cafarnaúm* (2018), seeks to illustrate a trend of global melodramatic realism in contemporary cinema through the identification of five main tropes: realistic effect in fiction, the cartography of adversity and belonging, social commitment and/or protest, personification of vulnerability and exaggeration.

Keywords:

Melodramatic realism, global melorealism, cinematographic aesthetics, contemporary cinema, tropes

Geovanny Narváez

Universidad de Cuenca
Cuenca, Ecuador

geonarvaez@yahoo.fr

<https://orcid.org/0000-0003-0181-8501>

Enviado: 2022-03-14

Aceptado: 2022-04-19

Publicado: 15/07/2022

Sumario. 1. Introducción, 2. Marco general del debate. 3. Melorrealismo global, 4. Tropos del melorrealismo, 4.1. Efecto realista en la ficción, 4.2. Cartografía de la adversidad y de la pertenencia, 4.3. Compromiso y/o denuncia social, 4.4. Personificación de la vulnerabilidad, 4.5. Exageración, 5. Conclusiones. Bibliografía

Como citar: Narváez, G. (2022). Melorrealismo global: una tendencia estética cinematográfica contemporánea. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 173-189.

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a10



This work is under an international license
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

Este estudio propone una extrapolación de la tipología denominada cine de arte medio y de su particularidad la estética realista melodramática hacia otras películas, especialmente aquellas del campo cinematográfico de festival. Esta extrapolación ilustraría la tendencia del melorrealismo global como una suerte de “aire de familia”. En un análisis previo (Narváez, 2019), enfocado en el cine latinoamericano contemporáneo presente en Cannes entre 2000 y 2015, se ha sostenido que en el espacio de los posibles temáticos y estilísticos del cine de arte medio despunta principalmente una estética realista y, en particular, un realismo melodramático o melorrealismo (Schroeder, 2016), cuyos ejemplos fueron *Linha de passe* (Walter Salles & Daniela Thomas, 2008) y *Leonera* (Pablo Trapero, 2008).

La estética realista melodramática toma procedimientos divulgados con anterioridad, privilegiando la narración clásica de base melodramática con un estilo visual realista que junta la ficción con la práctica documental, herencia proveniente del neorrealismo, del *cinéma vérité* y del *direct cinema*. En este tipo de cine se da prioridad a la transparencia en la narración y el realismo se plasma mediante actuaciones naturales y la utilización de escenarios reales. Las películas del realismo melodramático producen grandes emociones colectivas porque hacen hincapié en el mundo emocional de los personajes y convergen en narrativas colmadas de emoción cuyo relato se organiza mediante una claridad narrativa, roles maniqueos, pathos, patetismo, con discursos explícitos o subyacentes de identidad en clave de alegoría nacional, con una marcada denuncia social y/o compromiso político, acompañado de un ritmo visual y auditivo del montaje continuo. Este tipo de cine implica una lección de la moral, es decir, una película realista melodramática es, en general, informativa, conmovedora y edificante (Narváez, 2019).

Un breve vistazo al palmarés de Cannes permite observar un grupo de películas recientes que se inscribiría en la tendencia estética realista melodramática, entre otras, tenemos por ejemplo a: *Rosetta* (1999) y *El niño* (2005) de Jean-Pierre y Luc Dardenne; *4 meses, 3 semanas, 2 días* (2007) de Cristian Mungiu. En la misma edición en la que participó *Linha de passe*, en el 2008, la Palma de Oro fue para *Entre les murs* (2008) de Laurent Cantent; y el premio al mejor guion fue para *El silencio de Lorna* (2008) de los hermanos Dardenne. Luego está *Precious* (2009) de Lee Daniels, en *Un certain regard*, y *I, Daniel Blake* (2016) de Ken Loach, en Competición Oficial. Esta revisión panorámica evidencia una cierta ubicuidad del drama y del realismo transmutado en un realismo melodramático, tendencia que ha atravesado varias cinematografías (trans)nacionales.

A continuación, en el marco general del debate se aborda la relación y tensión entre realismo y melodrama para enseguida delinear la noción de melorrealismo global. En la tercera y última parte, se desarrollan los cinco tropos principales de esta forma cinematográfica: efecto realista en la ficción, cartografía de la adversidad y de la pertenencia, compromiso y/o denuncia social, personificación de la vulnerabilidad y exageración. Este planteamiento se basa en un corpus conformado por: *Linha de passe* (Walter Salles & Daniela Thomas, 2008), *Leonera* (Pablo Trapero, 2008), *Biutiful* (Alejandro González

Iñárritu, 2010), *El niño* (Jean-Pierre & Luc Dardenne, 2005), *Precious* (Lee Daniels, 2009) y *Cafarnaúm* (Nadine Labaki, 2018).

2. Marco general del debate

Si bien la historia del cine ha clasificado al realismo y el melodrama como géneros en apariencia diferenciados, desde sus inicios estos términos han presentado y presentan en la actualidad imprecisiones conceptuales y estructurales en cuanto a sus definiciones y características. Dicho de otra manera, los géneros y las corrientes cinematográficas escapan siempre a cualquier tipo de categorización cerradas y son, por lo tanto, multiformes. En nuestro estudio anterior, se prestó atención al concepto propuesto por Paul Schroeder (2016, 251):

Melorrealista como categoría subraya también el predominio de un estilo visual realista construido a través del recurso de la actuación natural, la edición continua, las tomas directas en el lugar y el uso restringido del sonido extradiagético. Por lo tanto, el cine melorrealista elabora [...] de forma consciente narrativas ininterrumpidas de estilos homogéneos con el fin de explotar la voluntad del público y su deseo de dejarse llevar por narrativas cargadas de emociones en ambientes realistas¹.

Pero este concepto aparece en *Les genres du cinéma* (2008)² de Raphaëlle Moine sobre el comentario de Ginette Vincendeau (1993): “el realismo de Gabin es a menudo un *realismo melodramático*, lo que la etiqueta de “realismo poético” en los años 1930 y 1940 ha ocultado” (Vincendeau citado en Moine, 2008, 172). Moine observa este problema de ocultamiento en los críticos y académicos, particularmente en el ámbito francés, y sugiere que ciertas películas pueden ser analizadas como facetas de un mismo género: “Sea cual sea el anclaje realista de estas películas, éstas presentan en un registro melodramático conflictos emocionales [...]” (172). Por lo tanto, si se admite la aseveración de Moine (2008) respecto de que el realismo poético sería más bien un realismo melodramático, se advierte también, como observa Pinel en *Genres et mouvements au cinéma* (2009), la extraña unión conceptual, puesto que el sentido común tiende a oponerlos: el prosaísmo del realismo, concluye Pinel (184), contradice el lirismo poético.³ Se colige entonces que la inverosimilitud y el patetismo, entre otras valoraciones generalmente negativas del melodrama –que se verán más adelante– se opondrían a la veracidad que pretende el realismo.

De forma general, el realismo cinematográfico “revindica una construcción de un mundo

1 Todas las traducciones son nuestras, a menos que se indique lo contrario.

2 Otro antecedente relativamente reciente respecto de este mismo concepto es: *Pasión y conocimiento: el nuevo realismo melodramático* (2009) de Josep M. Catalá.

3 Pinel (2009) rastrea esa extraña unión en el cine silente; en concreto, en *Histoire d'un crime* (1901) y *Les victimes de l'alcoolisme* (1902) de Ferdinand Zecca, puesto que, según sostiene este autor, estos filmes se acercaban a la convención del melodrama, incluso del “melodrama naturalista”; de modo que ese realismo tiene más de la convención del melodrama que del naturalismo de Émile Zola (180). Para Pinel, el realismo toma diversas formas y estilos, tales como en el realismo poético, o dogmas como en el realismo socialista, o enfoques como en el neorrealismo; y se relaciona de manera cercana con el drama, el cine social, el cine militante y el documental, a veces con la comedia, y con la “mecánica del melodrama” en el caso del naturalismo. Pinel ubica como realismo social los filmes de Jean-Pierre y Luc Dardenne.

imaginario el cual produce un efecto de lo real, pero busca contradictoriamente una cierta idealización para decir algo sobre “lo real” y no sólo de una realidad momentánea” (Aumont & Marie, 2012, 207). A nivel histórico, enfatizan estos mismos autores, el principal fenómeno es la banalización del proyecto realista y su filiación a las tendencias dominantes de las artes narrativas y del espectáculo; y desde un punto de vista estético, el realismo depende de la distancia que toma el cineasta para manejar los temas y estereotipos narrativos al que se enfrenta. En cambio, las principales características del melodrama cinematográfico son, siempre según Aumont y Marie (2012): acentuar los efectos patéticos y privilegiar la acción intensa y/o violenta; la estructura narrativa es simple cuya intriga contiene varios giros; es de estilo empático y se basa en la oposición de roles maniqueos, personajes tipos de los cuales la figura femenina es siempre la víctima. De ahí que la “imaginación melodramática”, de acuerdo con Peter Brooks (1976), configura una forma de expresión propia, un “modo de exceso”; esto es, “la postulación de un significado en exceso de posibilidades del significante, que a su vez produce un significante excesivo, haciendo grandes pero insustanciales pretensiones de significado” (199). En este mismo plano, Martín-Barbero (2002) se refiere a un “retórica del exceso” en la estructura melodramática porque “todo tiende al derroche desde una puesta en escena que exagera los contrastes visuales y sonoros, hasta una trama dramática y una actuación que exhiben descarada y efectivamente los sentimientos, exigiendo constantemente del público una respuesta en llantos, risas, estremecimientos” (citado en Herlinghaus, 2002, 71). Por su parte, Vincent Pinel (2009) indica que el melodrama en su acepción moderna (siglo XIX) designa la “tragedia del pueblo” y pone en escena a personajes-tipo quienes se debaten en el centro de una intriga violenta acentuada con eventos inverosímiles colmados de azares y donde lo patético es el motor que anima este género (138).

En el contexto latinoamericano, para Carlos Monsiváis el melodrama “gira en torno al desencuentro entre felicidad y tragedia, esa de los individuos, de las parejas, o, de preferencia, de la familia” (1994, 99); y, en relación con el realismo, “depende de la mimetización tecnológica y del diálogo vivísimo con su público, que se da a través de *lo nacional*: afinidades, identificación instantánea con situaciones y personajes (la simbiosis pantalla y realidad), forja del canon popular” (2000, 62). Y sobre la estructura, este mismo autor destaca que el esquema es sencillo pues “el melodrama se inicia con las turbonadas de mala suerte, deja que a sus personajes les compensen las efusiones compensatorias de risa y afecto, y antes de precipitarse en el final feliz de la desdicha (con vista al cielo) deposita el sentido de la trama en los nobles sentimientos del espectador” (2000, 99). A este mismo respecto, “los emblemas del melodrama latinoamericano”, como sostiene Galo Torres (2017), serían: la infancia, la madre, el barrio, los amigos, la infidelidad, la adversidad y la pobreza. Y los elementos extremos son el maniqueísmo básico del bien contra el mal y el “kitsch sentimental”, formas que se alejan de las reglas compositivas del drama serio y de la tragedia.⁴ Así se determina la diferencia entre *pathos* (tragedia, drama serio)

4 De manera esquemática y sin orden jerárquico, los componentes claves del melodrama latinoamericano destacados por Torres (2017) serían: a) sacrificio femenino, la madre; b) la adversidad y la pobreza; c) drama familiar,

y patetismo o “tragedia popular”. Lo anterior permitió advertir una ramificación o variedad en cuanto a los discursos potenciales del realismo melodramático latinoamericano. Específicamente, el realismo melodramático acentúa o se inclina desde una postura estética, ética y política, ya sea hacia una tragedia seria o hacia una tragedia popular, en ambos casos con un modo de exceso en la exhibición de los sentimientos y apelando a las emociones del público: la estética miserabilista vincularía un patetismo (tragedia popular) ejemplarizado en el caso de *Linha de passe*; y la estética de la marginalidad se adosaría a la tragedia (drama serio), como es el caso de *Leonera* (Narváez, 2019).

Ahora bien, como se ha constatado, varias particularidades del realismo y del melodrama se afirman y se contraponen: de un lado, patetismo, exceso, inverosimilitud, “tragedia popular” y, de otro lado, drama serio o tragedia, veracidad. Retomando las ideas anteriores, si el realismo poético se define como el tratamiento poético de un tema realista, el realismo melodramático sería el tratamiento melodramático de un tema realista o también el tratamiento realista de un tema melodramático. Aquella dosificación, tratamiento o modo melorrealista, acercamiento, alejamiento y toma de posición, depende evidentemente de la película, del tema, pero también del contexto de producción y exhibición (director, productor, horizonte de expectativas o públicos).

Tras esta breve discusión, es plausible inferir que de entre las diferentes formas narrativas y estéticas del realismo y del melodrama, y por la impureza misma de los géneros cinematográficos, el realismo melodramático aglutina y representa una amplia esfera estética contemporánea, una suerte de “aire de familia”. A este mismo respecto, Carlos Monsiváis, en el último decenio del siglo pasado, vislumbró una transnacionalización del melodrama que se sumerge a corriente o contracorriente con los géneros dentro de la “industrialización de la culpa”: “Y la masificación del melodrama se deberá al género más frecuentado internacionalmente: el *thriller*, el cine negro, la mezcla de tema policiaco y decadencia existencial, de sexo y violencia, de corrupción policiaca y ciudades que son, en esencia, redes del crimen” (1994, 224). Es decir, las bases narrativas y estilísticas del realismo y del melodrama han instituido fenómenos proteiformes que han atravesado todas las épocas y cinematografías nacionales (Aumont & Marie, 2012). A este mismo respecto, una aseveración importante es que, como subraya Pinel (2009), el melodrama en su forma original no existe en el cine contemporáneo –al igual que el realismo, agregamos nosotros–, pero persiste en cambio en diferentes formas narrativas y géneros. Efectivamente, estas valoraciones contrapuestas entran en diálogo y tensión con la noción de estética melorrealista que no sería propiedad de una cinematografía o región, sino que se avizora como una tendencia global.

3. Melorrealismo global

Proponemos, entonces, observar una suerte de masificación o globalización de realismo

el barrio y los amigos; d) maldad y bondad absoluta de héroes y antagonistas; e) enfrentamiento entre clases sociales; f) infidelidad; g) kitsch sentimental; h) maniqueísmo (evangelizador); i) la infancia, un objeto relacionado con la niñez; j) la canción popular.

melodramático, como consecuencia de la primera aproximación a la estética realista melodramática en el cine latinoamericano contemporáneo en el festival de Cannes. Más concretamente, encontramos correspondencias directas con los postulados de Rosalind Galt y Karl Schonover (2010) quienes aseveran que ciertas películas de arte global [global art cinema], que retoman procedimientos del neorealismo, priorizan el retrato de los oprimidos, de los desamparados, de los seres excluidos y abyectos de la sociedad con el propósito de visibilizar o representar la injusticia, lo prohibido, lo relegado. Asimismo, resaltamos la categoría “melodrama global” [global melodrama] de Carla Marcantonio (2015). Esta autora sostiene que las convenciones y los tropos melodramáticos permanecen en el cine contemporáneo, a veces, con nuevas formas:

Global Melodrama revisita los tropos que han ayudado a sustentar la investigación del melodrama en nuestras estructuras sociales y explora cómo se revisan al servicio de narrar y visualizar este nuevo umbral. Tales convenciones melodramáticas incluyen el tropo del reconocimiento (ligado a la yuxtaposición maniquea entre virtud y villanía), el rescate de último minuto, las expresiones de mutismo y del exceso, la presencia significativa del cuerpo (a menudo y en cierta manera marcado como en peligro), el hogar y la nación como lugares de pertenencia, y cómo estos temas, a su vez, ayudan a organizar la comunidad imaginada (Marcantonio, 2015, 11).

Destacamos también la relación entre el melodrama y el realismo que se encuentra en el capítulo “Melodrama and Global Neorealism”. Según Marcantonio, el objetivo primordial en la relación entre melodrama y realismo es la búsqueda y captación de la realidad con la intención de revelar la injusticia social. Entre los distintos recursos, resalta la incorporación de la estética documental en la ficción, y a través de esta técnica la autora halla una correlación con la tradición del neorealismo italiano a la vez que localiza un modo melodramático, no sin antes remarcar que el neorealismo sería un estilo melodramático contra-ideológico (23). El argumento principal de esta autora es que dentro de la representación de la realidad resaltan los tropos del melodrama, especialmente el de la identificación y la aceptación del sufrimiento:

La relación del melodrama con el realismo se basa en su insistencia en presionar la superficie de la realidad en su búsqueda de significado, a menudo buscando revelar la injusticia social. La estética de tipo documental en el cine de ficción, como las que propugnó por primera vez el neorealismo italiano, comparten el mismo interés. [...] El papel del sufrimiento, pero particularmente el reconocimiento del sufrimiento se vuelve central para el proyecto de imaginar un mundo (global) justo y moral (Marcantonio, 2015, 22-23).

Ahora bien, no hay duda de que en una película contemporánea de estructura narrativo-dramática convencional sea bastante probable encontrarse con elementos de otros géneros y con escenas melodramáticas de intensidad variable, pero un grupo de películas presentadas en el Festival de Cannes ejemplifican una tendencia melorrealista de forma patente, como es el caso de: *Linha de passe* (2008), *Leonera* (2008) y *Biutiful* (2010), *El niño* (2005), *Precious* (2009) y *Cafarnaúm* (2018).

4. Tropos del melorrealismo

A continuación, tomando como referencia nuestro corpus de estudio, proponemos observar la recurrencia de cinco tropos que ilustrarían el melorrealismo global: 1) Efecto realista en la ficción, 2)

Cartografía de la adversidad y de la pertenencia, 3) Compromiso y/o denuncia social, 4) Personificación de la vulnerabilidad y 5) Exageración.

4.1. Efecto realista en la ficción

Después del periodo conocido como cine clásico, y tras la Segunda Guerra Mundial, la producción cinematográfica se volcó hacia otras prácticas y formas de expresión, aglutinadas cómodamente como cine moderno. Un resumen tosco sería el abandono de los estudios y de la ficción “pura” en favor de un cine integrado al mundo “real” desde donde se extraen imágenes e historias. El neorrealismo italiano fue de hecho una de esas formas. Pero un poco después, inclusive paralelamente, emergió otra forma cinematográfica: el cine de arte y ensayo o segunda vanguardia caracterizada, *grosso modo*, por la ruptura, la experimentación y la ampliación de las formas y géneros florecidos en el cine clásico. Tanto el neorrealismo como ciertas películas del cine de arte y ensayo que enfocan problemas sociales aplicaron un efecto realista en sus ficciones mediante, y sobre todo gracias a, las cámaras ligeras y al registro de sonido directo. De ese diálogo nacieron nuevas formas cinematográficas, tales como el *direct cinema* y el *cinéma vérité* cuyas prácticas conllevan actitudes estéticas y morales (participar en la investigación-encuesta y rodaje) y aportan nuevas formas narrativas (diálogos, montaje, improvisación) (Aumont & Marie, 2012). Pero un resultado contraproducente de esta inmersión sería la excesiva pretensión de un verismo trágico, un exceso que lo lleva a bascular hacia lo inverosímil, a la falsedad. Precisamente, dentro del tropo del efecto realista hallamos los siguientes marcadores: locaciones naturales, actores semiprofesionales o no profesionales, no-actores, historias basadas en hechos reales, la captación directa de lugares y eventos.

En general, las películas melorrealistas toman hechos reales o de una realidad próxima para construir sus historias: zonas urbanas olvidadas, empobrecidas o difíciles como las de São Paulo (*Linha de passe*), Barcelona (*Biutiful*), Nueva York (*Precious*) y Beirut (*Cafarnaúm*), o también microcosmos en constante peligro como el carcelario en Argentina (*Leonera*). Asimismo, los equipos técnicos y artísticos incorporan actores no profesionales seleccionados mediante un casting realizado en las mismas zonas donde posteriormente se rodarían los filmes (en la urbe y sus periferias, en la cárcel). Para impulsar el efecto realista estas películas incorporan personajes reales, es decir, recurren a la participación de actores no profesionales o no actores que ejecutan sus propios roles. De esta manera, se constata la búsqueda de un efecto de veracidad, el apego hacia una estética realista, en el que se aplica una especie de inmersión etnográfica o trabajo en el terreno, procedimientos que remiten tanto al cine documental como al *cinéma vérité* y el *direct cinema*. Este diálogo entre ficción y documental, explorado y explotado en el cine moderno, se ha convertido en la actualidad en una de las características del cine de festival.

Linha de passe se ubica en una extensión urbana menos favorecida de São Paulo cuyo núcleo es una casa pobre y pequeña donde vive Cleuza y sus cuatro hijos. Justamente, a través de la historia polifónica, cada miembro y su punto de vista permite explorar una realidad cotidiana, una comunidad que los

circunda: lugares trabajo (empleada doméstica, frentista de una estación de servicio, repartidor de encomiendas) y lugares de disfrute u ocio (estadio de fútbol, iglesia). *Leonera* a través de Julia retrata la vida carcelaria, un complejo microcosmos, donde cohabitan presas, niños y guardias. El estilo visual realista se basa en planos-escenas y planos-secuencias que sigue a la protagonista por las distintas locaciones interiores de la prisión (celda, pasillos, oficina, tránsito de seguridad, duchas, etc.). En la búsqueda de un realismo veraz, cercano al documental, está la utilización de un escenario natural: la cárcel real. En *El niño*, la ciudad de Lieja se muestra en sus distintos espacios (calles, departamentos, bares, oficinas públicas, cárcel) por donde Bruno deambula y comete sus no tan inocentes fechorías. Una forma precisa de exclusión es mostrada en el escondite-refugio de Bruno ubicado debajo de un puente. *Biutiful*, a través del departamento lúgubre donde vive Uxbal y sus hijos, así como algunos espacios de la ciudad de Barcelona, en especial barrios populares y subsuelos oscuros donde trabajan extranjeros e indocumentados, se aproxima a una dura visión realista. De igual manera procede *Precious* con la mostración de barrios aledaños a la ciudad de New York, el departamento sombrío de la madre y, en contraposición, la escuela como un ambiente seguro y convivial. *Cafarnaúm* pone en escena las peripecias de Zain, un niño pobre que habita en la periferia de la ciudad de Beirut. En esta película, a través de las varias vicisitudes y trajinar del preadolescente, se observan las condiciones deplorables e infrahumanas en las que él y la sociedad de bajos recursos sobreviven. De la casa humilde, pasa por el barrio laberíntico y caótico hacia el arrabal donde convive con Rahila y el pequeño Yonas cuyo epitome del efecto realista lo representaría el gran mercado informal donde se codean humildes trabajadores y malhechores.

En estos cinco filmes los actores profesionales, semiprofesionales y no actores se frecuentan y conforman ficciones con altos efectos realistas. Es que la cámara al salir del estudio y trasladarse a las ciudades y sus distintos espacios se topan con lugares reales, con sus habitantes y sus acciones cotidianas (naturalismo/realismo). En este sentido, las películas melorrealistas optan por esa fina línea entre ficción y realidad; muestran espacios, personajes y acciones reales/naturales/cotidianas, al tiempo que ponen en escena y, a veces, exageran aquel efecto realista.

Pero más allá del efecto realista, hay una interesante coincidencia en *Precious* y *Biutiful* y se trata de las imágenes surrealistas (visiones, sueños) que se intercalan en el relato; en el primer caso, la ilusión de ser una *star* como escapatoria de su realidad, y en el segundo caso, el encuentro con los muertos como forma de extrañeza y enaltecimiento del trágico personaje. En cierto sentido, aquel recurso estilístico remite, con todas las diferencias del caso, a la escena onírica de *Los olvidados* (1961, Luis Buñuel) cuando la madre de Pedro le ofrece entrañas y descienden plumas. Dicho de otra manera, esos injertos en el relato realista surgieron cuando se produjo el diálogo entre prácticas y estilos cinematográficos (Schroeder, 2016); entre el neorealismo y el cine de arte para el caso de *Los olvidados*.

4.2. Denuncia y/o compromiso social

El melorrealismo engloba, directa e indirectamente, varios discursos los cuales apuntan en su

mayoría a la denuncia y/o al compromiso social, una égida hacia las personas vulnerables y un anhelo de un mundo mejor: visibilizar o (re)presentar la injusticia, lo prohibido, lo relegado (Galt & Schoonover, 2010; Marcantonio, 2015). En retrospectiva, no cabe duda de que, en un ambiente de posguerra, un estado de shock, de desconcierto, el cine y los cineastas no podían permanecer indiferentes sobre el pasado reciente y la realidad inmediata por la que atravesaban. De tal modo, el neorrealismo configuró un cine humanista, populista y pacifista (Ostrowska, 2016) que buscó la reflexión y en cierto sentido una función moralizadora; un cine edificante que pretende revelar y poner en discusión problemas reales para una posible toma de consciencia por parte de los espectadores.

Se trataría, entonces, de un cine comprometido o más bien de una “postura de autor comprometido” (Narváez, 2021), y ya no de un cine abiertamente político o cine militante como otrora; esto debido, entre otros argumentos, a las fórmulas estético-narrativas que sin buscar ser un cine de masas o un cine de circuito restringido buscan públicos más extensos o de cultura media. Pero en esta toma de posición ética y estética emanan cuestionamientos respecto del tratamiento de esos problemas. Es allí donde la dosificación del melodrama con el realismo interviene/interfiere, entra en diálogo y en disputa: veracidad, falsedad, maniqueísmo, exageración. En esta discusión se vuelven claves los intereses de la producción material y simbólica en este tipo de cine. ¿Qué motiva a los directores y productores a introducir una visión sociológica, etnográfica de tragedias populares desde la ficción? La estrategia estética adoptada en este tipo de películas –construir una ficción sobre una base o una parte de realidad– desvelaría una ambición artística y comercial, como puede ser la participación en el festival más importante del mundo con el soporte financiero de instituciones privadas y estatales que ponen en juego varios capitales (simbólicos y/o económicos) en busca de conversiones (Bourdieu, 1995; Narváez, 2019). Pero también intervendrían el *habitus* y el *ethos* de los cineastas, es decir, la actividad creativa que ve en el cine una forma de expresión personal y, a la vez, una forma de compromiso social de denuncia contra un sistema fallido y que no aspira un cambio inmediato por medio de una película, sino que pretende al menos un cuestionamiento por parte de los espectadores. En este contexto emerge una disyuntiva y se erigen dos vertientes del melorrealismo: una estética miserabilista que se inclina hacia la conmiseración (patetismo), y una estética de la marginalidad que presenta una tragedia sin paternalismo.

Linha de passe construye una ficción bajo un aparente procedimiento etnográfico puesto que retrata víctimas del infortunio a través de historias basadas en hechos reales. En efecto, en *Linha de passe* los personajes son víctimas, pero en esa victimización no se vislumbra una posibilidad de solución: Cleuza y sus hijos se encuentran en un círculo vicioso, en un laberinto sin salida, reproduciendo esquemas de victimización e incluso de corrupción. Todo esto dibuja un sistema corroído de una estructura social desde las escalas más bajas. En este sentido, la postura política es débil y aplica más bien una mirada miserabilista porque muestra los desatinos del sistema estatal y del sistema mundo sin cuestionarlos abiertamente. *Leonera*, en cambio, se sirve del aparato cinematográfico no sólo para construir una ficción con una técnica documental, sino que, en esa captación y mezcla entre realidad

y ficción, plantea reflexiones sobre la situación de los marginados, así como la relación afectiva que se crea en prisión, en un microcosmos, centrándose en los vínculos tanto entre madre e hijo como entre los habitantes de ese no-lugar. La posición ética y estética en *Leonera* es la defensa afectiva, en el sentido más extenso del término, en detrimento de las convenciones sociales. Julia debe actuar en los márgenes sociales y humanos, cercano al mundo animal; de ahí el título cobra mayor sentido cuya metáfora del animal enjaulado se defiende a sí mismo y a su cría. *Leonera* al (re)presentar mundos que existen pero que se ocultan, como la vida carcelaria y la condición de las madres e hijos, busca una función social y se quiere didáctica.⁵

Uno de los discursos principales en *El niño* es el estado de inmadurez que en forma de sinécdoque retrata una parte de la sociedad contemporánea desfavorecida en Europa. Aparte de Bruno, Sonia y su pequeño hijo, varios niños y adolescentes forman parte de una red criminal, son ladronzuelos que se codean con criminales de gran envergadura, como la adopción ilegal o la trata de personas. *El niño* contiene un discurso velado y a la vez notorio respecto de la infancia, un descuido y abandono de los niños y adolescentes no solo de los inmaduros padres y de la sociedad sino del Estado-nación, por tal razón emerge así una forma de alegoría nacional, alegoría siempre presente tácita o explícitamente en el cine melorrealista. *Precious* aborda varios puntos neurálgicos: empieza por la familia disfuncional y la violencia intrafamiliar (incesto, maltrato), se extiende por ámbitos urbanos, administrativos y educativos. *Biutiful*, al igual que *Cafarnaúm*, habla principalmente de los indocumentados, una red ilegal de trabajo y de una corrupción policiaca. *Cafarnaúm* en la primera parte presenta una abierta denuncia de Zian frente a un juez en contra de sus padres por haberle traído al mundo. Esa denuncia es una prueba de un acercamiento y posicionamiento ético y estético respecto de estas problemáticas que afectarían no solo a Beirut, sino que se extienden a nivel global, como en Lieja, en *El niño*, y en los barrios aledaños de Nueva York, en *Precious*.

4.3. Cartografías de la adversidad y de la pertenencia

Este tropo está estrechamente ligado con la cuestión del efecto realista en la ficción y esencialmente con la cuestión de las locaciones naturales que encuadran lugares, habitantes e historias en situaciones adversas. Lugares donde la adversidad se ha incrustado por distintas razones (guerras, políticas públicas, injusticia social, redes criminales, capitalismo). Si bien el cine melorrealista ambienta sus historias y personajes en sitios invadidos por el infortunio; no obstante, aquellos espacios se convierten en lugares de pertenencia, es decir, a pesar de la desgracia son parte de la vida emotiva y afectiva, del pasado, presente y futuro de los personajes; en suma, son lugares de pertenencia de los individuos en medio de la desdicha. De este modo, aquellas zonas urbanas desprotegidas, periferias olvidadas y violentas, barrios y hogares típicos y atípicos conforman, a pesar de todo, una comunidad imaginada y afectiva.

⁵ Según las aseveraciones de los productores, Pablo Trapero y Martina Gusmán, en el making-of incluido en el DVD.

Los países, en especial ciertos sectores no favorecidos, capturados por la cámara y convertidos en espacios filmicos, conforman una cartografía audiovisual. Efectivamente, los espectadores de estas cinco películas viajan desde sus asientos por zonas complejas de Sao Paolo, Buenos Aires, Barcelona, Lieja, New York y Beirut. Y esa cartografía es laberíntica, como bien lo destaca Gonzalo Aguilar (2015) cuando habla de un “cine global de la miseria”. Para Aguilar las “villas”, aquellas zonas desprotegidas, se presentan como un “espacio atiborrado, caótico y entreverado: un laberinto en el que el espectador se pierde” (200) y del que pocos personajes encuentran salida. Así, el espectador, perdido y asombrado, asiste y observa sobre todo y en principio la miseria (voyeurismo), asevera Aguilar, pero notamos también que es testigo de los avatares y sacrificios que los personajes atraviesan para subsistir y ser felices así sea por breves momentos. *Cafarnaúm* muestra plenamente un gran laberinto mediante tomas aéreas. *Leonera* expone el encierro y la fuga de la cárcel de manera literal. En *Linha de passe*, los objetivos y obstáculos que desarrolla el relato polifónico son distintos, pero se unifican en el hogar que funciona como médula de la condición precaria y afectiva de esta familia pobre, lugar de encuentros y desencuentros maternos y fraternales, el centro del laberinto. En *Precious*, del encierro de la protagonista en el departamento de la madre al vínculo con la sociedad, representado por la escuela y la profesora, Clarieece busca una escapatoria. En *El niño*, el deambular de Bruno por las calles de Lieja, sus desatinos y delitos lo conducen a prisión, al encierro.

Ahora bien, los espacios filmicos se ven atravesado por lo afectivo que incluye el gozo, característica melodramática por excelencia. En *Linha de passe* festejan en familia y con los amigos del barrio el cumpleaños de Darío; Cleuza asiste entusiasta a los partidos de fútbol y con el mismo entusiasmo Dinho canta en la iglesia; en *Leonera* se instauran momentos de felicidad, Julia encuentra a Marta y conforman una familia atípica; Zian abandona su hogar en la ciudad atiborrada y laberíntica y se integra en los arrabales, en el atípico hogar de Rahil donde cuida con esmero a Yonas y comparten momentos de gozo, como la fiesta de cumpleaños con restos de pastel. *Precious* encuentra momentos de felicidad en la escuela con sus compañeras. Uxbal se permite una oportunidad momentánea de gozo familiar, con su mujer e hijos, pero esta felicidad es fugaz. Es que, en efecto, todos esos episodios de gozo y felicidad se terminan con la vuelta a la miserable o marginal vida, a la dura realidad que la ficción melorrealista confina.

4.4. Personificación de la vulnerabilidad

Si el cine melorrealista cartografía lugares atravesados por la adversidad, esa adversidad la experimentan corporal y emocionalmente sus habitantes. Entonces, se asiste generalmente a una personificación de la vulnerabilidad mediante un retrato audiovisual de los oprimidos, desamparados, excluidos y abyectos de la sociedad. Uno de los personaje-tipo más vulnerables en esos lugares infortunados, como se lo ha identificado en el melodrama, son: la figura femenina, en especial la madre, y los niños o la infancia. Pero estos personajes no son las únicas víctimas, puesto que una cartografía audiovisual enfoca varios fragmentos de una sociedad y configura un microcosmos donde diferentes seres cohabitan, entre ellos seres frágiles y seres malvados (maniqueísmo), o dicho de otra

manera víctimas y victimarios. De cualquier modo, el cine melorrealista se interesa, por lo general, en enfocar o retratar el punto de vista de las víctimas.

En *Linha de passe* y *Leonera*, Cleuza y Julia, encarnan la víctima femenina. En *Cafarnaúm* encontramos a la hermana de Zian y a la mujer etíope en condiciones de víctimas femeninas. En *El niño*, Sonia es víctima de su pareja, Bruno, cuando éste último vende a su hijo. *Biutiful* muestra una inversión de roles al convertir al padre en la figura paterna y maternal. Y junto a Uxbal con su desgracia laboral y de salud están sus dos pequeños hijos que encarnan la infancia. En *Precious*, Clarieece es víctima de su propia familia y junto a ella se encuentran sus dos inocentes hijos.⁶

El tropo de la infancia es quizás el punto de comparación cardinal en estas cinco películas: están los preadolescentes Reginaldo (*Linha de passe*) y Zian (*Cafarnaúm*), el pequeño Matías (*Leonera*), los hijos de Uxbal y de Clarieece. Niños que viven con familias disfuncionales, con la ausencia de la figura paterna o materna, en hogares pobres, vulnerables y atípicos, en casas humildes o departamentos lúgubres, en la calle o en la cárcel. Se podría considerar entonces como un aire de familia a estos marcadores estilísticos, sobre todo porque se relacionan con la producción de la imagen transnacional, puesto que revisa y trasciende la idea de nación. De este modo, el cine melorrealista contendría un “paquete estético” transnacional propio:

No es de extrañar, sin embargo, que la búsqueda actual de “autenticidad” se descubra en la vida de los *favelados*, pobreza, violencia y toda suerte de desgracias, un lugar privilegiado de exotismo, misterio y peligro. Su innovación clave radica en enfocarse en los jóvenes nativos excluidos como sujetos auténticos, y a los cuales se los asocia a esta afamada cultura transnacional. [...] sus locaciones auténticas en las favelas, el uso de un elenco joven en gran parte inexperto a quien se le pide que improvisen diálogos, una acción uniforme, una banda sonora atrayente que crea un paisaje musical a la vez local y global, y su estilo de edición frenético son parte de un paquete estético (Vieira, 2010, 241-242).

Queda claro, por lo tanto, que la motivación y el interés por captar y mostrar temáticas en torno a la injusticia social de una realidad local/nacional se relacionan casi siempre con el infortunio, la pobreza, la miseria y lo marginal. Así, han emergido algunas críticas negativas en contra del cine de festival y de forma general en contra de algunas películas provenientes de países emergentes, denominado “Sur

6 En este contexto, si de una arqueología del cine melorrealista se hablara, y como ya lo mencionamos antes, esta provendría de las varias formas cinematográficas: desde el cine silente, el realismo poético, el neorealismo, el *direct cinema* y el *cinéma vérité*. Precisamente, el neorealismo ha abordado historias desde la mirada de un niño cuyo ejemplo canónico sería el *Ladrón de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948).

7 Sobre este tópico, João Luiz Vieira traza una genealogía en “The Transnational Other: Street Kids in Contemporary Brazilian Cinema” (2010), con *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1951), *Pixote* (Hector Babenco, 1981) y *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002). Esta última película explora y explota formas expresivas particulares que, de manera centrípeta y centrífuga, ha generado la denominada “transnacional *favela* culture”, una estética transnacional explícita en *Slumdog Millionaire* (2009) de Danny Boyle. Esta observación coincide con el estudio sobre las industrias transnacionales en Brasil de Courtney Brannon (2011): “Un sentido de realismo, un aura de autenticidad en primera persona, fantasía y bandas sonoras comercializables ofrecen a la favela como un espectáculo a través de una cámara y edición ostentosa, mientras que las películas funcionan como una mercancía o lo que muchos etiquetan como “pornomiseria” para ser consumido tanto por brasileños como por una audiencia global” (62).

Global” (Global South), que cultivan la tendencia estética melorrealista. Pero nuestro corpus evidencia que ya no se trataría solamente de historias del “Sur Global” que aparentemente los productores, distribuidores y audiencias euroamericanos demandan ver en la pantalla, pues esas situaciones están claramente a la vuelta de la esquina, como bien lo sugirió Randall Halle (2010); estamos entonces frente a la otra cara de una realidad urbana mundial, es decir, estos fenómenos y discursos cinematográficos no son exclusivos de ciertas naciones o regiones, sino que se presentan a nivel global.

En otra instancia, cuando los personajes del cine melorrealista dejan de ser víctimas o de victimizarse se convierten en personajes fuertes que intentan salir de la extrema y laberíntica situación en la que se encuentran: es el caso de Julia (*Leonera*) que huye de la cárcel y del país; *Precious* a pesar de ser una adolescente se vuelve una mujer-madre fuerte, encara a su progenitora y acepta su trágico e incierto futuro al enterarse de ser cero positivo. Es allí donde la ramificación cobra sentido, puesto que la estética marginal enfrenta los problemas sin paternalismos mientras que la estética miserabilista se contenta en retratar la miseria: *Linha de passe* atrapa en un círculo vicioso a sus personajes; en *Cafarnaúm*, Zian al intentar huir se hunde en situaciones deplorables, patéticas.

4.5. Exageración

Este último tropo, *last but not least*, es probablemente la particularidad más importante del melorrealismo cinematográfico. En efecto, la característica emblemática del melodrama es el exceso, la exageración en el plano formal y sobre todo en el plano de significación. Tanto el “modo de exceso” (Brooks, 1976) como la “retórica del exceso” (Martín-Barbero, 2002) pretenden significados desbordantes en la puesta en escena, en la composición del plano, en la trama y la actuación, así como en sus oposiciones que van desde la desgracia extrema al gozo, a lo inverosímil, al patetismo. De hecho, una excesiva pretensión de veracidad se vuelca en falsedad e inverosimilitud. La ficción, la diégesis, con un efecto realista encierra y tensa un mundo con conflictos emocionales, trágicos y patéticos, en varios niveles (historias, lugares, personajes). Se trata de una “tragedia del pueblo” que va del drama serio y veraz, de la intriga violenta a la risa, a la sensiblería; en definitiva, un exceso de acontecimientos trágicos y conmovedores con fuertes dosis de casualidad. Lo emotivo en el mundo melorrealista reclama siempre un efecto aleccionador y conmisericordioso por parte del público.

El cine melorrealista se compone, en gran medida, por giros radicales –cambios bruscos y repentinos– articulados desde la exageración: Cleuza no solo es pobre y debe ocuparse de sus hijos en la etapa inicial y final de la adolescencia, sino que espera otro hijo sin padre. Julia no solo va a prisión por un posible homicidio del cual no recuerda nada, sino que deviene madre a quien le quieren arrebatar a su hijo. Uxbal no solo está enfermo de cáncer, sino que su mujer, alcohólica y bipolar, la engaña con su hermano; él debe hacerse cargo de sus hijos, mantener el trabajo donde los problemas y accidentes mortales no escasean. En *Precious*, la protagonista no solo es pobre y maltratada por su madre, sino que es abusada por su padre, tiene un hijo discapacitado, espera otro bebé y, como si la tragedia no fuera suficiente, tiene sida. Zian, aparte de ser un niño de la calle, pues sus padres no

se hacen cargo de él, debe trabajar duramente, traficar drogas y luego huir; cuida un bebé (Yonas), se envuelve nuevamente en redes criminales de tráfico de estupefacientes y de personas (entrega a Yonas a cambio del sueño de salir del país), también carece de documentos y además, al convertirse en agresor por cobrar venganza por su hermana muerta, va preso.

Cada filme envuelve una serie de aristas en torno a la desgracia social, como un abanico de cuestionamientos y denuncias con abundantes significantes y significados. Pero aquel conjunto en lugar de solidificarse se desborda: *Linha de passe* a través de sus múltiples personajes e historias intenta abrazar varios conflictos ubicados en la expansión urbana: infortunio, familia disfuncional, fanatismo (fútbol y religión), carencia de la figura paternal, etc. De igual manera ocurre en *Biutiful* que aborda la enfermedad, la familia disfuncional, los problemas de la inmigración y trabajo precario hasta el encuentro y visión con los muertos. *Cafarnaúm* gira en torno a la denuncia del abandono familiar hacia los niños, pero incluye el matrimonio forzado (costumbres, religión, pedofilia), el microtráfico de estupefacientes, la inmigración y la trata de personas. La película melorrealista intenta entonces cartografiar y denunciar con cierta profusión varios problemas que existen en la sociedad contemporánea, generalmente en zonas urbanas desfavorecidas, pero al caer en el exceso y en el patetismo consiguen, más que una concientización o reacción política real por parte del público, frívolas emociones vinculadas con lo conmovedor y lo espectacular. Esta aparente paradoja, en palabras de Jacques Rancière (2010) respecto de la imagen intolerable y la emancipación del espectador, "tiene su razón de ser: si no mirara imágenes, el espectador no sería culpable. Por otra parte, al acusador tal vez le importe más la demostración de su culpabilidad que su conversión a la acción" (89).

Maniqueísmo y estereotipos absolutos forman parte tanto de la cartografía de la adversidad y la pertenencia con un efecto realista, como de la personificación de la vulnerabilidad. La figura femenina y la infancia son las víctimas por excelencia y de forma casi siempre exagerada. La bondad y la maldad flotan a corriente y contracorriente en ambientes marginales y miserables. Bruno se divierte y juega con Sonia (*El niño*), y a sus espaldas se deshace de su hijo; ella le cierra la puerta de su departamento, al final juntos lloran desconsoladamente. Julia y Ramiro (*Leonera*) se acusan y se desean a la vez en sus encuentros altamente melodramáticos. Los padres de Zian (*Cafarnaúm*) son extremadamente malvados con él y sus hermanos, fuerzan el matrimonio de su adolescente hija con el pretexto de mejores días (casa, comida y marido). Los personajes del cine melorrealista están en constante peligro, por esa razón siempre quieren huir, pero en lugar de una salvación ciertos personajes caen otra vez en exageradas situaciones calamitosas e inciertas.

5. Conclusión

Este estudio ha identificado cinco tropos que podrían definir de manera más o menos precisa el cine melorrealista global: efecto realista en la ficción, cartografía de la adversidad y de la pertenencia,

compromiso y/o denuncia social, personificación de la vulnerabilidad y exageración. Cada tropo se interrelaciona entre sí y sólo desde esa perspectiva es posible entender esta tendencia estética del cine contemporáneo, tendencia que aquí se ha evidenciado especialmente en el cine contemporáneo de festival, en específico, en Cannes.

El melorrealismo global es un cine con un alto efecto realista, erigido por la utilización de lugares, historias y personas reales. Este cine cartografía principalmente el infortunio, la desgracia en la que algunos personajes se hallan atrapados y con pocas posibilidades de salida, de ahí la idea de laberinto. Todas las historias buscan siempre una postura de compromiso y/o denuncia social cuyo objetivo parece ser el de mostrar los problemas y proponer una posible reflexión por parte del público. A este respecto, esta intención contiene una ambivalencia que se configura a veces en una visión miserabilista (patetismo) o en una mostración directa de la marginalidad (*pathos*). Al enfocarse en la pobreza, en el infortunio, en la miseria, en lo marginal, los personajes son generalmente individuos vulnerables, de modo que la victimización del personaje-tipo reincide, como en el melodrama, en la figura femenina y en la infancia; hay sin duda otros personajes, otro tipo de personificación, pero el cine melorrealista siempre apunta hacia una victimización basado en el estereotipo y en el maniqueísmo. Finalmente, el cine melorrealista se ve atravesado por la exageración de significantes y significados hacia el exceso cuyo resultado es la falsedad y la inverosimilitud, de ahí se torna comprensible el resurgimiento pleno del tropo melodramático pero fundido con el realismo. Estamos entonces frente al cine melorrealista que ya no es propiedad de una cinematografía definida (periferias) o perteneciente a una región determinada (Sur Global), sino que es una tendencia cinematográfica global: de Brasil a Líbano, de Argentina a Bélgica, de España a Estados Unidos.

Examinar una parcela del cine contemporáneo e intentar definir características o tropos puntuales representa siempre un desafío, puesto que intervienen otros fenómenos, interesantes y complejos a la vez, tales como la historia del cine, los géneros cinematográficos, las cinematografías (trans) nacionales, etc. En este sentido, los tropos del melorrealismo aquí identificados no serían los únicos ni definitivos, pero, al aglutinarlos y observarlos a través de argumentos y ejemplos concretos, permiten, en cambio, una primera y amplia comprensión sobre esta tendencia estética global.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Aumont, J. & Michel M. (2012). *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma*. París: Armand Collin.
- Bourdieu, P. ([1992] 1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Brannon, C. (2011). Globo Filmes, Sony, and Franchise Film-making: Transnational Industry in the Brazilian Pós-Retomada. En C. Rêgo y C. Rocha (eds.), *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema* (pp. 51-63). Bristol: Intellect.
- Brooks, P. (1976). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/London: Yale University Press.
- Galt, R. & Schoonover, K. (eds.). (2010). *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Nueva York: Oxford University Press.
- Halle, R. (2010). Offering tales they want to hear: Transnational European film funding as neo-orientalism. En Galt, R. & Schoonover, K. (eds.). *Global Art Cinema: New Theories and Histories* (pp. 303-319). New York: Oxford University Press.
- Herlinghaus, H. (ed.). (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio.
- Marcantonio, C. (2015). *Global Melodrama: Nation, Body, and History in Contemporary Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- Martín-Barbero, J. (2002). La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía. En H. Herlinghaus. *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina* (pp. 61-77). Santiago: Cuarto Propio.
- Moine, R. (2008). *Les Genres du Cinéma*. París: Armand Colin.
- Monsiváis, C. (1994). Se sufre, pero se aprende: el melodrama y las reglas de la falta de límites. En C. Monsiváis & Bonfil, C. (eds.). *A través del espejo: el cine mexicano y su público* (pp. 99-224). Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Narváez, G. (2019). El cine latinoamericano contemporáneo y la estética de festival: El caso de Cannes (2000-2015). *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 77, 21-46.
- Narváez, G. (2021). Configuraciones estéticas y posturas de autor en el cine de festival contemporáneo a través de una revisión historiográfica del caso latinoamericano en Cannes (1946-2015). *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 23, 9-43.
- Pinel, V. (2009). *Genres et mouvements au cinéma*. París: Larousse.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Schroeder, P. (2016). *Latin American Cinema: A Comparative History*. Oakland, California: University of California Press.
- Torres, G. (2017). La faz melodramática del cine ecuatoriano (1965-2016). *Fuera de Campo*, 1 (5), 40-59.
- Vieira, J. L. (2010). The Transnational Other: Street Kids in Contemporary Brazilian Cinema. En Āurovičová, N. & Newman, C. (eds.). *World Cinemas, Transnational Perspectives* (pp. 226-243). New York: Routledge.

Reseña Curricular

Geovanny Narváez es PhD por la KU Leuven (Bélgica), con la tesis *El cine latinoamericano y la estética de festival*. Es licenciado en Literatura y Lenguajes Audiovisuales (Ecuador); magister en Arts, Lettres, Langues (Francia). Ha publicado artículos sobre cine en libros y revistas especializados, y ha coordinado los libros: *Transnacionalidad, cine y audiovisual en América Latina* (2020) y *El ojo avizor. Diálogos sobre el cine ecuatoriano* (2021). Es docente de la Carrera de Cine de la Universidad de Cuenca. Actualmente realiza un posdoctorado en la Universidad de Buenos Aires. Es responsable y miembro fundador de CINEXAA (Centro de Investigación y Experimentación en Artes Audiovisuales).



Imagen: Gabriel Calero



Imagen: Gabriel Calero

Haciendo calle en la academia

PhD Mafo López Jaramillo

Docente, investigadora, gestora y curadora
Universidad de las Artes- Guayaquil, Ecuador

Presentamos el primer monográfico dedicado al arte de calle, producido, curado y gestionado desde los espacios urbanos. Se trata, sin lugar a dudas, de un hito, en el sentido de generar un fructífero diálogo entre la urbe y la academia. Con diversas temáticas enhebradas en torno a este particular objeto de estudio, ofrecemos este interesantísimo monográfico dedicado íntegramente a complejizar la calle y a su producción creativa. Pensar, marcar, rayar y correr es un espacio para la reflexión local e internacional, que presenta una serie de seis artículos académico provenientes de México, España y Ecuador. Estos trabajos de escritura reflejan las actuales preocupaciones sobre el arte de calle, y su relación con el espacio museo, con el activismo, con los procesos pedagógicos y, asimismo, con la necesidad de un trabajo de campo riguroso que encuentre metodologías y sistematizaciones claras. Ensayos, crónicas y testimonios para pensar, rayar, marcar y correr. Las reflexiones multidimensionales sobre el arte de calle, que el lector podrá disfrutar a continuación, constituye una publicación única, y una parada obligada para quienes han encontrado en el asfalto su lugar de enunciación. Siempre efímeros, nunca sin memoria.

Incluimos también, en la sección de “Misceláneas” que complementará a estos artículos, dos textos testimoniales. Uno hace referencia a la vivencia propia de un escritor de graffiti, específicamente un gancho, que nos habla desde Monterrey, México. El segundo, un valioso aporte respecto al tema coyuntural del momento, en el contexto ecuatoriano: el muro del artista español Okuda. Mención aparte merece el segmento de “Crónicas de la Moviada Guayaca”, que incluye tres potentes narrativas en torno a la génesis del arte de calle. Cabe mencionar que la convocatoria realizada tuvo poca receptividad en el movimiento local, hecho que evidencia el poco interés en articular una producción escritural rigurosa y la separación entre los protagonistas de los muros y la academia. En este punto, agradecemos a los colegas lectores de este número, compañeros en su mayoría de la INDAGUE, Asociación Española de Gestores, Curadores e Investigadores de Arte Urbano y Graffiti, quienes han contribuido de forma contundente a esta publicación (Fernando Figueroa e Isabel Carrasco) y en México a Citlali Morán, docente especialista.

También en la parte de “Misceláneas”, presentaremos, entre otros contenidos, el testimonio del maestro Hernán Zúñiga, insigne figura de los años ochenta, que impulso en gran medida los diálogos con las culturas urbanas, propiciando desde la gestoría de la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas procesos de base con diversos actores iniciales de la escena. Por su parte el maestro Joaquín Serrano, es también una de las voces fundacionales aquí presentes. Su aporte desde el muralismo y arte público han sido cruciales para las nuevas generaciones. Este juego de tres testimonios, resulta clave en la comprensión de las actuales dinámicas del uso del espacio público en la ciudad de Guayaquil. Y, para finalizar, ofrecemos una pequeña entrevista a Carlos Contreras aka “Caster”, voz autorizada de la cultura urbana y del graffiti.

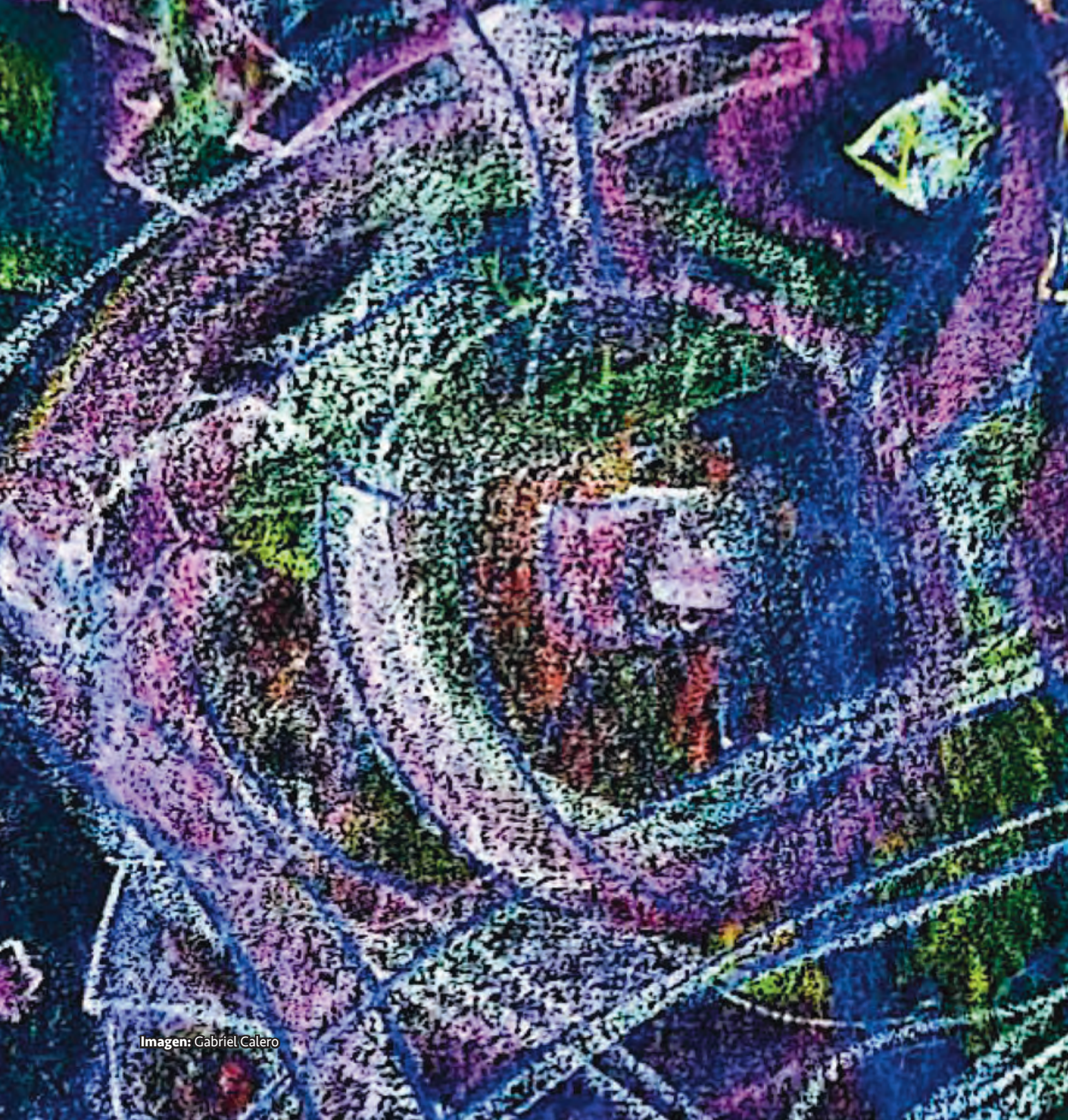


Imagen: Gabriel Calero

Y sin embargo se mueve: Aproximación al concepto de graffiti en tránsito desde el graffiti en trenes de mercancía en la ciudad de Guadalajara

And yet it moves: Approach to the Concept of Moving Graffiti Taking the Freight Graffiti in the City of Guadalajara as Starting Point

Resumen:

En este artículo se pretende describir y reflexionar sobre la dimensión en movimiento del graffiti de la tradición neoyorquina contemporánea, es decir, el graffiti en tránsito. Esta reflexión es el resultado de una aproximación al fenómeno en los trenes de mercancías, un mundo que nos comparte Jupiter, del *crew* Planetas Extraños (PX), un veterano trenero tapatío. Se utilizan métodos cualitativos como la entrevista, la observación guiada y la digitalización tanto de revistas como de fanzines especializados para encontrar material suficiente que sustente la argumentación de que el graffiti en tránsito es una veta fundacional y vigente del fenómeno. Que además nutre un par de debates relevantes en torno a dos procesos: la construcción de identidad de una agrupación y la producción simbólica de la ciudad.

Palabras claves: Comunicación entre pares; experiencia mediatizada; graffiti en trenes de mercancía; graffiti en tránsito; identidad.

Sumario: 1. Introducción, 2. Un traslape conceptual entre el territorio y el tránsito, 2.1 La circulación física y mediatizada como punto de partida, 3. Jupiter, PX, una introducción al freight graffiti desde su experiencia vivida y mediatizada, 4. El territorio sí coerciona..., 4.1 El territorio, la yarda de las juntas y los primeros VRS, 4.1 El territorio, decorando en una yarda en San Juan de Ocotán, 4.3 El territorio, recorrido en la yarda de Washington, 5. ... pero no determina. El peso de la circulación, física y mediatizada, 5.1 Circulación física, transporte urbano en Guadalajara y otras formas locales del graffiti en tránsito, 5.2 Circulación mediatizada, revistas especializadas además del yo-soy que inicia en el tag y termina en el hashtag, 6. Conclusión.

Como citar: Abundis, A. (2022). *Y sin embargo se mueve: Aproximación al concepto de graffiti en tránsito desde el graffiti en trenes de mercancía en la ciudad de Guadalajara*. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 193-213.

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>
www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a11



This work is under an international license
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Ángel R. Abundis

Universidad de Guadalajara
Guadalajara, México

abundiscomunicacion@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1242-2986>

Enviado: 2022-03-15
Aceptado: 2022-04-28
Publicado: 15/07/2022

1. Introducción

La calle es el *leitmotiv* de este número de *Ñawi*. “La calle es una selva de cemento”, “haciendo calle” o “si la calle es el medio, la calle es el mensaje” son algunas de las frases que hacen sentido en los estudios alrededor del graffiti de la tradición neoyorquina. Y es que la ciudad, sus paredes y mobiliario urbano, por mencionar sólo un par de sus elementos, son el soporte por excelencia que al ser marcados anuncian la presencia de un escritor o un *crew* en la urbe.

Por lo menos esta idea, que el graffiti es estático y urbano, ha permeado y dirigido tanto la conversación como la producción académica mexicana alrededor del fenómeno del graffiti de la tradición neoyorquina. En diferentes momentos sociohistóricos se ha reflexionado principalmente acerca de la construcción de identidad de los *taggers* (Cruz-Salazar, 2008; Pedroza, 2010; Mendoza, 2011), de los *cholos* (Reguillo, 1995; Marcial, 1996) o de la producción simbólica de la ciudad (Peredo, 2011; López-Carrera, 2013) partiendo del territorio, en diferentes escalas geográficas, como el espacio donde se objetivan las tensiones y las utopías, la represión y su respuesta. Es decir, el lugar que resulta de las mediaciones políticas, culturales y sociales hace posible la emergencia de fenómenos sociales (Signorelli citada en Reguillo, 1995, 29).

Esta perspectiva urbana, situacional y local tiene un alcance limitado cuando se pretende abordar el fenómeno del graffiti de la tradición neoyorquina en los trenes de mercancías que circulan de manera transnacional, en donde el soporte de las intervenciones se encuentra en tránsito y los esquemas “tradicionales” de emisión, recepción y por lo tanto, de competencia al interior de la comunidad de escritores, es distinta. Esta inquietud nos obliga a generar un par de preguntas sobre el fenómeno del *freight graffiti* y su relación con el que decora las ciudades occidentales contemporáneas latinoamericanas: ¿qué elementos simbólicos comparten? y ¿en qué se distinguen entre sí? Sin alejarnos totalmente de la dimensión situacional de la construcción de identidad aparece la inquietud: ¿qué impacto tiene la presencia del graffiti en los trenes de mercancía en la comunidad de *writers* locales? Antes de ampliar la escala geográfica del fenómeno y todavía en la dimensión local emerge la cuestión: ¿además del que decora los trenes de mercancías, qué otros tipos de graffiti en tránsito existen o existieron en la ciudad de Guadalajara?

Este artículo no busca negar la idea de que la ciudad es contenedor / productor simbólico. Suscribo esta perspectiva y creo que es sólida, sin embargo, el graffiti en tránsito (local, regional, nacional y transnacional) ha escapado de su recorte conceptual. La propuesta de esta entrega tiene como objetivo dar un paso atrás, respirar, regresar al campo y responder cómo impacta el graffiti en tránsito (en particular, aunque no exclusivamente el) que decora los trenes de mercancía en la comunidad de escritores en Guadalajara.

Para responder estas cuestiones conté con el apoyo de Jupiter del *crew* PX, un escritor de graffiti veterano con más de veinte años en el medio, que sigue vigente y que es reconocido como trenero por la comunidad tapatía. Me permitió registrar en video mientras decoraba una tolva en la yarda de

San Juan de Ocotán, en el municipio de Zapopán, Jalisco, y me dio un recorrido en la yarda ubicada en la colonia del Fresno, en la ciudad de Guadalajara, que fotografié. Mientras escaneábamos revistas y fanzines de producción local, nacional e internacional me compartió datos relevantes en relación al fenómeno del graffiti en trenes de mercancías y además me concedió una entrevista que registré en audio.

Con el material recabado de manera cualitativa y desde la experiencia local del escritor tapatío Jupiter es que se documentó el fenómeno del graffiti en trenes de mercancías en la ciudad de Guadalajara y es con este bosquejo que me permito reflexionar acerca del *graffiti en tránsito*.

2. Un traslape conceptual entre el territorio y el tránsito

Antes de exponer los resultados de la aproximación cualitativa al graffiti en trenes de mercancías, es necesario exponer los “momentos” de la producción académica mexicana alrededor del fenómeno de marcar las paredes con un abanico de estilos y un objetivo determinado. Cabe destacar que existen otras aproximaciones al graffiti en tránsito en otras latitudes: unas parten de la descripción de distintas mallas de circulación de graffiti neoyorquino, Castleman en *Getting Up* (1982), Cooper & Chalfant en *Subway Graffiti* (1984) y Austin en *Taking the train* (2002) abordan el fenómeno del graffiti en la ciudad de Nueva York que utilizaba como soporte principal el metro de esta urbe y que conectaba simbólicamente, mediante los nombres que decoraban sus costados, barrios de la ciudad. Gastman en *Freight Train Graffiti* (2006) amplía el alcance de las intervenciones al documentar y describir el graffiti en trenes de mercancías en Estados Unidos. Por otra parte, Figueroa en *¡Y sin embargo se mueve! Análisis de las principales estrategias modernas para la movilización del graffiti* (2009) esquematiza diferentes tipos de graffiti de firma en movimiento. En dos amplias categorías en tiempos de guerra o de paz y en categorías puntuales como el tipo de vehículo que funciona como soporte. El presente trabajo comparte más que el título ya que parte de la aspiración de emular el esfuerzo de Figueroa: generar conceptos desde los ejemplos empíricos, en este caso el graffiti en tránsito desde los graffiti que se encuentran en movimiento en la ciudad de Guadalajara. Desde esa postura se decidió revisar solamente la literatura especializada más cercana al fenómeno, la mexicana.

Esta revisión bibliográfica, más bien sumaria, tiene como objetivo reconocer el alcance conceptual de las investigaciones nacionales y tiene como resultado la detección de dos tópicos predominantes. Por un lado, el que privilegia el análisis de símbolos, estrategias y saberes compartidos que dan sentido a la comunidad de escritores, por otro, el que se interesa en el proceso y los resultados de las mediaciones políticas, culturales, económicas y sociales entre los escritores, la sociedad civil organizada o no, los diferentes poderes institucionales (legislativo, ejecutivo y judicial), los medios de comunicación y un sinnúmero de actores sociales con niveles diferenciados de poder.

Es necesario hacer evidente que la frontera entre ambas perspectivas es más bien porosa. Los estudios de la identidad reconocen, en mayor o menor medida, el papel de la ciudad y sus tensiones / mediaciones en el proceso de su construcción, ya que asumen que es simbólica, relacional y situacional.

Esto significa que la identidad se construye desde referentes a los que se suscribe o se opone, proceso que sucede en una situación histórica y geográfica determinada. Por otra parte, las investigaciones que tienen al que se centran en la producción simbólica de la ciudad tampoco niegan la importancia de las identidades, de los códigos compartidos, de las semiosferas cerradas en las mediaciones que existen entre los escritores de graffiti y los demás actores sociales.

Aunque el objeto de estudio de las dos perspectivas se sitúa en escalas diferentes, una en el individuo y su afiliación, otra en la ciudad como arena de tensiones entre grupos con niveles diferenciados de poder, tienen como principio la interacción relacional situada en la ciudad. Esta perspectiva tiene una explicación si se leen los “momentos” epistémicos desde una clave histórica. Se puede argumentar que la escala geográfica, que empuja la conceptual, se amplió con el paso del tiempo, que además el fenómeno se transformó y se hizo más complejo con el tiempo.

Los primeros estudios sobre el graffiti abordaron el *placazo*, una estrategia de comunicación utilizada por jóvenes conocidos como *cholos* para marcar y delimitar el territorio de su agrupación. Estos estudios tenían al centro la identidad, buscaban aproximarse a las agrupaciones desde sus producciones simbólico-culturales y las marcas en sus barrios eran una de las más evidentes (Reguillo, 1995; Marcial, 1996). En este primer momento la interacción sucede en un recorte geográfico hiperlocalizado. Es más, en una colonia periférica de la ciudad de Guadalajara podrían existir múltiples barrios que delimitaban su espacio de influencia.

El segundo momento de la academia mexicana en relación al graffiti heredó la identidad como objeto de estudio; sin embargo, este se aproximaba ya al graffiti de la tradición neoyorquina. El cambio es relevante, porque la dinámica y la función de marcar las paredes es muy distinta entre los *cholos* que marcaban el territorio y los *writers* que buscaban decorar las fachadas en los lugares más transitados y con mayor visibilidad de la ciudad. Sin embargo, el germen de la identidad vinculada al territorio (la ciudad) estaba ahí. Tanto Cruz-Salazar (2008), Mendoza (2011) o Pedroza (2010) abordaron la construcción de la identidad o la semiosfera de los escritores como un fenómeno exclusivamente urbano. Documentaron las prácticas, saberes y códigos identitarios al interior de la agrupación mediante entrevistas a profundidad y grupos focales. Aunque el peso de la ciudad como contenedor/ productor de identidades es fuerte, se bosquejan redes nacionales de intercambio de saberes y de integración identitaria entre escritores de las principales urbes mexicanas, como: Tijuana, Guadalajara y la Ciudad de México. En esta segunda camada de investigadores la escala geográfica de análisis se amplía, ya no es la agrupación en relación con el barrio, es la agrupación en relación con la ciudad, la urbe.

El tercer momento es el que privilegia la producción simbólica de la ciudad. Para mí, esta es la categoría más amplia y en un sentido estricto todos los trabajos revisados en este capítulo califican para ingresar en ella. Sin embargo, la diferencia es que los trabajos de Peredo (2011), Sánchez (2010), López-Carrera (2013) o Abundis (2019) toman en cuenta tanto la dinámica de conformación de la

identidad como las políticas públicas emanadas como respuestas hacia las estrategias comunicativas de las juventudes, en este caso, de los escritores de graffiti. En este momento la escala geográfica se mantiene en la ciudad, pero amplía el número de actores sociales que se encuentran en tensión.

2.1 La circulación física y mediatizada como punto de partida

Aunque la escala geográfica y conceptual se amplía en alcance y número de actores sociales involucrados, la interacción situacional entre individuos o agrupaciones como principio de los procesos se mantiene. ¿Qué pasa entonces cuando las marcas (o intervenciones) viajan o se mediatizan?; ¿cómo impacta este tránsito en la consolidación de los proyectos simbólicos de los sujetos y, por lo tanto, en la producción simbólica de la ciudad?; ¿esta circulación puede generar redes de interacción no-situada que alimenten proyectos simbólicos de los sujetos? Estas preguntas, que parecen alejarse de las inquietudes expresadas al inicio del texto, son relevantes para su desarrollo en el orden conceptual, en tanto que las primeras son más empíricas y servirán para desmenuzar la evidencia cualitativa. Estas cuestiones se complementan.

En *Conexiones transnacionales: cultura, gente, lugares*, Hannerz se pregunta lo siguiente: “¿Cómo se puede entender, y describir, una cultura modelada por la interacción intensa, continua y a gran escala entre lo autóctono y lo que viene de afuera?” (1998, 19). Desde este cuestionamiento el antropólogo sueco proyecta dos referentes que conforman los proyectos simbólicos individuales, grupales, locales, nacionales y transnacionales. Sus comunidades son coaccionadas por el territorio, es decir, son situacionales, pero son influidas por el movimiento a gran escala de individuos o productos culturales que cargan y reproducen proyectos simbólicos específicos en circuitos de intercambio determinadas por redes mercantiles, culturales o migratorias, por mencionar algunos (Hannerz, 1998).

Esta sumaria, y quizá injusta, introducción a las *comunidades imaginadas transnacionales* de Hannerz nos permiten pensar en las intervenciones en los trenes de mercancía como un mensaje que invita a un mundo de posibilidades. *¿Si alguien ya marcó ahí, podría hacerlo yo?*, se preguntaría cualquier escritor de graffiti al observar un vagón decorado circulando frente a él.

En ese sentido, Jupiter comenta que “nuestros hermanos, o sea, hablando de hermanos mexicanos, al emigrar a Estados Unidos y al regresar se trajeron esta tendencia del graffiti” (comunicación personal, 2018). Para Cruz-Salazar, este trayecto “inició por la frontera norte. El graffiti, en el continente americano, se origina en la ciudad de Nueva York, en el Bronx y su expansión responde a un recorrido geográfico que implica espacios ciudadanos tanto estadounidenses como mexicanos: Nueva York - San Francisco - Los Ángeles - San Diego - Tijuana - Aguascalientes - Guadalajara - ciudad Nezahualcóyolt - ciudad de México” (2004, 201). Ambas concepciones parecen complementarias, pero sí se matizan son opuestas. Por su parte, Jupiter habla de un proceso directo entre Guadalajara y el exterior, mientras Cruz-Salazar bosqueja un recorrido histórico-geográfico. Lo más sensato es que cada ciudad tuviera un proceso propio hacia el exterior en diferentes escalas y mallas de circulación, de lo hiperlocal (el barrio) a lo internacional pasando por el intercambio entre ciudades. Estos proyectos simbólicos basados en la

experiencia vivida y mediatizada se transmitieron con el movimiento de individuos y sus producciones culturales; un ejemplo es el impacto de Duren del *crew* CHK en el graffiti “chilango” (término utilizado en México para referirse a lo que proviene de la Ciudad de México). En una entrevista que hace Cruz a Set, un escritor de la ciudad de México, sobre la influencia “tapatía” (expresión mexicana que indica que algo proviene de la ciudad de Guadalajara) en los estilos del *tag*. Él comenta “eran originales porque no eran parecidos a las cosas de Los Ángeles o cosas así. De hecho, ellos llegaban con cuadernos llenos de *tags* con estilos diferentes y se los daban a la gente de aquí, y la gente de aquí pues... feliz” (2004, 220).

La pretensión de este traslape tiene como objetivo matizar la dimensión referencial situacional en los procesos de constitución tanto de la identidad, como de la producción simbólica de la ciudad. Pero ¿dónde se puede observar este matiz conceptual? Es justo en la circulación de la experiencia en tres formas: 1) *La aplicada*, es decir, la intervención que decora una pared, un camión, un tren de mercancías e incluso los cuadernos del Duren y que entre sus mensajes cuenta con la posibilidad / invitación a participar en la competencia simbólica al interior de la comunidad de escritores. 2) *La mediatizada*, que mediante el registro y publicación de las intervenciones aumentan el alcance de la firma del escritor o del *crew* y, por lo tanto, su prestigio. 3) Y, *la vivida*, aquella que se comparte en el cara a cara, en la interacción entre individuos, agrupaciones ¡y claro, la ciudad como medio! (Thompson, 2016, 269-301)

Desde esta perspectiva conceptual nos preguntamos en dónde situar el *graffiti en tránsito*, en qué tipo de experiencia podríamos ubicarlo. Esa parece será la reflexión final, para ello antes nos acercaremos a la realidad desde las pistas que nos compartirá Jupiter de la *crew* Planetas Extraños (PX).

3. Jupiter, PX, una introducción al *freight graffiti* desde su experiencia vivida y mediatizada

Sobre Jupiter sabemos que pertenece a los “veteranos”, la segunda camada de escritores tapatíos y que empezó a marcar las paredes en 1996 porque veía *tags* de Reeper (UGL) uno de los escritores “pioneros”, que había cambiado su residencia de Los Ángeles, California, a la ciudad de Guadalajara. Se sabe que, en 1999, participó en la “Revolution Bomber” que transformó el paisaje urbano tapatío, junto a Reload, Below, B-Boy, Masae, Pepas, Jodon y otros *writers* que incluyeron las *bombas* en el repertorio de la competencia simbólica local que estaba dominado por los *tags*. Según el escritor, emulaban lo que veían en otros lados como Nueva York, París o la Ciudad de México.

Su historia como graffitero ha sido documentada en diferentes plataformas, sus intervenciones han sido publicadas en fanzines locales o revistas nacionales, participó en la octava edición de *Real Vandals* (una serie de videos que documentaron la escena del graffiti mexicana producida por la revista *Illegal Squad*) y, además, fue el único tapatío entrevistado para *La ruta del graffiti*, un documental que se presentó en la exposición *Illegal* que se montó en 2018 en el Foto Museo Cuatro Caminos. En el plano académico compartió su relato en la publicación *RAYAR: Nuevas miradas sobre el arte urbano en Guadalajara* (Marcial, 2018), asimismo en las tesis escolares *Taggeo, luego existo: el caso de los jóvenes que practican graffiti hip hop en Zapopan y Guadalajara en el periodo 2010 al 2018* (Acosta, 2019) y *Aproximación sociohistórica de la aparición y evolución del fenómeno del graffiti en la ciudad*

de Guadalajara desde 1990 a la actualidad (Abundis, 2019). Esta relación de participaciones respalda la relevancia de Jupiter en la escena del graffiti de la tradición neoyorquina mexicana. Es importante resaltar que en ninguno de los registros enlistados se aborda el graffiti en trenes de mercancías, donde el escritor tiene quizá la trayectoria más longeva en Guadalajara.

Con esta introducción del escritor empezamos a desarrollar la parte más empírica del artículo, siempre invitando al lector a tener en mente varias claves conceptuales: la construcción de identidad (o proyecto simbólico individual), la producción simbólica de la ciudad, las escalas geográficas situacionales (hiperlocales, locales, regionales, nacionales, transnacionales), pensando su mutua interacción y los diferentes tipos de experiencia que circulan en estas mallas (las vividas, aplicadas o mediatizadas).

4. El territorio sí coerciona...

El territorio, el espacio donde suceden las cosas, el lugar en el que se objetivan las tensiones sociales, en este caso “la yarda” tiene un peso fortísimo. Es irónico pensar que el graffiti en tránsito, aquel que anuncia la presencia del individuo o grupo y se encuentra en movimiento vinculando hiperlocalidades, esté tan determinado por el sitio en donde se producen las intervenciones, por lo menos en el caso del graffiti en trenes de mercancías. En esta parte del artículo se dará cuenta de puntos claves compartidos por Jupiter sobre tres yardas ubicadas en puntos distintos del Área Metropolitana de Guadalajara (AMG).

4.1 El territorio, la yarda de las juntas y los primeros VRS

Las Juntas es una colonia que se encuentra ubicada al sur del AMG en el municipio de San Pedro Tlaquepaque. Con una población de 10 774 habitantes, fue catalogada como “zona de alto riesgo de atención prioritaria” en el *Plan municipal de desarrollo y gobernanza San Pedro Tlaquepaque* (ayuntamiento San Pedro Tlaquepaque, 2018). Revisando el mapa de las redes ferroviarias mexicanas no puedo imaginar otro lugar en la ciudad que esté tan modelado por sus vías. El oriente de la colonia se encuentra delimitado por el paso del tren que conecta la ciudad de Guadalajara con el puerto de Manzanillo y en el poniente por la conexión hacia la Ciudad de México, al norte, como el vértice de un triángulo, la unión entre ambas y al centro, sobre la calle Colima, el remanente de una vía que desconozco cuándo se dejó de utilizar.

Llegamos a Las Juntas por el graffiti en los trenes de mercancía que se producía en este lugar, el que decora los vehículos ferroviarios que transitaban en sus vías o se encontraban estacionados por allí. Jupiter mencionó este lugar, según comentó que en algunas revistas locales vio publicadas las piezas que decoraban los trenes de mercancías de escritores del *crew VRS* como Pinke o Huesos (Figura 1). Esta experiencia mediatizada incitó que Jupiter buscara a estos escritores para ingresar a la yarda para decorar los trenes. Esto nos invita a recordar que a finales de los noventa, y puede ser que todavía, este territorio se encontraba controlado por los jóvenes que se juntaban en las esquinas del lugar, conocidos como cholos o chavos banda (Marcial, 1996).

En el lado opuesto, pensando en el control del territorio y el espacio, se encontraba el “Cultu”. Un tianguis cultural con más de veinte años de permanencia, en donde los escritores de la ciudad, cada *crew* o grupos de *crews*, se juntaban en diferentes jardineras y se comercializaban productos relacionados con la comunidad de escritores tapatíos, incluidas las revistas locales, nacionales e internacionales. Es ahí donde Jupiter, que ya sabía quiénes eran los primeros VRS que marcaban los trenes en Las Juntas, estableció contacto con ellos.



Figura 1. Recorte de la revista *Express Arte Urbano* con una intervención de Pinke (2002).

Revisando las fotografías publicadas en *Riesgo*, *Express arte urbano* o *Arte y Destrucción*, se hizo evidente la relación entre *Fixe*, que en ese momento pertenecía al *crew* BS y ahora marca VRS, con estos escritores. En ambos casos, tanto para Jupiter como para *Fixe*, el territorio está en apariencia bloqueado, es ajeno y está controlado. Sin embargo, el lenguaje común, el graffiti neoyorquino como moneda de cambio, pudo desbloquear el territorio. Esta *comunalidad*, es decir, la experiencia compartida por una agrupación (Thompson, 2016, 289) toma caminos distintos, ya que circula en diferentes escalas geográficas y medios. La experiencia mediatizada en el registro publicado en las revistas locales tuvo como receptor a Jupiter, invitándolo a participar e integrarse a una incipiente escena de *freight graffiti*, la experiencia vivida de *Fixe* al compartir la yarda con Pinke tuvo otras repercusiones, en donde comparte una experiencia más estrecha y eso le permite ingresar al *crew*. En ambos casos las intervenciones ajenas influyeron en los proyectos simbólicos individuales (Figura 2).



Figura 2. Recorte de revista con intervenciones de Pinke (VRS), Retip (LSJ), y *Fixe* (BS) (*Express Arte Urbano*, 2002).

Este primer acercamiento al territorio no permite hacer una radiografía más profunda del lugar, ya que no cuento con el contacto de Pinke o Huesos. Podemos reconocer colonias de la ciudad modeladas por las vías férreas en las que el tránsito del ferrocarril, el lienzo itinerante de los trenes, invita a los escritores a decorarlos si viven ahí o si son de fuera a internarse en estas colonias para marcarlos.

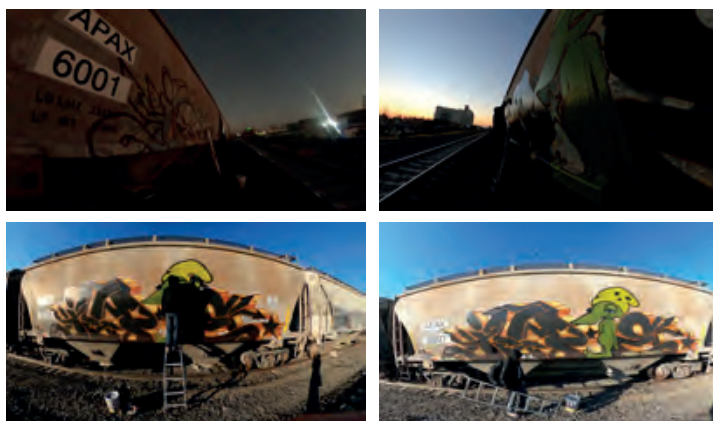
4.2 El territorio, decorando en una yarda en San Juan de Ocotán

Es la segunda ocasión que grabó en video a un escritor decorando un tren de mercancías en San Juan de Ocotán. La primera ocasión fue con *Citrek*, un joven escritor, que tiene alrededor de 25 años y que es originario de un pueblo precolombino. La segunda, con Jupiter, el veterano con más de veinte años marcando su nombre. Ambos pertenecen al *crew* (PX) y aunque tienen diferentes edades, son reconocidos entre los escritores tapatíos como “los más treneros”.

Jupi me citó a las 6:00 de la mañana, el domingo 20 de febrero para grabarlo mientras pintaba un tren y hacer un recorrido guiado; aún no sabía a qué yarda me llevaría. Cuando vi que tomamos la avenida Vallarta hacia el poniente de la AMG intuí que iríamos a la yarda de “San Juan”. Justo de ese lugar hice una descripción densa como trabajo final en una clase de la Maestría en Comunicación en la Universidad de Guadalajara, con *Citrek* como guía. Se estacionaba a un costado de las vías mientras el sol apenas aparecía. La decisión de madrugar parecía tener el objetivo de ocultarse cuando en realidad responde a la deshidratación que provoca pintar bajo la fuerte luz del sol. “Esta yarda no está caliente, por eso te traje aquí”, comentó el escritor. El veterano no quiso correr el riesgo de que tuviéramos que huir o los policías robaran sus pertenencias y mi equipo de grabación, por eso estábamos ahí y no en la yarda de avenida Washington, ubicada en la colonia del Fresno, en donde se estacionan trenes que viajan más lejos, pero que está más vigilada.

En San Juan de Ocotán, el circuito de circulación es principalmente nacional, ya que a sus costados se encuentran tres grandes fábricas o almacenes de empresas nacionales, aunque solamente una utiliza esta vía de transporte para mover sus mercancías: “la Cementera”, oficialmente el Centro de Distribución Holcim Zapopan. En el mapa del corporativo se observa que sus centros de distribución se ubican al margen de las vías ferroviarias de las ciudades de Acapulco, Apaxco, Ensenada, Guadalajara, Hermosillo, Irapuato, Los Reyes, Macuspana, Mexicali, Mérida, Orizaba, Puebla, Toluca, Ramos Arizpe, Tecmán o Ciudad de México (¿Dónde Estamos? | Holcim Mexico, s/f). En teoría, este es el circuito regional al que acceden *Citrek* y *Jupiter* cuando marcan un tren de mercancías de “la cementera” en “San Juan”.

La yarda está “fría” porque no existe una vigilancia, el acceso a los trenes es libre, ya que no se encuentran dentro de una cochera cercada como es el caso de la que está ubicada en la colonia del Fresno. Incluso la intervención de los trabajadores de la vía puede ser nula al observar a los escritores decorar los vagones, la de los obreros de “la cementera” es completamente nula. De los gendarmes municipales o estatales, comentan ambos escritores (*Citrek* y *Jupiter*) que su objetivo siempre será un acuerdo fuera de la ley en el que los escritores que no alcanzan a huir son extorsionados para entregar dinero o pertenencias.



Figuras 3-6. Stills del video que registra la intervención de Jupiter en San Juan de Ocotán.

Fuente: Elaboración propia.

En esta ocasión no hubo ningún problema con la autoridad, fue en realidad un día tranquilo. Jupiter decoró un vagón de lado a lado (*end-to-end*) con un *wildstyle* de color negro amarillo y al centro un carácter de la famosa *Razzberry*, aquella lagartija verde que junto a *Cheech Wizard*, han formado parte del repertorio simbólico de los escritores (Figuras 3-6). Esta intervención, sin duda, es más que una apología del graffiti neoyorquino, es el graffiti neoyorquino aplicado en otra ciudad. En ese orden de ideas se puede argumentar que la experiencia mediatizada, cuando se pone en práctica, se vuelve experiencia aplicada. Cómo trazar, rellenar, recortar, el estilo de las letras, la importancia de ese carácter particular, el conocimiento para ingresar a las yardas, reconocer las frías o las calientes, además de las rutas de escape, son algunas de las experiencias que circulan de manera mediatizada o vivida. Sin embargo, todos estos saberes plasmados en el muro o en el vagón se vuelven una experiencia aplicada y en el caso del *freight graffiti*, una experiencia aplicada itinerante. Esta característica será el punto de partida para conceptualizar el graffiti en tránsito.

La experiencia aplicada, compartida por la comunidad (local, nacional, transnacional o global) de escritores, circula en su forma mediatizada, por ejemplo, en revistas o videos y cara a cara cuando se comparte la actividad de marcar en grupo, que es lo que entendemos como experiencia vivida. En el *subway graffiti*, en Nueva York de 1980, esta experiencia aplicada, digamos pura, conectaba escritores de algunos distritos neoyorquinos, más adelante veremos que en Guadalajara se decoraban camiones urbanos para emular el vínculo de comunalidad entre graffiteros de barrios tapatíos, sin embargo, es en el graffiti de trenes de mercancías que el principio es más evidente. Se asume que en el graffiti de tránsito es la intervención en sí misma la que contiene un universo de saberes. Esta experiencia aplicada cumple varias funciones: la invitación a reconocer el soporte como un medio de comunicación abierto, la posibilidad de vincular a distancia sujetos (que forman parte de una comunidad de prácticas) situados en hiperlocalidades (que pueden tener un carácter cerrado como la yarda de Las Juntas a

finales de los noventas o abierto como lo es actualmente la de San Juan de Ocotán) son, además, el repositorio concreto, e itinerante, de universos simbólicos.

4.3 El territorio, recorrido en la yarda de Washington

Jupiter terminó de decorar el vagón alrededor de las 10:00 de la mañana, por lo que surgió la idea de hacer un recorrido guiado en la yarda de Washington. Es llamada así por su cercanía a la estación Washington de la línea 1 del *Tren Eléctrico Urbano de Guadalajara*, es la primera de tres grandes cocheras ubicadas al costado de la vía, está delimitada por la calle Roble, la principal de la colonia Del Fresno y por la avenida Mariano Otero.

Es justo por Mariano Otero que ingresamos, ya que no se encuentra vigilada, ni cercada. La calle Roble, en oposición, se encuentra fuertemente vigilada. Es posible que esta estrategia de las empresas ferroviarias o las autoridades responda a la presencia de grupos de migrantes que en ocasiones se han establecido o se encuentran en tránsito, utilizando como medio de transporte o guía geográfica el tren de mercancías mexicano con el objetivo de llegar “al norte”. En este lugar es donde Reten, reconocido por Jupiter junto a Peste, Real y Thomen como uno de los primeros treneros de la ciudad, marcaba los vagones a finales de los noventas. Esta referencia se ve respaldada por la publicación de las piezas de Reten en *Riesgo*, la primera revista local de graffiti de la tradición neoyorquina en la ciudad, publicada en 1999 por Beto Punk.



Figuras 7-10. Fotografías de la yarda conocida como “la de Washington”
Fuente: Elaboración propia.

Al ingresar desde la av. Mariano Otero por la av. Inglaterra del lado izquierdo encontramos una pared de hormigón con unos picos de protección y la vía por donde circula el tren sin obstáculos. En este

primer patio, de acceso más o menos libre, se encuentran doce líneas donde se pueden distribuir los trenes que serán estacionados o desmontados. En esta ocasión encontramos solamente un *autorack*, un tipo de material rodante que transporta principalmente automóviles y que es casi seguro que cruza la frontera. “Jupi” se mostró un poco decepcionado por dejar pasar esta oportunidad, la yarda estaba sola, sin vigilancia y había encontrado un soporte que tendría la certeza que viajaría. Recordó el papel de “los caminantes”, integrantes del *crew* que tienen como función principal recorrer tanto las vías, como las yardas ferroviarias, cazando este tipo de oportunidades; además de que reconocen o generan las formas de ingresar y estrategias de escape en patios más vigilados e incluso cercados (Figuras 7-10).

En la misma yarda ubicada en “la Colfres” existe otro patio, este sí cercado y vigilado en donde descansan una variedad de materiales rodantes: desde góndolas, vagones, *autoracks* hasta vagones de pasajeros antiguos, uno de ellos decorado previamente por Jupiter. Cabe destacar que la presencia de vigilantes de Ferromex es nula, pero el patio está cercado y tiene cámaras de vigilancia. Para Jupiter adentro “es donde se encuentra la miel” y casi inmediatamente encuentra una forma de ingresar: escarbando un poco y en el cobijo de la noche se puede entrar, terminar la misión y salir. Eso sí, se necesita por lo menos una persona que vigile, “que tire once”, otro rol dentro del *crew*.

Según recuerda Jupiter, los patios se empezaron a cercar en 1999, después del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), antes las yardas y los patios eran de acceso libre. Fue en 1994 que se firmó el TLCAN, este contrato comercial transnacional entre México, Estados Unidos de América y Canadá tuvo varias repercusiones en el mundo del graffiti de trenes de mercancías mexicanos. Según el escritor entrevistado ya se decoraban trenes antes de que se abrieran las fronteras, sin embargo en 1999 cuando se finalizó la privatización sistema ferroviario mexicano hubo dos cambios importantes: El primero, se consolidaron los trazos transfronterizos, logrando de esta manera que los trenes norteamericanos que fueron decorados en ciudades al norte del Río Bravo empezaran a circular en el país; el segundo fue la aparición de cercos en los patios y las yardas, este cambio normativo responde más al interés de cuidar la mercancía que se transporta, que evitar que los trenes sean decorados, pero sin duda coerciona el graffiti en tránsito transnacional.

En el *autorack* que se encontraba en el patio Jupiter pudo identificar las piezas como norteamericanas tan solo por la calidad de sus trazos. Había un *moniker*, *tags*, una frase con plumón que decía “Fuck Trudeau 2020”, nueve piezas grandes y un par de bombas, sólo una intervención estaba fechada con '19, indicando que fue ejecutada en el 2019 (Figuras 11-14). Todas las piezas o intervenciones respetaban los números económicos del vehículo ferroviario, es decir, los escritores tuvieron cuidado de no cubrirlos. Esta práctica según comenta Jupiter está extendida entre treneros, responde a un acuerdo implícito entre escritores y trabajadores de las empresas, y si algún escritor tapa el número de contenedor, la pieza será “encimada”. Con suerte sólo con el identificador, pero si el trabajador está de malas, o no le gusta el graffiti, seguro borrará gran parte de la misma.



Figuras 11-14. Fotografías de *autorack* estacionado en la yarda ubicada en la Colonia del Fresno.
Fuente: Elaboración propia.

La frase “Fuck Trudeau 2020” hace evidente que el tren había transitado desde Canadá hasta México, otra pista fue un *tag* escondido en la parte frontal del vehículo que anunciaba que Ichabod lo había marcado. Este escritor norteamericano, junto a Mecro y Revok son quizá los *treneros* vigentes más reconocidos. Cuando vi ese sencillo *tag*, hecho con un marcador gris metálico, no lo podía creer e incluso le pregunté a Jupiter si era real o una imitación. A pesar de estar rodeado de graffiti me pareció increíble ver de manera física ese nombre que en su forma mediatizada era tan frecuente. Al final, sin conocer nunca en persona a Ichabod sabía quién era él, y con un *tag*, la forma más sencilla del graffiti de la tradición neoyorquina. Me recordó que en esta comunidad de prácticas es mediante la aplicación del conocimiento en común que los escritores conforman un circuito de intercambio simbólico.

Estas intervenciones, con su experiencia aplicada, son por lo tanto el graffiti en tránsito, que no tienen una referencia situacional clara. Por un lado, el territorio coerciona quién y cómo escribe en los vehículos ferroviarios y, por otro, dotan de sentido, e incluso alimentan los proyectos simbólicos individuales, a personas que los observan, documentan y replican en otros lugares.

5. ... pero no determina. El peso de la circulación, física y mediatizada

Hasta el momento se han ido desarrollando tres aproximaciones diferentes a las yardas: La primera como un espacio cerrado, quizá controlado por jóvenes que se juntaban en las esquinas a finales de los años noventa y que pudieron limitar tanto el acceso a la misma como la intervención en el lugar; la segunda, como espacio desbloqueado, casi libre, pero que estuvo modelado parcialmente por las industrias a su colindantes; y la tercera, como un repositorio de soportes listos para su intervención, pero cercados y vigilados por un empresa ferroviaria privada. Desde estos puntos de partida, que

bien se entienden como resultados situacionales de la producción simbólica de la ciudad, se buscó vincular cada una de estas configuraciones particulares con su impacto en los proyectos simbólicos individuales. Sin embargo, creo necesario retomar el tema de la circulación de las intervenciones de los escritores de graffiti, por un lado, la física, en donde la experiencia aplicada viaja, y por otro, la mediatizada, en donde la experiencia es primero documentada, después editada y finalmente publicada. Esta parte del texto pretende distinguir entre la circulación mediatizada y física del graffiti de la tradición neoyorquina con el graffiti en tránsito.

5.1 Circulación física, transporte urbano en Guadalajara y otras formas locales del graffiti en tránsito

Dos días después de documentar la intervención de Jupi en San Juan de Ocotán, el 24 de febrero, asistí a su casa ubicada al oriente de la ciudad. En el recorrido me había comentado que tenía varias revistas en las que salían publicadas sus piezas y las de otros escritores que había mencionado, por lo que fui a su casa a digitalizarlas. Me sorprendió mucho ver los registros de camiones de pasajeros urbanos, camiones de carga y automóviles marcados con tags, bombas y piezas en la revista *Arte y Destrucción* (2002), incluso una de las bombas publicadas era de "Jupi" (PX) en la caja de un transporte de carga. Los camiones fueron fotografiados en circulación, lo que significa que en la primera década del dos mil y a la par de la inclusión de las bombas en el repertorio de los *writers* tapatíos, conocida como la "revolution bomber", tuvo que existir un circuito de graffiti de la tradición neoyorquina entre escritores de la AMG que tenía como soportes itinerantes: los camiones urbanos y otros vehículos motorizados (Figuras 15-19).



Figuras 15-18. Recortes de la revista *Arte y Destrucción* (2002) en las que aparecen vehículos motorizados marcados con graffiti.

La pregunta hacia Jupiter fue en ese sentido e inmediata, como su respuesta. Según el *writer* veterano se decoraba el exterior de los camiones para “levantarse”, siempre seleccionando las rutas que circulaban en el centro de la ciudad o que pasaban por conocidos puntos de reunión de escritores. Puso de ejemplo que pintaban los camiones de una ruta en la colonia la Tuzania ubicada en el municipio de Zapopan que pasaba frente a la Preparatoria #1 ubicada en el centro de la ciudad de Guadalajara y en donde “se juntaban” varios *crews* de escritores. Dicha idea permite pensar que este espectáculo se podía observar también en el Tianguis Cultural, ubicado en la Plaza Juárez. Esta invitación a la posibilidad de marcar los camiones urbanos no pasaba desapercibida por los escritores que, según Jupiter, aprovechaban cuando el semáforo se ponía en rojo para en grupo “tasajearlos”, llenarlos de *tags*. Ambas prácticas fueron abandonadas por los *taggers* tapatíos. Particularmente las bombas en los exteriores dejaron de decorar los camiones porque los choferes las limpiaban inmediatamente, es decir, dejaron de circular.

Sin embargo, no desapareció el graffiti de tránsito en los camiones urbanos tapatíos, otra estrategia que se mantiene es la de marcar sus interiores, con inscripciones más pequeñas y con el *tag* como protagonista. Esta práctica vincula escritores y *crews* que viven en diferentes colonias de la AMG y encuentran las marcas ajenas o propias en ventanas, puertas, sillas, el techo e incluso el piso del transporte. Esta práctica se aleja de la idea del evento desconectado de la vida cotidiana. En este caso, marcar el transporte que se toma quizá todos los días para salir del barrio y llegar a la escuela, convierte el transporte en un sistema de mensajería cotidiano, mucho más rápido y cercano que las intervenciones en los trenes de mercancía que pueden ser decorados y durar meses estacionados en una cochera. El graffiti en tránsito en el interior del transporte público sigue vigente e incluso nos permitiría rastrear la ubicación de escritores o *crew* por la frecuencia de sus marcas en determinadas rutas. Esta dimensión de lo cotidiano que es incluso situacional, que se mantiene en movimiento y no se entiende como una experiencia vivida (si no se hace en grupo), es también una experiencia aplicada. No obstante, esta generalidad también se tendría que matizar, es decir, existirán escritores que con el objetivo de “levantarse”, van recorriendo distintas rutas alejadas de su tránsito cotidiano y marcando el interior de los transportes con la intención de ampliar el alcance de sus intervenciones.



Figura 19. Recorte de la revista Riesgo (1999), en donde se ve un transporte de mercancías decorado con un 3D.

Quedan pendientes dos ejemplos del graffiti que circula físicamente. Uno que decora los transportes de mercancías, particularmente los utilizados por los “tiangueros” para montar sus puestos en los cientos de mercados móviles de la ciudad de Guadalajara. Y otro que marca las bicicletas del reciente sistema de transporte de bicicleta pública MIBICI, inaugurado en diciembre de 2014, que con intervenciones más pequeñas y con otro estilo gráfico, utiliza como soporte un vehículo, en este caso no motorizado.

Sobre los transportes de carga se encontraron por lo menos dos fotografías publicadas con este tipo de intervenciones y en la actualidad es común ver los camiones, estacionados al margen de algún tianguis, decorados y anunciando la presencia de algún escritor de graffiti o *crew*, por lo que podemos asumir que esta estrategia tiene por lo menos veinte años de existencia. En estas piezas que se hacen casi siempre con permiso de los dueños, los escritores privilegian el estilo, de manera similar que en el de los trenes de mercancías, convencidos de que sus intervenciones durarán mucho tiempo y estarán en constante circulación. En este caso la circulación sigue siendo local, pero tiene una exposición menor que las rutas de transporte público, ya que, en teoría, el vehículo sólo hace dos recorridos diarios, del almacén de la mercancía al tianguis y de regreso, eso sí, el alcance geográfico puede ser mayor, ya que regularmente los puestos de los tianguis se reubican cada día de la semana.

En cambio, en las bicicletas públicas de MIBICI el etiquetado es constante, los trabajadores de la empresa pública regularmente dan servicio de mantenimiento y limpieza de los vehículos no motorizados. Aunque su práctica es menor, también entra de la categoría de graffiti en tránsito, ya que aprovecha la función principal del soporte en movimiento para comunicar un mensaje. Con 300 estaciones, 3200 bicicletas y alrededor de cien mil usuarios, es sin duda, el sistema de transporte con graffiti más aleatorio, aunque su alcance geográfico es sumamente local. Por ejemplo, sería imposible determinar dónde terminará apareciendo una intervención que inicia su recorrido en la estación ubicada en el Parque Rojo, en el centro de la ciudad.

En los casos que se han mencionado la circulación estará determinada por la ruta del soporte: Una aleatoria, quizá lenta, pero que ofrece la certeza de la permanencia de la obra y con un alcance de posibilidades geográficas transnacionales, como es el caso de ferroviaria; o predeterminada por la del transporte, de rápida exposición, efímera y que vincula varias hiperlocalidades en su tránsito como el graffiti que marca los transportes públicos. Como sea, el graffiti en tránsito tiene como característica que circula en mallas con distintos alcances geográficos y por lo tanto simbólicos.

En donde el anuncio del escritor pasa desapercibido para cientos, quizá miles, de personas que lo observan, pero sólo tiene sentido para individuos particulares que pertenecen a esta comunidad porque comparten códigos, estrategias, formas de ver y hacer la vida, estas mallas de circulación de contenido simbólico, dependiendo de su alcance, pueden ser no situadas. Es decir, sujetos que nunca se han cruzado en su vida, que no tienen una interacción cara a cara, comparten y producen elementos significativos en una misma clave.

5.2 Circulación mediatizada, revistas especializados además del yo-soy que inicia en el tag y termina en el hashtag

La experiencia mediatizada es, sin duda, la antítesis de la referencia situacional en la construcción de la identidad. Permite a los individuos en sus lugares de origen soñar con la posibilidad de un mundo ajeno, con sus prácticas y códigos. Tal fue el caso de Jupiter cuando adquirió su primera revista de graffiti neoyorquino, “gabacha”, por su puesto. Era el cuarto número de la legendaria *While You Were Sleeping* (WYWS) editada por Roger Gastman. Jupiter comenta que la compró en el ‘98 en el puesto del chino, en San Juan de Dios, donde también se vendían válvulas o ropa de “tagger”. Según comparte el veterano escritor esta experiencia mediatizada le empujó tanto a participar en la “Revolution Bomber” como a decorar trenes de mercancías: “si lo hacían allá porque no lo íbamos a hacer nosotros”, exclamó.

La influencia norteamericana mediante producciones culturales como revistas o videos en la escena local rindió frutos, tanto que no sólo se replicaron algunos estilos de graffiti, acuerdos implícitos de la competencia simbólica, la forma de vestir y ciertos valores relacionados con el ahora mediático *hip-hop*, también se hicieron prolíficas las revistas de graffiti especializadas locales y después nacionales que seguían una lógica de producción parecida a WYWS. Es decir, los escritores hacían llegar a los editores las fotografías de sus intervenciones con la ilusión de que las publicarían.

Esta dinámica funcionaba bajo un principio básico del graffiti de la tradición neoyorquina de “levantarse” o aumentar la fama dentro de la comunidad de escritores. El escritor publicado en las revistas locales como *Riesgo*, *Arte y Destrucción* o *Express Arte Urbano* recibía un reconocimiento de los *writers* locales, que podrían no ver nunca la intervención documentada de manera física, pero que añadirían prestigio al autor de la pieza, la bomba o el *tag*.

Según Jupiter, los editores locales vendían las revistas directamente o en algunos puestos, fijos o móviles, donde era también posible adquirir material para pintar las paredes. Esta red crecía de manera nacional cuando los editores como Beto Punk viajaban a Ciudad de México o a otras localidades y trocaban paquetes de su revista con otros editores para después comercializarlas en la ciudad. Estas mallas de circulación simbólica estaban determinadas por los intereses de las primeras revistas especializadas mexicanas. Se podría decir, incluso, que Beto Punk, junto a otros editores locales, se encargó de “levantar” la escena tapatía a escala nacional.

Recuerda Jupiter que salir en revistas era un logro. Como escritores sabían que su trabajo tendría un alcance mayor, muy similar a lo que sucede actualmente con el *freight benching*, práctica central del graffiti en trenes de mercancías. Este consiste en documentar y publicar en diferentes plataformas sociodigitales las intervenciones que decoran los vehículos ferroviarios.

El *bencher* que podría estar situado en Michigan, Chicago, Orizaba o Guadalajara también caza y cura las intervenciones que más le llaman la atención o le parecen más relevantes, después las publica en Instagram con algún hashtag que haga referencia al lugar donde se documentó, la línea, la empresa o el tipo de vehículo ferroviario, además de incluir, si es posible, el nombre del escritor. Esta estrategia es replicada también por los escritores que anuncian su presencia en la plataforma sociodigital con la intención de que los *benchers* los encuentren. De esta manera “Jupi” agrega la etiqueta #Jupi o #PXCrew en sus publicaciones sociodigitales con dos objetivos: la esperanza de que se reconozca su autoría mientras sus piezas vagan por territorio desconocido; y aumentar el alcance de su nombre.

Al final sobrevive el principio de enunciación del *graffiti de firma*, que funciona desde la triada de yo-soy, yo-existo y yo-estuve-aquí (Figuroa, 2014, 76-78), un principio que opera desde el individuo hacia la comunidad y que en este caso se teje entre escritores y *benchers*. Es interesante que el “levantarse” como principio de interacción de la comunidad de escritores de graffiti encuentra la forma de adaptarse a nuevas formas mediatizadas y mercantiles de circulación de experiencia. Por otra parte, es complicado conceptualizarlos como graffiti en tránsito, aunque logren ampliar el alcance de las intervenciones, hagan circular un tipo de experiencia o añadan prestigio a los escritores.

6. Conclusión

En los párrafos anteriores se pudo distinguir desde la evidencia empírica entre el graffiti en tránsito y su versión mediatizada, ambas comparten una característica en común: ponen en circulación universos simbólicos, es decir estilos de vida, códigos internos o valores. Se podría argumentar que ambas ponen las expresiones culturales en movimiento; sin embargo, se sitúan en dos tipos de experiencias compartidas dentro de una comunidad distintas. La primera, es una experiencia aplicada y es mediante la intervención del soporte que se logra transmitir un mensaje dentro de la agrupación. La versión mediatizada en apariencia cumple el mismo propósito, pero se aleja de la triada de yo-anunciación, cuando no es emitida por el mismo escritor de graffiti. Explico, cuando el editor documenta, recopila y publica el número de una revista responde a intereses propios, generalmente mercantiles, es diferente al escritor que utiliza su nombre como etiqueta hipertextual en Instagram para ser ubicado dentro de la comunidad. ¿Qué tan válido es argumentar que la tríada de la yo-anunciación opera en este caso? Sobre todo, porque no existe una intervención física-plástica en el soporte, como lo exige la definición de *graffiti de firma* de Figuroa (2014)

Dejando esta cuestión de lado, también vale la pena integrar en las conclusiones la relevancia del tránsito de personas, productos mercantiles y expresiones culturales en la consolidación de los proyectos simbólicos. En ese sentido, es clave la propuesta teórica de Hannerz en relación a los distintos flujos que determinan la construcción de la identidad y por ende la producción simbólica de la ciudad. En este texto se pudieron desarrollar varias líneas que se pueden entender desde esta perspectiva. Desde Duren llevando sus *blackbooks* de Guadalajara a la Ciudad de México hasta la circulación de trenes de mercancía decorados, pasando por la comercialización de revistas norteamericanas en el país, y claro, sin olvidar la que más peso tiene, la migración constante entre varias ciudades mexicanas “al norte”. De esta manera podemos concluir que el graffiti de tránsito y su versión mediatizada forman parte de la consolidación de los proyectos simbólicos de los sujetos, que aunque la referencia situacional tiene un gran peso en su construcción no es determinante y que el movimiento en diferentes dimensiones conceptuales o escalas geográficas intervienen en su construcción. De esta manera se puede afirmar que el territorio como productor-contenedor de universos simbólicos está situado y sin embargo se mueve.

Referencias bibliográficas

- Abundis, A. (2019). *Aproximación sociohistórica de la emergencia y desarrollo del fenómeno del graffiti en resistencia en el área metropolitana de Guadalajara de 1990 al 2017*. [Tesis de pregrado]. CUCSH, Universidad de Guadalajara.
- Austin, J. (2002) *Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City* Nueva York: Columbia University Press.
- Castleman, C. (1982). *Getting Up: Subway Graffiti in New York*. Cambridge: The MIT Press.
- Cooper, M. & Chalfant, H. (1984). *Subway Art*. Londres: Thames & Hudson.
- Cruz-Salazar, T. (2004). Yo me aventé como tres años haciendo tags, ¡sí, la verdad, sí fui ilegal! Grafiteros: arte callejero en la ciudad de México. *Desacatos*, 14, 197-203.
- Cruz-Salazar, T. (2008). Instantáneas sobre el graffiti mexicano: historias, voces y experiencias juveniles. *Última década*, 16 (29), 137-157. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362008000200007>
- Figueroa, F. (2014). *El graffiti de firma: un recorrido histórico-social por el graffiti de ayer y hoy*. Madrid: Minobitia.
- Figueroa, F. (2009) ¡Y sin embargo se mueve! Análisis de las principales estrategias modernas para la movilización del graffiti. *Cultura Escrita & Sociedad*, 8, 74-104
- Gastman R. et al. (2006). *Freight Train Graffiti*. Nueva York: Harry Abrams.
- Hannerz, U. (1998), *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Valencia: Frónesis Cátedra
- Holcim Mexico. (s.f). ¿Dónde Estamos? | Holcim Mexico. Recuperado de: <https://www.holcim.com.mx/donde-estamos> [14 de marzo del 2022].
- López-Carrera, C. (2013). *Representaciones sociales e imaginarios del graffiti, en el área metropolitana de la ciudad de Monterrey, Nuevo León*. [Tesis doctoral]. Facultad de Arquitectura, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Marcial, R (2018). *RAYAR: Nuevas miradas sobre el arte urbano en Guadalajara*. Guadalajara: MURA.
- Marcial, R. (1996). *Desde la esquina se domina: Grupos juveniles, identidad cultural y entorno urbano en la sociedad moderna*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- Mendoza, V. (2011). *Graffiti: Construcción identitaria juvenil en la Ciudad de México* [Tesis de pregrado]. FES Acatlán, Universidad Autónoma de México.
- Pedroza, M. (2010). *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis transdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal* [Tesis de pregrado]. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Peredo, A. (2011). *Lectura socio-territorial de Guadalajara a través del graffiti actual. Espacios, actores, estilos y técnicas de intervención callejera en el espacio urbano* [Tesis doctoral]. CUAAD, Universidad de Guadalajara.
- Reguillo, R. (1995). *En la calle otra vez: Las bandas. Identidad urbana y usos de la comunicación*. Guadalajara: ITESO.
- Sánchez, J. (2010). *La construcción simbólica del paisaje urbano. La disputa por la significación del graffiti en Tijuana*. [Tesis de maestría]. Colegio de la Frontera.
- Thompson, J. B. (2016). *Los media y la modernidad. Una teoría social de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Referencias hemerográficas

Acevedo, H. (1999). *Riesgo. s/e* . Guadalajara: Riesgo.

Acevedo, H. (2002). *Arte y Destrucción. s/e* Guadalajara: Arte y Destrucción.

Desconocido. (2016). *Express Arte Urbano. s/e* Guadalajara: Express Arte Urbano.

Reseña Curricular

Ángel R. Abundis es estudiante de la Maestría en Comunicación de la Universidad de Guadalajara, México. Actualmente, trabaja en la comunidad transnacional, entre escritores de graffiti de la tradición neoyorquina. Para licenciarse como sociólogo por la misma universidad, entregó el proyecto transmedia que llevaba por título "El graffiti ha muerto", que narra la aparición y transformación del fenómeno en la ciudad de Guadalajara en diferentes formatos: una monografía, un documental de video y una línea de realidad aumentada, llamada "Recorriendo el tRAzo".



Imagen: Gabriel Calero



Imagen: Gabriel Calero

El uso de los términos “arte urbano” y “graffiti” en la prensa digital española contemporánea

The use of the terms “street art” and “graffiti” in the Spanish contemporary digital media

Resumen:

Actualmente la prensa es consumida en su mayor parte de manera digital, ya sea accediendo directamente a los portales de noticias, o a través de cualquier red social. Los titulares se han convertido en hipervínculos que nos redirigen hacia las noticias, aunque la gran mayoría de veces el usuario no pulsa y recibe únicamente la escasa información de este elemento periodístico. Así, este estudio analiza titulares, a través de una muestra cuanti-cualitativa, que emplean los términos arte urbano y graffiti. Nuestro estudio concluye que el uso del lenguaje por parte de dichos titulares condiciona el verdadero significado de estos términos, e indaga en las posibles causas y consecuencias de este hecho.

Palabras claves:

Comunicación; crítica; manipulación; medios; público; terminología.

Abstract:

Currently the press is consumed for the most part digitally, either by accessing news portals directly, or through any social network. The headlines have become hyperlinks that redirect us to the news, although the vast majority of times the user does not click and receives only the scant information of this journalistic element. Thus, this study analyzes headlines, through a quantitative-qualitative sample, that use the terms street art and graffiti. Our study concludes that the use of language by these headlines determines the true meaning of these terms, and investigates the possible causes and consequences of this fact.

Keywords:

Communication; review; handling; media; public; terminology.

Keko Martínez Rodríguez

Universitat Politècnica de València
Valencia, España

keko.martinezrod@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5358-7760>

Enviado: 2022-03-13

Aceptado: 2022-04-18

Publicado: 15/07/2022

Summary. Introducción. 1.1. Hacia una definición de graffiti y arte urbano. 1.2. El titular en la prensa digital. 2. Desarrollo. 2.1. Metodología para la selección de titulares. 2.2. Clasificación de los titulares analizados. 2.3. Análisis de la tipología de titulares propuesta. 3. Conclusión.

Como citar: Martínez, K. (2022). El uso de los términos “arte urbano” y “graffiti” en la prensa digital española contemporánea. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 215-235.

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a12



This work is under an international license
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

En la actualidad la prensa digital no solo es más consumida que la tradicional, sino que lo es a través de dispositivos diferentes y desde espacios que mutan constantemente. Así, las redes sociales constituyen el espacio preferido por muchos usuarios para mantenerse informados (Palau-Sampio, 2016). En dichos espacios los titulares, un elemento básico del periodismo, funciona de una manera muy distinta a como lo hacía en los medios tradicionales, pues ahora no solo debe informar escuetamente acerca del contenido de la noticia, sino más bien atraer al usuario y redirigirlo a la página contenedora de la noticia, o, cuanto menos, mantenerlo atento a sus cuentas. La prensa consumida a través de Internet nos transporta a una nueva fase, que algunos han dado en llamar postmediática, y que se caracteriza por la aceleración, la inmediatez y la trivialización como factores principales (Campos Freire, 2008). En este marco, los titulares que se refieren a términos complejos y especializados como los de graffiti y arte urbano acostumbran a acudir a clichés que puedan ser entendidos por el gran público, moldeando el propio concepto de dichos términos a lo largo del tiempo, desprovéyéndolos de su significado original, y acudiendo a lugares comunes desde los cuales se disipa un posible concepto unificador de cualquiera de estos dos términos. Como comentan algunas voces expertas, es realmente el arte urbano el que presenta verdaderos conflictos para ser definido, mientras que el graffiti, especialmente para los propios protagonistas, es un concepto sólidamente establecido. No obstante, tanto en el imaginario popular como en los medios, ambos términos se relacionan, muchas veces, por oposición, lo que hace que su comprensión se reduzca, en lugar de ampliarse (Schacter, 2016). Para ahondar en estas cuestiones, y antes de presentar nuestro estudio, vamos a realizar un acercamiento a la definición de los términos arte urbano y graffiti. Nos aproximaremos, también, al significado actual de titular -en los medios digitales- para contextualizar adecuadamente la muestra a partir de la que hemos trabajado.

1.1. Hacia una definición de graffiti y arte urbano

La palabra graffiti en castellano, escrita con una sola "f", proviene de la forma italiana *graffiare*. Sus acepciones son las de arañar o rascar una superficie creando garabatos, de ahí la voz *graffito*, de la que surge en inglés y otros idiomas la palabra graffiti (Gómez, 2013, 68). En este artículo empleamos graffiti con doble f para referirnos en exclusiva al *graffiti hip-hop*. Con un origen histórico muy profundo, este tipo de graffiti se define por su percepción de la ciudad como terreno de juego con unas normas más o menos bien establecidas, suponiendo este hecho la diferencia fundamental con otros tipos de graffiti. Los tres objetivos de este movimiento -que comienza a surgir a finales de los 60 en Filadelfia y Nueva York- son la visibilidad, la expansividad y el estilo a la hora de escribir letras en un territorio dado. Así, el graffiti elemental son las firmas o *tags*, más tarde éstas se amplían dando lugar a los *throw-ups*, y finalmente a las piezas murales. Los instrumentos han ido variando, pero en el graffiti clásico se suelen emplear sprays de pintura y rotuladores de punta gruesa. El graffiti es un lenguaje cerrado con unos códigos no fáciles de descifrar para quien no forme parte del juego, lo cual ha creado un sentido de pertenencia a algo especial que ha provocado que aumente su atractivo, especialmente

entre los más jóvenes. Todo ello fue adquiriendo complejidad con el tiempo y, en consecuencia, alejando más al graffiti de las convenciones sociales, aunque, paradójicamente, fuera estando más presente en las calles. El *graffiti hip-hop* nació como una subcultura, y a pesar de que el mercado del arte trató de fagocitarlo desde prácticamente sus inicios, nunca ha logrado domesticar por completo a este movimiento. Hoy, casi 50 años después de su aparición, continúa muy vigente, a pesar de que se haya tratado de erradicar de diversas maneras. Según algunos expertos como Javier Abarca, se trata de una disciplina más cercana al *parkour* o al *skate* que al arte contemporáneo, debido a la manera en que percibe a la ciudad como un escenario de juego y no como un museo al aire libre (Abarca, 2018). Así, la técnica pictórica en el graffiti, según esta línea de pensamiento, es solo una excusa para desarrollar todo lo que lo rodea: la exploración de lugares, las experiencias que tienen lugar al pintar en un contexto público y, por supuesto, el hecho de compartir y conocer nuevas formas de expresión.

Por otro lado, aproximarnos a una definición de arte urbano supone un reto muy complejo, pues no se rige por unas reglas concretas. Vamos también a encontrarnos con que la definición de arte urbano se suele abordar desde la diferencia con el graffiti más que desde sus particularidades. De ahí, que en los últimos años se haya coqueteado con la idea de sustituir el término arte urbano por otros menos amplios como arte intermural (Schacter, 2016), para definir a todos esos artistas que trabajan en distintos medios que orbitan alrededor del muralismo, presentando, también, sus proyectos en espacios expositivos. Otros términos interesantes son *postgraffiti*, que es bastante anterior incluso a la popularización del término *street art* (Figueroa, 2006, 195); o, también, la propuesta de Javier Abarca de definir como arte público independiente a toda intervención realizada en el espacio urbano de manera espontánea sin relación comercial ni institucional (Abarca, 2016). Con esta última definición se persigue fundamentalmente desligarse de la acepción globalista de arte urbano y su identificación con los murales de gran formato popularizados, de nuevo, a partir del siglo XXI. Continuando con el término arte urbano, y basándonos en lo expuesto por el experto Rafael Schacter en el texto *Street art is a period. Period. Or the Emergence of Intermural Art*, vemos como esta disciplina es entendida como un periodo en tanto que su vigencia ocupó un espacio determinado de tiempo, de 1998 a 2008. En esa época el arte urbano habría tenido unos valores formales y morales que más tarde iría perdiendo a la vez que era resignificado, esencialmente, por el mercado. Estos valores que hacían del *street art* un movimiento autónomo, eran, según el teórico británico, cinco elementos clave: asimilación espacial, iconicidad, no instrumentalidad, autonomía, y consenso comunicativo. Si bien Schacter comenta que la mayoría de artistas de este periodo provenía del graffiti, éstos también incorporaban conocimientos propios de estudios artísticos superiores o específicos en alguna materia relacionada, como el diseño gráfico o la publicidad (Schacter, 2016).

Otra distinción con el graffiti la encontraríamos en el público al que se dirigía, que era mucho más amplio, y no especializado en esta disciplina. Su visión establece una definición en la línea de la Historia del Arte, en la cual se establecen fechas, así como características formales y conceptuales concretas que harían del *street art* un periodo específico, a partir del que sería necesario buscar otro término para

referirse a las manifestaciones que suceden a esta etapa. A su vez, esta práctica no podría definirse por una técnica concreta, si no por un abanico inabarcable de posibilidades. Precisamente este hecho es uno de los que lo distingue del graffiti, el cual se limita también de manera estricta respecto al uso de técnicas. No obstante, podemos acordar que existen unas cuantas que han sido utilizadas en mayor medida que otras, como plantillas, pegatinas, carteles, o el uso de pintura acrílica aplicada con pinceles y brochas. Aparte de las aplicaciones bidimensionales, las esculturas e instalaciones urbanas independientes serían también parte del arte urbano (este caso es curioso, dado que las esculturas por encargo se asocian al término arte público y no al arte urbano, al contrario de lo que ocurre, usualmente, con los murales de gran formato no independientes). Así pues, durante la última década, y en especial debido a la irrupción global de las redes sociales, y en consecuencia por la facilidad de acceso a una gran cantidad de información, las formas de entender el arte urbano se han multiplicado. Por tanto, de nuevo nos damos de bruces con la problemática de situarnos ante un término que no ha hecho más que ampliarse en todas direcciones, perdiendo su significado inicial -básicamente el de un arte público independiente- para acabar siendo un concepto demasiado amplio y difuso del que es muy difícil arrojar una definición concreta.

1.2. El titular en la prensa digital

Como elemento periodístico, el titular se ha ido adaptando a los tiempos, de forma que actualmente en la prensa digital presenta características distintas a las que tenía antes de la irrupción de internet. Una definición de titular básica previa a la prensa digital sería la de un “extracto o resumen de otra manifestación lingüística más amplia y circunstanciada a la que alude concentradamente, y que está físicamente contigua” (Alarcos Llorach, 1997, 128). No obstante, esta definición necesita de una ampliación, o, al menos, de algunas puntualizaciones para tratarla desde el punto de vista actual. Así, el titular además de informar tratará de seducir al lector para que profundice en la noticia; pero también, hoy día, sus objetivos pueden ser otros. Al existir una lectura deslocalizada debido a la multitud de dispositivos, los editores se han visto obligados a esforzarse en construir nuevas estrategias de captación a través del uso de titulares, teniendo en cuenta que estos no se reciben únicamente a través del portal del medio, sino a través de otros espacios como las redes sociales o el sistema de alertas de correo electrónico (Pou Amerigo, 2001).

Asimismo, los titulares se han multiplicado durante los últimos años, creciendo y diversificando los roles que tenían hasta el momento, llegando a constituir secciones propias en las portadas de los principales ciberdiarios europeos (García Orosa & López García, 2015). Uno de esos roles está asociado a la capacidad de enlazar con otros contenidos; es decir: *hipervincular*. Los titulares son en sí mismos hipervínculos que nos conducen a la noticia, pero no solo a ella, sino también a una nueva página donde veremos publicidad y enlaces a otras noticias. Los investigadores Ramón Salaverría y Rafael Cores llaman a esta nueva convención estilística título-enlace. Y, además, suma otras convenciones como el título con palabras clave con el fin de que sean recuperados fácilmente por buscadores; la datación exhaustiva, sobre la que comenta que en estas noticias no solo se señala la fecha exacta,

sino también la hora y el minuto; el párrafo de enganche o *teaser*, que actúa como gancho y que suele ser el primer párrafo de la noticia o uno escrito ex profeso para suscitar interés al lector. Y finalmente los enlaces documentales, es decir, esos vínculos a otras noticias o espacios de internet para apoyar la información aportada. (Cores & Salaverría, 2005, 152-153). Para concluir, debemos referirnos al fenómeno *clickbait*, que constituiría hoy una particularidad muy especial en el estudio de los titulares. Pero antes citaremos a Umberto Eco, que en su famoso ensayo *Apocalípticos e integrados* (1965) trataba la realidad de los *mass media* como grandes conglomerados comerciales cuya rigurosidad se veía trastocada por su inmersión en un circuito comercial sometido a la ley de la oferta y la demanda (Eco, 1965, 65). El autor italiano, además, teorizaba acerca de la relación entre el kitsch y la cultura de masas, que en lo que respecta a nuestro estudio es muy pertinente, dado que analizamos titulares acerca de un tema complejo tratado desde una visión generalista. Eco hablaba de kitsch como una comunicación que tiende a la provocación del efecto, que asociaba tanto a las publicaciones populares del *cinquecento*, como a los titulares de los periódicos actuales, concluyendo que el procedimiento seguía siendo el mismo (Eco, 1965, 103). Casi seis décadas más tarde, con la prensa digital, esta dinámica que señalaba Eco, no solo no se ha frenado, si no que se ha ampliado. Uno de los fenómenos más representativos de esta realidad, como comentábamos, es el *clickbait*, un cebo que no responde a los criterios periodísticos tradicionales y que pretende atraer al usuario hacia una página con un pretexto engañoso, y con un fin principalmente comercial (García Orosa, Gallur Santorun & López García, 2017). Muchas veces estos recursos se emplean en páginas que necesitan generar tráfico para ser rentables (Blom & Hansen, 2015), aunque esta práctica se está extendiendo a prácticamente a todo tipo de medios (García serrano, Romero Rodríguez & Hernando Gómez, 2018).

2. Desarrollo

2.1. Metodología para la selección de titulares

La investigación aquí presentada se basa en las llevadas a cabo en campos relacionados a la comunicación y el periodismo como la de García Serrano, Romero-Rodríguez y Hernando Gómez (2019) y García Orosa, Gallur Santorun y López García (2017) referentes al *clickbating* en los cibermedios; o la de Romero-Rodríguez, De Casas Moreno y Torres Toukoumidis (2016) y García Orosa y López García (2014), acerca de la funcionalidad de los titulares en el medio digital y de la calidad de estos. No obstante, se ha de decir que, a pesar de haber consultado numerosa documentación acerca de la calidad de la prensa digital moderna y contemporánea, no se han encontrado referentes concretos de análisis específicos de titulares relacionados con los términos aquí propuestos.

El estudio que a continuación se presenta comenzó de manera pautada el 28 de abril de 2021, y en este artículo presentamos un análisis del mismo hasta el día 28 de abril de 2022. Tomamos como muestra significativa este año en concreto, aunque cabe señalar que se trata de un proceso de investigación que continúa activo. Nuestro diseño de investigación presenta un método cuantitativo, en el sentido de que, aunque sigue un proceso secuencial, es indagatorio y exploratorio,

dado que plantea preguntas y arroja hipótesis a lo largo del estudio. Hemos elegido la plataforma Google para tomar estos datos, por ser ésta la más popular y a la que se dirigen la gran mayoría de usuarios. Somos conscientes de que el algoritmo que Google emplea, Pagerank, podría dejar fuera cierta información importante, pero entendemos que los criterios de autoridad en el posicionamiento en los que se basa dicho algoritmo resultan útiles para conformar una muestra aleatoria y significativa de titulares para nuestro estudio. Así pues, el método ha consistido en una recopilación de los titulares que la plataforma Google, a través de su herramienta de alertas, nos ha ido mostrando periódicamente. La herramienta Alertas de Google es un servicio que comprueba los contenidos, y los notifica de forma automática al usuario según los filtros que éste haya indicado previamente. En nuestro caso, hemos mantenido estas alertas durante todo un año con una frecuencia de aviso semanal (10 noticias a la semana). La fuente que hemos elegido ha sido la de noticias, que se relaciona con el contenido que aparece en los primeros veinte resultados que aparecen en la búsqueda de la sección Google Noticias. Nuestra elección de idioma ha sido el español, y hemos acotado el territorio a la región española. Los términos que hemos indicado en las alertas han sido: “arte urbano”, “street art”, “grafiti” y “graffiti”. Durante la recopilación de estos titulares, los más significativos han ido siendo analizados, no solo los titulares si no también la noticia al completo, para comprobar que la misma no correspondía a un titular engañoso. Los elementos recopilados han ido siendo clasificados según temáticas, variando las mismas a lo largo del proceso, abriendo nuevas vías de indagación. Finalmente, todos estos datos se han medido, cuantificado y representado en tablas, para su correcta presentación, una vez hubo transcurrido un año desde que comenzase la muestra (Tabla 1).

2.2. Clasificación de los titulares analizados

De cada titular analizado, hemos realizado capturas de pantalla como registro de dicha actividad. A partir de esta acción, comenzamos a observar ciertos patrones que se repetían, es decir, noticias cuyo tema era similar. De este modo, es como nos planteamos la clasificación en carpetas temáticas de cada uno de estos titulares, conformando un total de 7, que hemos descrito de la siguiente manera:

1. Titulares sobre actos comerciales o de revitalización del espacio público.
2. Titulares que criminalizan el graffiti.
3. Titulares acerca de eventos de arte urbano.
4. Titulares que se refieren al mejor mural (o algún superlativo similar).
5. Titulares acerca de rutas o tours de arte urbano.
6. Titulares que abordan la cuestión “arte urbano o vandalismo”.
7. Por último hemos elaborado una carpeta en la que incluimos todo lo que no entra en ninguna de las anteriores -pues son temas poco recurrentes-, pero que también resultan pertinentes como objeto de estudio y suponen un contrapunto a nuestras conclusiones.

Tabla 1. Clasificación de la muestra. Autoría propia, 2022.

Número de titulares analizados	Tipología	Descripción	Ejemplo
183	Actos comerciales, o revitalizadores	Titulares que presentan como obras de arte urbano, mayoritariamente, murales realizados por encargo o en el marco de determinados eventos relacionados con la institución. Muchos de ellos se asocian al turismo.	“Zalando llena de optimismo las calles en una acción de Street Art de la mano del artista urbano Okuda”
111	Criminalización del graffiti	Titulares que se refieren al graffiti desde un punto de vista negativo, destacando conceptos como suciedad o vandalismo.	“Los botellones dan paso a los graffitis en Vega de Arriba: ‘Esto hay que pararlo’ (Fig.1)
107	Eventos de arte urbano	Titulares que informan sobre la celebración futura o pasada de algún evento comercial o cultural relacionado con el arte urbano.	“Asalto llena el Arrabal de luz, alegría y arte urbano con doce intervenciones amables”
36	El mejor mural	Titulares referidos a la calificación de mejor, mayor, o cualquier otro superlativo asociado, normalmente, a murales.	“El arte mural de Castilla y León, entre los 100 mejores del mundo”
21	Rutas de arte urbano	Titulares que informan sobre la posibilidad de participar en rutas para ver arte urbano	“Lo mejor del arte urbano al sur de Madrid está en estas rutas gratuitas” (Fig.2)
13	Arte urbano o vandalismo	Titulares que se interrogan ante la cuestión de si es arte urbano o es vandalismo.	“Las misteriosas caras de Córdoba, ¿arte urbano o vandalismo?”
70	*Otros titulares	Titulares varios cuyo contenido no encaja en ningún grupo mayoritario, pero de los que también se pueden extraer conclusiones interesantes.	“Graffitis durante la Guerra Civil: expresiones populares de uno de los principales cuarteles de las brigadas Internacionales”



Figura 1. Ejemplo de tipología “Criminalización del graffiti” (David Montañés, 2021). Fuente: <https://www.lne.es/cuencas/2021/09/27/botellones-dan-paso-graffitis-vega-57719751.html>



Figura 2. Ejemplo de tipología “Rutas de arte urbano”. Fuente: <https://www.timeout.es/madrid/es/noticias/lo-mejor-del-arte-urbano-al-sur-de-madrid-esta-en-estas-rutas-gratuitas-012022>

2.3. Análisis de la tipología de titulares propuesta

De los 541 titulares analizados, destaca sobre las siete tipologías propuestas aquella que contiene noticias que asocia los términos graffiti y arte urbano con aspectos relacionados a la recuperación, regeneración y revitalización de las ciudades, así como a trabajos comerciales (Figura 3). Hemos

decidido aglutinar ambos tipos de titulares en un mismo apartado dado que entendemos que el fin es el mismo: presentar estas manifestaciones como activos económicos, ya sea desde un punto de vista directamente comercial, o desde uno, menos evidente, pero igualmente favorecedor para el modelo de ciudades neoliberales como las de un país como España. Por lo tanto, estos titulares pueden, a su vez, ser subdivididos de la siguiente manera: por un lado, encontraríamos aquellos que hacen referencia a estos términos como agentes positivos para “poner en el mapa” lugares olvidados o devaluados, usualmente para generar un atractivo turístico (Figura 4). Por otro, tendríamos los titulares que se refieren a cualquiera de los dos términos como un servicio comercial, es decir, como un producto que se ofrece a marcas o a entidades para promover un determinado estilo de vida. Esto tendría que ver con la asimilación y fagocitación por parte del mercado de unos términos que como hemos definido anteriormente, en origen, tenían una visión ajena o contraria a lo comercial. Tal y como aparecen en este tipo de titulares, tanto el graffiti como el arte urbano (mucho más a menudo este último), se entienden como una herramienta útil y actual de la ciudad creativa para generar capital.



Figura 3. Serrano se llena de pantalones vaqueros en una muestra de arte urbano.

Fuente: <https://www.timeout.es/madrid/es/noticias/serrano-se-llena-de-pantalones-vaqueros-en-una-muestra-de-arte-urbano-031722>

La localidad apuesta por el arte urbano para potenciar el turismo



Mural diseñado por Baez. | 1 x 1

MARÍA ISABEL PADILLA
(por sus) | 1 febrero 2022, 08:20



Figura 4. “La localidad apuesta por el arte urbano para potenciar el turismo”.

Fuente: <https://www.hoy.es/prov-caceres/localidad-apuesta-arte-20220211000035ntvo.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>

Curiosamente la tipología que sigue en número de titulares es la que hace referencia negativa al graffiti. En este caso, el término arte urbano no aparece, lo cual es esclarecedor respecto a lo que la prensa entiende (o quiere dar a entender) como una u otra cosa. Podemos deducir, pues, que los titulares, a veces, hacen un uso indiscriminado de ambos términos si esto es positivo; pero que cuando el hecho que se anuncia es negativo, el término elegido para el titular es invariablemente el de graffiti (en ocasiones puntuales puede usarse “pintada” como sinónimo). De esta manera, en este estudio, observamos que nunca se emplea el término “arte urbano” para referirse a daños en el espacio público o privado, o a lo que cuesta en términos económicos limpiar muchas de esas pintadas a la administración -noticias recurrentes dentro de esta tipología-. A pesar de que una parte del arte urbano continúa siendo ilegal, su percepción, por las razones que hemos comentado en la introducción, es muy diferente a la del graffiti. Este hecho lo transmiten los titulares y las noticias de los medios digitales, que, aunque puedan saber, por ejemplo, que parte de ese dinero empleado en higienizar la ciudad también se emplea en borrar piezas de arte urbano ilegal, eligen señalar únicamente al graffiti como responsable.

La proliferación de eventos relacionados con el graffiti y el arte urbano también se ve reflejada en nuestro estudio, dado que la tercera posición la ocupan los titulares que informan acerca de estos. Desde que en 2008 se celebrara en el museo Tate Modern de Londres el evento Street Art, en el que se pintaron varios murales de gran formato, este modelo (resultados espectaculares a un coste relativamente bajo) se ha seguido en lugares de todo el mundo. Así, podemos distinguir dos tipos de eventos, que son los que mayoritariamente encontramos entre nuestra selección de titulares: por

un lado, los acontecimientos relacionados con murales de gran formato (Figura 5), y, por otro lado, exhibiciones más humildes en las que suele aparecer el término graffiti (Figura 6). Es significativa, de nuevo, la observación de esta discriminación en el uso de los términos, ya que se suele emplear el de arte urbano para referirse a eventos de mayor trascendencia o importancia (relacionado muchas veces con el tamaño y siempre con los murales); mientras que el graffiti se asocia a eventos con un componente más social, menos espectacular, y con un impacto local.



Figura 5. “El arte urbano llega a más edificios”. (Metropolitano, 2021).
Fuente: <https://metropolitano.gal/enfoque/vigo-ciudad-de-cor-medianeras-nuevas-2021-obras-listado/>



Figura 6. “Festival de arte urbano con grafitis y skates en El Cabanyal este fin de semana” (Héctor Casero, 2021).
Fuente: <https://www.levante-emv.com/urban/2021/06/17/festival-arte-urbano-grafitis-skates-fumiferro-valencia-cabanyal-53811950.html>

Durante el transcurso de nuestro estudio tuvo lugar un hecho puntual que produjo que el algoritmo de Google nos reportase una gran cantidad de resultados al respecto. Se trata posiblemente de una distorsión en los resultados (dado que quizás esta tipología no sería representativa en otro periodo de tiempo), pero que, sin embargo, entendemos que supone un hecho muy interesante a analizar. Casualmente, a lo largo de estos meses, la web Street Art Cities lanzó en su blog un concurso de votaciones online para elegir al mejor mural del mundo en 2021. El blog de esta web realiza mensualmente rankings de los mejores murales del mundo, siempre elegidos de manera online (y cuyo único requisito es que las fotografías de las obras hayan sido compartidas en su web). Como ellos mismos explican en su blog, durante tres semanas de votaciones y apariciones en medios españoles, portugueses y franceses, finalmente obtuvieron un ganador, que resultó ser un mural radicado en Lugo, pintado por un artista local. La enorme cantidad de titulares con la frase “El mejor mural del mundo” (Figura 7) estuvo repitiéndose incesantemente durante varias semanas, haciendo que se colase en nuestro estudio un hecho como éste que, si lo analizamos pausadamente, observamos que no es más que la iniciativa de un blog sin reputación crítica comprobable, y que ha servido de excusa a cientos de medios para activar un titular jugoso pero insustancial en cuanto a análisis artístico se refiere.



Figura 7. “El mejor mural del mundo está en Lugo”. (Laura López, 2022).

Fuente: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/lugo/lugo/2022/02/15/mejor-mural-mundo-lugo/0003_20220215C8991.htm#:~:text=La%20mayor%20plataforma%20de%20arte,obras%20del%20mes%20de%20agosto.

Asociado indefectiblemente al fenómeno de los eventos de arte urbano, se encuentran las hoy habituales rutas de arte urbano o *street art tours* (Figura 2). Estos titulares, que podemos relacionar indudablemente con la primera tipología analizada, nos informan acerca de la capacidad del arte urbano como reclamo turístico, y de la posibilidad de identificar estas obras como productos a partir de los cuales generar una rentabilidad. Así, es común encontrar en estos titulares la identificación

de obras de arte urbano como parte de un gran museo al aire libre; es decir, la museificación del espacio público aprovechando estas piezas artísticas. En ocasiones estos titulares se refieren a rutas elaboradas a partir del estudio de intervenciones urbanas espontáneas, pero mayormente, estas rutas se ofertan con un fin turístico, que en muchas ocasiones se prevé con la organización de algún evento entre cuyos objetivos se encuentra este tipo de herramientas de promoción futuras. Entre estos titulares es habitual encontrar el término arte urbano como una excusa para conocer la zona en la que se lleva a cabo dicha ruta. No hemos encontrado titulares de este tipo con un punto de vista crítico. Todos los que hemos podido analizar dentro de esta tipología, identifican el arte urbano como un señuelo para atraer visitantes.

Por último, y, aunque con un número de titulares significativamente menor que el resto, hemos recopilado una serie de 13 noticias cuyo titular hace referencia a una pregunta popular recurrente aún hoy día respecto al arte urbano y el graffiti, ésta es la cuestión sobre si es arte o es vandalismo. Lo cierto es que muchos de estos titulares son especialmente sensacionalistas, dado que cuando analizamos el cuerpo de la noticia, advertimos que no es este el tema que realmente se trata, sino que lo que se suele transmitir es la necesidad de castigar aquello que no se comprende y que cuestiona la propiedad privada, como el graffiti; y por otro lado, se premian las acciones que se adecúan al gusto mayoritario, y fundamentalmente, que sirven para un proceso revitalizador de las ciudades que en último término servirían para formar parte de esas rutas de arte urbano que hemos comentado anteriormente. Es muy interesante observar cómo algunos de estos titulares se refieren a las intervenciones de arte urbano como una solución al vandalismo, esencialmente relacionado al graffiti de firma (Figura 8). Deducimos, pues, que los medios, a través de estos titulares, entienden el arte urbano como parte del sistema institucional de las ciudades, y no de lo vandálico, que, recordemos, se refiere a una destrucción de lo público o lo privado. Así, el graffiti es entendido como destrucción, mientras que el arte urbano sería construcción. Esto es lo que subyace en la manera en la cual estos titulares se presentan respecto a dicha cuestión.

Para finalizar, hemos guardado 70 titulares de los que no hemos podido extraer tipologías suficientemente amplias para definir las por sí solas, pero que no hemos querido dejar de analizar, puesto que, precisamente por esta razón marginal, nos ha permitido realizar una reflexión interesante. Entre estos titulares encontramos una relación entre arte urbano o graffiti y política que no vemos en otras tipologías. Aunque, como explicamos, son pocos, usualmente estas noticias presentan un cuerpo teórico más sólido que las de anteriores tipologías. Entre estos titulares también hemos recopilado noticias en torno a la inauguración de exposiciones, la repercusión del mundo virtual en el graffiti y el arte urbano, o reportajes concretos sobre artistas locales.



Figura 8. “Arte urbano para combatir el vandalismo”. (Jaume Morey, 2021).

Fuente: <https://www.ultimahora.es/noticias/palma/2021/12/17/1679813/arte-urbano-para-combatir-vandalismo.html>

3. Conclusión

Nuestra insistencia en analizar concretamente los titulares, surge precisamente de la función que estos poseen; es decir, aportar la información clave de una noticia en pocas palabras. El titular es lo que alcanza a la mayoría del público -muchas personas no pasan de ahí-, y, por lo tanto, éste tiene una capacidad de influencia enorme, mayor a otros elementos periodísticos más sofisticados. De ahí la importancia de este recurso y nuestra reflexión sobre él, y no tanto acerca del desarrollo de las noticias, asunto que daría para una investigación mucho más profunda. En nuestra muestra hemos podido observar que mientras en unas ocasiones parece que el término arte urbano se asocie tan solo a la disciplina del mural, en otras se emplea indistintamente la palabra graffiti y arte urbano como si fueran sinónimos. Por otro lado, a veces, incluso se amplía más el campo de acción y se denomina arte urbano a cualquier tipo de manifestación creativa en el espacio público. Así, el uso de los términos presenta una innecesaria polisemia que provoca dificultades para establecer una definición concreta a partir de la cual referirse a ambos con cierto consenso. En este estudio hemos tratado de analizar las razones de esta imprecisión terminológica: ¿es solo fruto de la ignorancia, de la desidia, o, existe una intención consciente de disuadir al lector hacia una determinada idea de qué es o qué deben ser el graffiti y el arte urbano?

Aunque sabemos que las líneas editoriales de los medios de comunicación definen y dirigen su ideario, cuando la información trata de arte urbano -un tema menor en los medios generalistas- parece haber pocas diferencias entre tendencias conservadoras y progresistas, no siendo así siempre con el graffiti. Esta observación resulta reveladora, y podría deberse a una instrumentalización consensuada

del concepto arte urbano -a pesar de que en sus comienzos surgió con un tono contestatario y al margen de la práctica institucional y la cultura *mainstream*-, una manera despreocupada de entender esta manifestación artística, y una asimilación de la misma dentro de unos parámetros muy distintos a los originales, pero convenientes para su encaje en el modelo actual de sociedad. Por otro lado, también es interesante contraponer el uso del concepto arte urbano con el de graffiti; y es que las noticias que contienen a este último término -si es que no confunden su sentido- muestran en muchos casos un tono negativo, debido, en parte, a la percepción de que se trata de un movimiento menos controlable y asimilable por el modelo de sociedad imperante, al contrario de lo que se percibe con el arte urbano. De hecho, podemos observar cómo en muchas ocasiones se habla de arte urbano para referirse a la evolución del graffiti; de lo que deducimos que se entiende a éste como una parte de una etapa inicial, lejos de la categoría Arte, que es a la que parece tener que aspirar cualquier manifestación asociada al arte urbano. Así, en nuestra muestra esta relación por oposición de ambos términos ha sido una constante. Una de las noticias recurrentes, dentro de la tipología de "criminalización del graffiti" (Figura 1), que nos ha resultado paradigmática es aquella que destaca el trabajo higienizante de la autoridad respecto al borrado de un número elevado de metros cuadrados de graffiti. Tales noticias expresan agradecimiento por mantener el orden y librar a la sociedad de lo que se interpreta como una lacra, el graffiti; especialmente su faceta más radical -en el sentido de raíz- e incomprendida, los *tags* y los *throw-ups*. Por otro lado, si estas noticias se refieren al limpiado de trenes -arquetipo del graffiti- el tono suele ser mucho más severo, y generalmente se destacará el coste económico, interpellando al bolsillo del lector/contribuyente, o lo que es lo mismo, a sus emociones más reactivas. Por el contrario, no observamos la misma actitud si el borrado es de murales de arte urbano, aunque técnicamente sean lo mismo: pintura sobre pared (Figura 9).



Figura 9. "El Ayuntamiento destaca su labor para eliminar grafitis de espacios públicos y los proyectos de arte urbano". (20M, 2021).

Fuente: <https://www.20minutos.es/noticia/4797716/0/el-ayuntamiento-destaca-su-labor-para-eliminar-grafitis-de-espacios-publicos-y-los-proyectos-de-arte-urbano/>

Lo cierto es que este conflicto también lo experimentan las propias autoridades pues, aunque se deban a las leyes, en estas se especifica palmariamente que una pintada cualquiera sobre una

propiedad ajena está penada¹. La realidad es que no siempre se emplean, o, mejor dicho, no siempre se aplica el mismo rasero a según qué tipo de intervención. Respecto a esto, deducimos que el papel mediático tiene o ha tenido mucho que ver, así como el político; ambos han aprovechado aquello que han creído poder controlar y orientar a su favor. La higienización del entorno es un concepto que nos evoca a políticas autoritarias y antidemocráticas puesto que el espacio público habría, en principio, de tener un uso compartido y equitativo. La problemática en este sentido surge en el momento en que nos hemos tenido que imponer unas normas para que el hecho democrático del espacio público tuviese lugar. Observamos que en la realidad nunca ha ocurrido de forma paritaria y siempre ha existido un dominio del poder de turno sobre el pueblo llano. Podemos reflexionar acerca de si el borrado es una censura de la libre expresión ciudadana, o una aplicación de la norma para, efectivamente, mantener el orden, y por lo tanto, hacernos más libres a todos; pero lo que realmente queremos destacar es cómo los medios no proponen estas cuestiones, si no que imponen en sus titulares un discurso unívoco, en el cual el borrado del graffiti es aplaudido, y el de aquellas manifestaciones que el poder en los últimos años ha instrumentalizado para su propio beneficio, el llamado arte urbano es, muchas veces, dulcificado, y, consecuentemente, cuando se aplica la norma de manera equitativa con él, tal decisión sí es cuestionada.

Durante este estudio otro de los hechos destacables ha sido que nuestra muestra se ha compuesto mayoritariamente de titulares pertenecientes a medios generalistas. La herramienta que hemos empleado apenas nos ha enlazado hacia alguna noticia de un medio especializado. Aun así, ha sido común encontrarnos con titulares que expresan juicios abiertos e ingenuamente estéticos sin aportar



Figura 10. “El festival de arte urbano en Plasencia busca murales para decorar” (Redacción, 2022).
Fuente: <https://planvex.es/web/2022/01/festival-arte-urbano-plasencia/>

1 En cada país se aplica una legislación diferente respecto a este asunto; no obstante, no se tiene constancia de que en ninguno de ellos exista una libertad absoluta sobre cualquier propiedad. Para ahondar más en este asunto, y en el caso de la legislación española, se recomienda leer el artículo Los grafitis en la legislación española (Armas Pérez, 2019).

ninguna credencial sólida para dicha tarea. Una vez más contraponemos el uso que se hace del graffiti como algo a superar, y del arte urbano como algo a valorar. Mientras que, en muchas de estas noticias, leemos directa o veladamente que los graffiti afean fachadas, puertas y otros elementos del mobiliario urbano (paradójicamente, en otras se emplean para cubrir esa fealdad), observamos cómo en otros se usa alegremente el verbo “decorar”; es decir, adecantar o embellecer, para referirse a ciertas acciones asociadas al arte urbano como instrumento institucional. Figura 10.

Una vez más el uso distorsionado de la terminología determinará el juicio estético que se transmite. Se da a entender que el arte urbano, por estar englobado en la categoría artística, embellece, mientras que su cara menos amable, el graffiti, destruye. Es cierto que el arte urbano no siempre aparece en los medios con un tono tan agradable, y que a veces se analizan obras de arte urbano que chocan de frente con la legalidad y lo políticamente correcto, pero al contrario que con el graffiti, los lectores -ahora también comentaristas de noticias en redes sociales- suelen posicionarse mucho más amablemente del lado de la obra de arte urbano que de la intervención del escritor de graffiti, incluso cuando ambas son ajenas a la legalidad. La siente más cercana, la comprende. Y gusta lo que se comprende. En este punto encontramos una clave fundamental, la de la asimilación popular, en la que el papel de los titulares tiene un gran peso.

En la introducción de este texto proponemos una serie de claves para acercarnos a una definición de los términos graffiti y arte urbano. Basándonos en ellos es cómo podemos reflexionar acerca de lo que se han desvirtuado dichos términos en la prensa digital cuando, por ejemplo, los medios presentan como arte urbano significativo, únicamente los encargos murales o los proyectos institucionales o privados de gran popularidad, prescindiendo de las cualidades contestatarias que lo caracterizaba en sus comienzos. Es así como el término arte urbano -por factores como los aquí estudiados- actualmente se ha desactivado. Lo que fue ya no es, dado que ha sido absorbido, siendo ahora concebido como una manifestación, normalmente juvenil, que con un aspecto amable y, a veces, reivindicativo, pero nunca agresivo, permea en lo institucional, y es tratado por los poderes políticos para favorecer el sistema neoliberal -que no debemos olvidar que es el que suelen defender las empresas a las que pertenecen los medios presentes en nuestra muestra-, por ejemplo, para la promoción turística y gentrificadora, o comercial de determinadas zonas (Figura 11). Debemos aclarar que el hecho de que el término haya sido modificado para hacerlo significar otra cosa en términos populares, no quiere decir que ya no existan muestras de arte urbano genuino, de aquel que hemos definido en las líneas anteriores. El conflicto, pues, no es que no exista dicha disciplina, si no que el uso del término, fundamentalmente, mediático, ha modificado su visión a favor de determinados poderes. Sin duda, también hay que admitir que muchos artistas urbanos han entrado de lleno en este juego; su trabajo ha quedado desactivado en cuanto a su independencia y, tácitamente, enmarcado dentro de los parámetros que los poderes, tanto políticos como del mercado del arte, consideran deseables. Es decir, muchos de estos titulares no son engañosos, simplemente se centran en una única forma de entender estos términos.



Figura 11. “El arte urbano cotiza al alza en Madrid: de la calle a las galerías y ferias”.
(Carlota Barcala, 2021).

Fuente: https://www.abc.es/espana/madrid/abc-arte-urbano-cotiza-alza-madrid-calle-galerias-y-ferias-202105300001_noticia.html

Entendiendo tanto al graffiti como al arte urbano como manifestaciones complejas y profundas, podemos concluir que esta muestra de titulares expresa una acentuada simpleza no abordando estos términos de forma rigurosa y pausada. En muchas ocasiones, lo más relevante de estas acciones no es el resultado, si no el proceso, lo que hay antes, y, por supuesto, la reflexión pausada que pueda suscitar después. En ninguno de estos titulares hemos encontrado referencias a estos hechos.

Referencias bibliográficas

Entradas de blogs

Abarca, J. (11 de febrero de 2018). El graffiti no es "Arte". *Ensayos Urbanos*.

<http://www.ensayosurbanos.com/2018/02/11/el-graffiti-no-es-arte/>

Schacter, R. (16 de julio de 2016). Street art is a period. Period. Or the Emergence of Intermural Art. *Hyperallergic*.

<https://hyperallergic.com/310616/street-art-is-a-period-period-or-the-emergence-of-intermural-art/>

Artículos en revistas

Abarca, J. (2016). From street art to murals: what have we lost? *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 2, 60-68.

Blom, J. N., & Hansen, K. R. (2015). Click Bait: Forward-Reference as Lure in Online News Headlines. *Journal of Pragmatics*, 76, 87-100.

<https://doi.org/10.1016/j.pragma.2014.11.010>

Campos Freire, F. (2008). Las redes sociales trastocan los modelos de los medios de comunicación tradicionales. *Revista Latina de Comunicación Social*, 63, 287-293.

Casas Moreno, P., Romero-Rodríguez, L.M., Torres-Toukoumidis, Á. (2016). Dimensiones e indicadores de la calidad informativa en los medios digitales. *Revista Científica de Educomunicación*, Vol. 24, Núm.49, 91-100.

<https://doi.org/10.3916/C49-2016-09>

García Orosa, B., Gallur Santorun, S. & López García, X. (2017). El uso del clickbait en cibermedios de los 28 países de la Unión Europea. *Revista Latina de Comunicación Social*, 72, 1261-1277.

<https://doi.org/10.4185/RLCS-2017-1218>

García Orosa, B & López García, X. (2015). Los titulares en los principales cibermedios europeos: más funcionales y menos conceptuales. *Revista Latina de Comunicación Social*, Vol.21, Núm.2, 833-847.

http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESMP.2015.v21.n2.50887

García Serrano, J., Romero-Rodríguez, L.M., Hernando Gómez, Á. (2018). Análisis del clickbaiting en los titulares de la prensa española contemporánea. Estudio de caso: diario El País en Facebook. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 25, 197-212.

<http://dx.doi.org/10.5209/ESMP.63724>

Palau-Sampio, D. (2016). Metamorfosis de la prensa de referencia en el contexto digital: clickbait y estrategias de tabloide en Elpais.com. *Communication & Society*. Vol.29, Núm.2, 63-80.

<https://doi.org/10.15581/003.29.2.63-79>

Pou Amerigo, M.J. (2001). Los titulares de prensa y los nuevos servicios de información por correo electrónico y teléfono móvil. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, Núm.7, 145-167.

https://www.academia.edu/6983095/Los_titulares_de_prensa_y_los_nuevos_servicios_de_informaci%C3%B3n_por_correo_electr%C3%B3nico_y_tel%C3%A9fono_m%C3%B3vil

Libros (y capítulos de libros)

Alarcos, E. (1977). *El lenguaje de los titulares (Lenguaje en el periodismo escrito)*. En Lázaro Carreter, F. *Lenguaje en periodismo escrito*. Madrid: Fundación Juan March, 127-147.

Eco, U. (2010). *Apocalípticos e integrados*. Madrid: Debolsillo.

Figuroa Saavedra, F. (2006). *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*. Madrid: Minobitia

Salaverría, R.; Cores, R. (2005). *Géneros periodísticos en los cibermedios hispanos*. En Salaverría, R. *Cibermedios. El impacto de internet en los medios de comunicación en España*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 145-185.

Tesis doctorales

Gómez Muñoz, J. (2013). *25 años de graffiti en Valencia: Aspectos sociológicos y estéticos*. Tesis doctoral bajo la dirección de Xesqui Castañer López. Valencia: Universitat de Valencia. Facultad de Historia del Arte.

Reseña Curricular

Investigador, docente y artista, cuyo trabajo gira en torno al arte público y sus problemáticas. Su obra se centra tanto en la teoría, participando en charlas, conferencias, artículos académicos y de opinión; como en la práctica, en la cual, aunque ha expuesto su obra en instituciones y galerías, opta, habitualmente, por una práctica independiente de su actividad. Ha participado en eventos y residencias artísticas nacionales e internacionales. Actualmente, trabaja en una investigación doctoral en la Universitat Politècnica de València acerca de las contradicciones y asimilaciones en la escena del arte urbano malagueño.



Imagen: Gabriel Calero



Imagen: Gabriel Calero

La estética de la protesta en el arte urbano: entre la política y el arte

The aesthetics of protest in urban art: between politics and art

Resumen:

El arte urbano es algo más que imágenes de gran formato en nuestras calles; es una expresión artística que protesta, aclama, reclama y se queja de las situaciones que vivimos día con día. Cierto es que hay una vasta producción de temáticas, y que de acuerdo con el contexto es que son apropiadas o rechazadas por la comunidad que convive con ella. Sin embargo, existe una estética referente a la política y la protesta, realizada expresamente para denunciar situaciones políticas, actos violentos o simplemente para evidenciar diversas situaciones en distintas partes del mundo, tales como: la migración, el feminismo, la crítica política, el racismo, la economía, la protesta ciudadana entre otros temas. Es así como la estética del arte urbano se focaliza entre la política y el arte.

Palabras clave: Arte urbano, estética, política, arte, protesta, apropiación.

Abstract:

Urban art is more than large format images in our streets; it is an artistic expression that protests, acclaims, claims and complains about the situations we live day by day. It is true that there is a vast production of themes and that according to the context is that they are appropriate or rejected by the community that coexists with it. However, there is an aesthetic referring to politics and protest, made specifically to denounce political situations, violent acts or simply to highlight various situations in different parts of the world, such as: migration, feminism, political criticism, racism, economics, citizen protest among other issues. This is how the aesthetics of urban art is focused between politics and art.

Key words: Urban art, aesthetics, politics, art, protest, appropriation.

Summary. 1. Antecedentes, 2. Desarrollo y 3. Conclusión.

Como citar: Mata, A. (2022). La estética de la protesta en el arte urbano: entre la política y el arte. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 237-249.

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a13



This work is under an international license
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Ana Lizeth Mata Delgado
Escuela Nacional de Conservación,
Restauración y Museografía
Instituto Nacional de Antropología e
Historia
Ciudad de México, México
lizeth_mata_d@encrym.edu.mx
<https://orcid.org/0000-0003-0730-7497>

Enviado: 2022-03-16
Aceptado: 2022-04-27
Publicado: 15/07/2022

1. Antecedentes

El presente texto pretende esbozar una reflexión sobre la vinculación del arte y política, vertiéndolo en la estética derivada de la producción artística urbana. Desde hace varios años, este tipo de manifestaciones artísticas han estado vinculadas directa o indirectamente a la crítica política, por ello me parece importante retomar algunos ejemplos de arte urbano para ejemplificar esta relación si es que existe de manera tangible y considerar su vigencia con los temas actuales, aunado al interés de conservar tanto las obras como la permanencia de los sucesos.

Evidentemente, la producción de arte urbano es sumamente extensa, aunque es un fenómeno relativamente reciente que continúa en desarrollo; a la fecha se han realizado diversas investigaciones al respecto del tema desde distintas perspectivas, como: las técnicas plásticas empleadas las distintas temáticas abordadas, su historia, su conservación y difusión, entre otros. En este trabajo, se abordarán aquellas obras producidas bajo la premisa de ser críticas y contestarías ante el sistema sean de carácter legal y/o permitido, es decir, aquellas vinculados a instituciones, festivales o actividades culturales que promuevan este tipo de expresiones artísticas, o ilegales y clandestinas, desligadas totalmente de los promotores antes mencionados.

En este marco, se revisarán algunos ejemplos de aquellas expresiones urbanas que son directa y explícitamente una crítica al sistema actual; es interesante poner en tela de juicio si el arte urbano que supone estar desligado o criticando estos espacios, se pueden considerar políticos o al menos revisar si hace una verdadera crítica al contexto político en el que se circunscriben.

2. Desarrollo

Antes de adentrarnos en el tema, es importante definir el objeto de estudio que ocupa este trabajo: el Arte Urbano; éste se puede considerar como una derivación de lo que conocemos comúnmente como *Street Art*, el cual tiene características específicas como son: reclamo del espacio público, tener un carácter subversivo y transgresor, plena libertad de expresión y ser, por su carácter procesual, efímero. Lo anterior constituye sus características primarias pues actualmente existen muchas producciones de arte urbano que cuentan con estas características, pero han dejado de lado, quizá de manera no intencionada, este carácter efímero y subversivo.

De forma general, se comprende este tipo de expresiones artísticas como un fenómeno contemporáneo, que se conforma de expresiones artísticas creadas en torno al arte urbano, de forma autónoma y libre. Cabe señalar que en sus orígenes solo se consideraban aquellas producciones ilegales y/o clandestinas, pero actualmente hay una nueva comprensión de este tipo de expresiones, por lo que se ha considerado que aquellas obras vinculadas al ámbito legalizado¹.

En este sentido, las expresiones públicas en donde se puede considerar que hay una relación entre

¹ Cabe señalar que, si bien el *graffiti* forma parte de la producción artística global conocida como *Street Art*, no se hará distinción entre estas, sino que se hablará de forma general de arte urbano.

el arte y la política en México, tiene sus inicios en la década de los sesenta, a partir de los movimientos sociales y políticos que explotaron en distintas latitudes del mundo. En 1968, tuvo lugar en la Ciudad de México uno de los hechos más duros en contra de la población estudiantil, mejor conocido como la *Matanza de Tlatelolco*, siendo presidente de la República Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970). “Esta fue la culminación de varios delitos que podrían considerarse de lesa humanidad, los cuales fueron perpetrados por el gobierno de México en contra del movimiento social estudiantil” (Taalas, 2018).

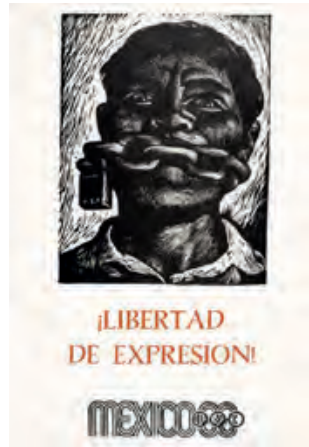


Figura 1. Gráfica del '68. Fotografía: <https://muac.unam.mx/exposicion/imagenes-y-revuelta-la-grafica-del-68>

Para la década de los setenta y ochenta, con la aparición de los Grupos (se pueden mencionar a: Grupo Mira, Proceso Pentágono, SUMA, Tepito Arte Acá, Grupo Germinal, entre otros), la producción artística se concentró en llevar a cabo una crítica al sistema gubernamental como consecuencia del movimiento de 1968 (Figura 1). Se generó así un fenómeno de trabajo artístico colectivo a través de grupos de artistas que “se postulaban bajo una plataforma de ideas estéticas no tradicionales o al margen del circuito establecido de producción y circulación del arte” (Espinosa & Zúñiga, 2002, 55).

Estos colectivos respondían de manera directa al contexto político, social y artístico del México posterior a los enfrentamientos ocurridos durante 1968 y 1971. De igual forma, era una respuesta “al estancamiento del medio artístico de los años setenta, y asumían en la experimentación plástica un medio de aprendizaje alternativo y renovador” (Vázquez Mantecón, 2007, 194). En estos casos, el arte se volvió el medio de expresión para la protesta, era una alternativa de dar voz a sus demandas. Los muros se vuelven una carta abierta para dar oídos y boca a las injusticias, las herramientas artísticas se vuelven uno mismo para relacionar el arte y la política.

Sería injusto mencionar solo ciertos de los colectivos, pues bien, todos los grupos tuvieron una participación, hubo algunos en donde es más tangible la producción artística crítica del sistema, para efectos de este texto, se mencionará a dos de ellos, los cuales tuvieron un tipo de producción

plástica que a la fecha se continúa llevando a cabo como es el uso de la gráfica. Iniciaremos con el Grupo Mira² fue uno de los que mayor visualidad tuvieron en relación con la crítica política del país (Figura 2). Su *Comunicado gráfico* fue una de sus producciones más representativas, pues al ser una obra desmontable constituida por 48 módulos de copias heliográficas de dibujos, texto, grabados y fotografías, los cuales montaban en distintos contextos como escuelas, mercados, edificios públicos, entre otros; mostrando así el mensaje contra las prácticas políticas circundantes.



Figura 2. *Comunicado gráfico* (detalle, fragmento de la obra). Grupo MIRA, México, 1978. <https://muac.unam.mx/objeto/comunicado-grafico-num.-1-la-violencia-en-la-ciudad-de-mexico>

Otro de los grupos que tuvo presencia en los temas de crítica política, fue el grupo SUMA, liderado por Ricardo Rocha, quienes realizaron diversas intervenciones callejeras a fin de mostrar sus tendencias políticas, mismas que como sucedió con otros grupos, fueron destruidas (Figura 3). A partir del uso de la gráfica, el dibujo y la pinta, generaron un vocabulario “Que articulaba las imágenes en torno a campañas específicas” (Debroise, 2006, 218). Hacían referencia dentro de sus obras al tema de los desaparecidos, por ejemplo. Parte de su gráfica era compartida en la calle con los transeúntes a manera de volantes.



Figura 3. Grupo SUMA, “La niña” en una barda de la Ciudad de México, 1980. <https://revistareplicante.com/imagenes-en-colectivo/>

2 Estuvo conformado por Melecio Galván, Arnulfo Aquino, Jorge Perezvega y Rebeca Hidalgo.

Como se verá más adelante, es interesante como se replica la estética utilizada por los grupos en algunas de las producciones de arte urbano actual, esto resulta posible quizá por las técnicas de factura utilizadas para elaborar este tipo de obras, las cuales son de fácil acceso, se realizaban de forma rápida, continua y el material utilizado, en ciertos casos era económico; pero uno de los puntos más relevantes de este tipo de expresiones, es que se llevan y permanecen en las calles, es decir, están fuera de la institución, frente a todo aquel que pase, esté de acuerdo o no con lo que demandan y promueven.

De acuerdo con Arnulfo Aquino, en su texto *Imágenes épicas en el México contemporáneo: de la gráfica al graffiti* (2011), la gráfica política ha tenido una fuerte presencia en la historia nacional, particularmente en los periodos de luchas sociales. Sin embargo, este fenómeno se dio con una fuerza sin igual durante el movimiento estudiantil del '68, en el que se crearon brigadas de producción gráfica por parte de los alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, a las que se sumaron posteriormente los alumnos de la Escuela Nacional de Pintura, Grabado y Escultura "La Esmeralda". La gráfica del '68 marcó una pauta sumamente relevante en la toma de la calle para expresarse contra el gobierno y la política actual, si bien no es algo nuevo, en este caso marca un antes y un después en la toma de la calle. De acuerdo con Fernando Figueroa:

De este modo, nuestra mirada selecciona, prima, secundariza, omite o sobredimensiona determinados aspectos presentes en dichos espacios, a la hora de caracterizarlos y, por tanto, dotarles de una identidad o personalidad concreta. En este hecho juega un importante papel el uso de lo estético en el marco del espacio público, de la calle, como elemento distintivo a la hora de caracterizar cualitativamente determinados espacios (2007, 112).

Si bien hacer una historia del arte urbano no es competencia de este trabajo, es importante contextualizar su devenir para comprender con claridad el porqué del tipo de obras que hoy vemos en las calles. Desde los años noventa, este movimiento ha tomado fuerza convirtiéndose en un movimiento artístico de carácter internacional. Actualmente existe un sinfín de escenarios en donde se promueve su creación a partir de patrocinios, festivales, espacios expositivos y por supuesto la calle.

Durante la década de los años 2000, proliferaron los *stickers*, las pintas, *posters* aunado a las obras de carácter similar al muralismo con temáticas políticas, sin embargo, es a partir de 2006 que derivado de diversos sucesos que marcaron la escena mexicana como: festivales, patrocinios, proyectos de carácter urbano e incluso documentales relacionados, fue que el arte urbano tuvo un impacto e incluso mayor aceptación sin dejar de lado el trabajo clandestino e ilegal, el cual estuvo siempre más ligado a los acontecimientos sociopolíticos, pues no dejó de lado sus raíces como un movimiento vinculado al activismo sociopolítico. Por ello, ese año fue donde el arte urbano nacional recobró fuerza al oponerse al fraude electoral ocurrido en las elecciones presidenciales, en conjunto con los levantamientos ocurridos en los estados de Chiapas y Oaxaca, en donde se comenzaba "La otra campaña" vinculada al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y la Asociación de los Pueblos Populares de Oaxaca (APPO) respectivamente.

Todo lo anterior dio paso de cierta manera a una estética de la resistencia, en donde lo que se creó estaba en oposición a lo que sucedía en el contexto sociopolítico y en donde, a través de las movilizaciones sociales, se dejaba rastro de los acontecimientos, dando cuenta a su modo de la historia política del país. Si bien muchas de las obras generadas en ese momento han dejado de existir, es a partir de la documentación que tenemos acceso a éstas. Lo efímero se hace permanente a partir de la permanencia en los archivos, fotografías, videos y todo tipo de registro que se tenga de los diversos eventos.



Figura 4. Pinta de protesta feminista en Paseo de la Reforma, CDMX, 2019.
Fotografía: Ana Lizeth Mata Delgado

Cabe señalar que existen gran cantidad de investigaciones en torno a la estética de la resistencia (Figura 4). Sin embargo, en algunos casos no hay una profundidad adecuada ni un conocimiento exhaustivo de los antecedentes a estos movimientos, como lo refiere Hito Steyerl:

Pero si analizamos la investigación artística desde la perspectiva del conflicto o, para ser más exactos, de las luchas sociales, sale a la luz un mapa de prácticas que abarca la mayor parte del siglo XX y también la mayor parte del planeta. Se hace evidente que los debates actuales no reconocen del todo el legado de la larga y variada historia, verdaderamente internacional, de la investigación artística, entendida en términos de una estética de la resistencia (Steyerl, 2010).

En la escena actual, en donde se podría determinar que hay una consolidación del arte urbano, se han desarrollado campañas específicas en contra de la violencia entre 2010-2012, no solo aquella que se genera en las zonas fronterizas del país, sino ante la ola de violencia nacional a partir de la denominada “Guerra contra el narcotráfico” promovida por el ex Presidente Felipe Calderón y la caravana *Con justicia y dignidad*, aunado al movimiento *No + Sangre*, todos estos se abonaron a nuevas producciones artísticas vinculadas a la política de forma confrontativa pero a su vez con un discurso propositivo y en algunos casos usando el humor negro (Figuras 5 y 6).



Figura 5. “Sé lo que sueñas”, realizado por @Imdianagarcia
Fotografía <https://twitter.com/urbanitas/status/1303762956547756033/photo/1>



Figura 6. Alejandro Magallanes, NO+SANGRE. 2011.
<http://loquehacealejandromagallanes.blogspot.com/2011/01/no-mas-sangre.html>

Hoy en día, la implicación política está presente en el mundo del arte, y hay muy buenas razones para ello. Es verdad que ahora el arte considera, quizá erróneamente, que puede ser político, pues derivado de los acontecimientos que suceden en nuestro contexto, es pertinente llevar a cabo acciones artísticas que se manifiesten en contra la opresión e imposición política. Sin embargo, es importante reflexionar hasta donde en realidad está permeado solo por el contexto político y hasta donde la conjuga con el arte dando como resultado un “arte político”.

Gran parte del arte urbano de las últimas décadas se han enfocado a la crítica gubernamental, cobrando fuerza en ciertos momentos específicos como los mencionados anteriormente y a últimas fechas en oposición al gobierno actual, encruceándose aún más por los hechos llevados a cabo en septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero, en contra estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos (mejor conocida como Escuela Normal Rural de Ayotzinapa), así como contra periodistas y civiles. Los hechos dejaron un saldo de al menos seis personas fallecidas, veintisiete heridos y la desaparición forzada de 43 estudiantes de la normal rural (Figura 7).



Figura 7. Pinta que hace alusión a la desaparición de los 43 normalistas. Paseo de la Reforma, Ciudad de México, 2019. Fotografía: Ana Lizeth Mata Delgado

Lo sucedido marcó pauta para que se llevaran a cabo diversas manifestaciones de toda índole. Ahora bien, en lo que respecta al arte urbano, se han elaborado distintas obras de carácter procesual y efímero en torno al tema usando distintos recursos usados con antelación por los grupos como la gráfica, el *stencil*, la obra mural, las pintas, acciones performáticas, entre otras, todas con la intención de ejercer presión sobre el gobierno y externar a todas luces el descontento ante la situación política que está viviendo en nuestro país.

Cabe señalar que no todas las obras han sido realizadas por artistas urbanos. Sin embargo, aunque el simbolismo y la crítica es la misma, no así la visualidad y tal vez la trascendencia de las obras; es decir, aquellas obras, realizadas por artistas reconocidos en torno al tema, ha tenido una divulgación mayor, notas periódicas, artículos, entrevistas, etc. Por el contrario, aquellas que han sido realizadas por los manifestantes, tienen una vida un poco más fugaz y la documentación de las mismas radica principalmente en las notas de prensa y noticias vía internet.

Esto dada la naturaleza de cada uno, pues si bien ambos pueden considerarse políticos por el tipo de temática que plantean, en muchos casos los primeros son realizados dentro de un contexto legalizado en donde se genera el contexto para poder desarrollarlos, por el contrario el que se genera en las marchas o durante los distintos movimientos, por lo general se encuentran dentro de la clandestinidad incluso se podría decir que la calidad de los trabajos difiere significativamente, lo cual resulta lógico si entendemos la dinámica de creación de cada uno.

A continuación, queremos mostrar algunos casos que ejemplifican las distinciones antes mencionadas. El primer caso al que nos referiremos es el de Saner, artista de talla mundial quien inicio

como graffitero clandestino y actualmente es uno de los mayores representantes del arte urbano nacional (Figura 8). La obra que se presenta fue resultado de la invitación que le hizo *Urban Nation* y la *Jonathan Levine Gallery* para llevar a cabo la obra en Berlín, ante la indignación de los normalistas desaparecidos, pues como se ha mencionado ha sido un caso que trascendió fronteras. “Tras un mes de la desaparición de estos normalistas son cada vez más personas y organizaciones se unen, mientras tanto Saner lleva el mensaje al mundo y lo plasma en su más reciente obra, en la cual se puede apreciar una libreta que arde en el centro de una mesa, que hace referencia al caso con “Ayotzinapa 43” y “Ayotzinapa Vivos” mientras tres criaturas conversan, dos evidentemente diablos o demonios, uno con piel de oveja toman decisiones mientras un tercero con máscara de jade es testigo, todos con el peculiar estilo del artista, la tragedia se discute entre máscaras mientras la situación se consume a fuego lento” (Mazatl, 2014).

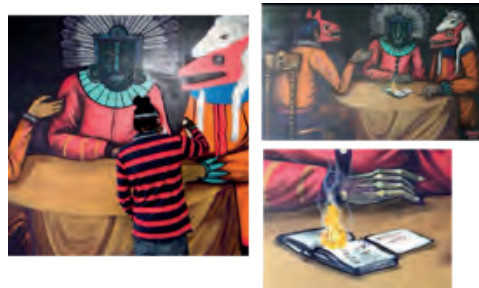


Figura 8. Saner, obra realizada en Alemania en torno al tema de Ayotzinapa.
<http://archivo.24-horas.mx/saner-artista-mexicano-ilustra-el-caso-ayotzinapa/>

Otro proyecto vinculado a este tema desarrollado en la Ciudad de México es el que patrocina ManifiestoMX “El arte alza la voz en las calles”. Esta iniciativa se deriva de la violencia e incertidumbre que vive el país actualmente, desarrollándose entre el 10 de febrero y el 14 de marzo de este año. “Ante el sufrimiento y dolor que está atravesando el país, en donde la crisis social, la depresión y el poder del gobierno se imponen, nace la iniciativa ManifiestoMX presentada por la galería Fifty24mx, que a través del arte busca dar una voz de protesta a la sociedad mexicana.” (Santamaría, 2015). Artistas como Bastardilla, Blu, Curriot, Ciler, Erica Ilcane, Jaz, Saner, Swoon y Vena2 fueron los encargados de plasmar estas obras en distintos lugares de la Ciudad de México, abarcando el Centro Histórico, la Colonia Condesa y la Zona de Chapultepec.

Un punto interesante es lo que mencionan en relación con la trascendencia de las obras: “Las piezas se encuentran en alto para que perduren el mayor tiempo posible. Los organizadores, Arturo Mizrahi y Liliana Carpinteyro, junto con su equipo de trabajo, se dedicaron a tocar puertas a las personas que viven o son propietarios del muro que elegían para realizar una obra. La mayoría apoyaban el proyecto y accedían, pero también había quienes tenían miedo de prestar el muro por las represalias que pudieran existir” (Santamaría, 2015). En efecto, se buscó pintarlos en las alturas a fin de que no fueran afectados, caso contrario a la naturaleza del arte urbano, el cual es efímero y procesual.

Me parece relevante que, un proyecto que es una afrenta ante el gobierno y sus acciones, cuente con el apoyo de la Delegación Cuauhtémoc y la Unidad Graffiti Subsecretaría de Participación Ciudadana y Prevención del Delito, así como por instancias privadas y el apoyo de donaciones en especie de personas, empresas y el grupo #YaMeCansé. Los temas presentados son una clara afrenta al gobierno, similar a las temáticas que planteaban ya desde los años sesenta desde la gráfica del 68 hasta las producciones de los grupos pero cabe señalar que el uso de símbolos patrios, imagen presidencial, así como imágenes representativas del gobierno fueron usados de forma muy mesurada, lo que refuerza la idea de que si bien es un arte producido a partir de un descontento ciudadano frente a la situación actual del país, aun se cuidan las formas que son presentadas, no solo por los creadores, sino también por los patrocinadores y el público vinculado. Tal es el caso de la obra del “Mono con los platillos en forma de peso mexicano”, del artista Ericailcane, ubicado en la calle Madero esquina con Motolinía, en donde el dueño solicitó que se cubriera la banda tricolor que éste tenía en el cuello a manera de banda presidencial, misma que fue cubierta por el propio artista (Figura 9).

Otra de las actividades de esta exhibición fue la recaudación de dinero a partir de la venta de obras expuestas en la galería, recurso que fue entregado a los hijos de los normalistas de Ayotzinapa.



Figura 9. Fotografías tomadas de <http://www.arteycultura.com.mx/el-arte-alza-la-voz-en-las-calles-con-manifestomx-de-fifty24mx/>

Por el contrario, aquellas obras realizadas fuera del ámbito legal o no institucionalizado, presentan una estética distinta sobre la misma temática; incluso resultan más agresivas y contestatarias respecto a la situación actual del país, me parece que al no existir una identidad clara de quien lo realiza, se tiene hasta cierto punto una mayor libertad de expresar el sentir general pues insertos entre los manifestantes durante una marcha o al cobijo de la noche, es que se pueden llevar a cabo este tipo de acciones, que si bien no siempre son una apología al vandalismo, si trascienden de forma distinta los límites establecidos por la institución. Incluso pueden permitirse de una manera más directa el uso de símbolos patrios, imágenes presidenciales, así como el planteamiento de consignas más directas. Incluso no buscan trascender en el tiempo, por lo que los lugares en donde son realizadas están a la mano del transeúnte, bajo las pisadas diarias de la gente que verá desde otro ángulo el mensaje (Figura 10).



Figura 10. Imagen del expresidente Díaz Ordaz, autor desconocido. Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco, CDMX, 2021. Fotografía Ana Lizeth Mata Delgado

3. Conclusión

Para concluir, consideraremos que existe una vinculación entre el arte y la política, dependiendo del contexto en el que se desarrolle, quizá pensar en un arte político es circunscribirlo en un campo limitado, me parece que toda manifestación artística puede tener un tinte político en mayor o menor medida, sin embargo, lo importante no es quien lo hizo, sino para qué y sobre todo que quiere transmitir, aunado a lo efímero de las acciones; como vimos en los casos anteriores, si bien los artistas que tienen un renombre y una visualidad mayor, no se han quedado atrás, el uso de lo simbólico es distinto, lo cual no demerita su significación, sino que lo hace más sutil el mensaje y quizá no sea transmitido claramente. Caso contrario al artista incógnito que puede plantear acciones quizá más contundentes contra el gobierno. Incluso derivado de estas acciones, se han puesto penas a aquellos que hagan algún tipo de intervención, me parece que no solo es por el hecho en sí mismo, sino también por el contenido que en algunas pintas se manifiesta. Nos queda la tarea de realizar una evaluación exhaustiva de lo que se considera arte y que no y qué tipo de manifestaciones serían meritorias de ese título, es sustantivo contrastar ambos tipos de producción conjugados bajo un mismo tema y con una tendencia igual en torno a la crítica del sistema, pues quizá como sucedió con los grupos y la gráfica del '68, este tipo de expresiones puedan en un futuro formar parte de archivos documentales para desarrollar investigaciones vinculadas a éste conflicto.

A partir de la permanencia de lo efímero, las diversas expresiones realizadas en la calle van siendo validadas, conservadas y analizadas con diversas miradas, lo que da la oportunidad de comprender mejor el contexto y por tanto la evidencia histórica que estas obras nos brindan al paso del tiempo. Es tarea necesaria comprender la situación en la que cada una de estas se desarrolla y el impacto que tendrá en su contexto inmediato para poder así determinar si se trata de una acción de protesta o de una obra artística que se ha insertado en la calle.

Referencias bibliográficas

- Aquino, A. (2011). *Imágenes épicas en el México Contemporáneo. De la gráfica al grafiti, 1968-2011*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, CONACULTA.
- Debroise, O. (Ed.) (2006). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México: UNAM, Turner.
- Espinosa, C. & A. Zúñiga. (2002). *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales*. México: UNAM.
- Figuroa-Saavedra, F. (2007). Estética popular y espacio urbano: El papel del grafiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio. *Disparidades. Revista de Antropología*, 62, 1, 111-144. <https://doi.org/10.3989/rdtp.2007.v62.i1.28>
- Mazatl, N. (2014). Saner ilustra el Caso Ayotzinapa. Disponible en: <http://alternopolis.com/saner-ilustra-el-caso-ayotzinapa/>.
- Santamaría, N. (2015). El arte alza la voz en las calles con ManifiestoMX, de @fifty24mx. Disponible en: <https://arteycultura.com.mx/el-arte-alza-la-voz-en-las-calles-con-manifestomx-de-fifty24mx/>
- Steyerl, H. (2010). ¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto. Traducción de Marta Malo de Molina. Disponible en: <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/es>
- Taalas, P. (2018). *Matanza de Tlatelolco*. Disponible en: <https://www.cndh.org.mx/noticia/matanza-de-tlatelolco-0>
- Vázquez Mantecón, A. (2007). Los Grupos: una reconsideración. En Olivier Debroise (Ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997* (pp. 194-195). México: UNAM.

Reseña curricular:

Ana Lizeth Mata Delgado es Licenciada en Restauración por la ENCRyM- INAH, Maestra en Historia del Arte con especialidad en Arte Contemporáneo por la UNAM. Desde 2007 es Profesora-investigadora, titular del Seminario Taller de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo. Coordinadora Titular de los Proyectos de investigación "Registro, Diagnóstico y Conservación de Arte Urbano" y "Documentación, registro y experimentación material en el arte moderno y contemporáneo". Organizó el Encuentro Internacional de Conservación de Street Art y Graffiti URBARTE (2013, 2016 y 2018). Miembro del Comité Directivo de INCCA (Internacional Network for the Conservation of Contemporary Art). También es Coordinadora Académica de la Licenciatura en Restauración de la ENCRyM. (2019-2022).



Imagen: Gabriel Calero



Imagen: Gabriel Calero

Rayar los museos, defender la memoria: un posicionamiento ante discursos de odio

Scratch the museums, defend the memory: a position against hate speech

Resumen:

El presente ensayo tiene como objetivo analizar la disputa suscitada por el mural *Proud girls* del ilustrador Javier Medellín Pouyou "Jilipollo", en la exposición *Neomuralismo San Luis Potosí (2020)* del Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí, México, y la respuesta e indignación manifiesta por diferentes sectores de la población. La obra en cuestión hace alusión directa al movimiento norteamericano neofascista y supremacista *Proud Boys*. Buscamos comprender cómo y en qué condiciones un discurso basado en la violencia y el odio logra colocarse en un museo público y ser reivindicado por su autor, la institución y los actores involucrados en la muestra. Ante esta situación, perseguimos entender cómo la acción de diversos sectores de la sociedad civil, movilizados por la indignación ante tales discursos, logra interpelar las posiciones tanto del artista como de la institución, al cuestionar y desarmar el discurso del museo.

Palabras claves: Acción colectiva; Análisis del discurso; Arte urbano; Fascismo; Graffiti; Racismo.

Abstract:

The objective of this essay is to analyze the dispute caused by the mural *Proud girls* by the illustrator Javier Medellín Pouyou "Jilipollo", in the exhibition *Neomuralismo San Luis Potosí* of the Museum of Contemporary Art of San Luis Potosí, Mexico, and the response and indignation expressed by different sectors of the population. The work in question makes a direct allusion to the North American neo-fascist and supremacist movement *Proud Boys*. We seek to understand how and under what conditions a discourse based on violence and hate manages to be placed in a public museum and be claimed by its author, the institution and the actors involved in the exhibition. Given this situation, we seek to understand how the action of various sectors of civil society, mobilized by indignation at such discourses, manages to challenge the positions of both the artist and the institution, by questioning and disarming the museum's discourse

Keywords: Collective action; Fascism; Graffiti; Racism; Speech analysis; Urban art.

Summary. 1. Introducción. Neomuralismo San Luis Potosí 2. Apuntes sobre el racismo en el mundo contemporáneo 3. Metodología. 4. El corpus 5. Análisis del discurso 6. La respuesta 7. A manera de conclusión

Como citar: Motilla, J. (2022). Rayar los museos, defender la memoria: un posicionamiento ante discursos de odio. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 251-271.

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a14



This work is under an international license
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

José Antonio Motilla Chávez

Facultad del Hábitat de la Universidad
Autónoma de San Luis Potosí
San Luis Potosí, México

antonio.motilla@uaslp.mx

<https://orcid.org/0000-0003-0591-5560>

Enviado: 2022-03-15

Aceptado: 2022-04-28

Publicado: 15/07/2022

Déjenme decirles la verdad: si alguna vez el fascismo llega a Estados Unidos, lo hará en nombre de la libertad, Thomas Mann (2017)

1. Introducción. Neomuralismo San Luis Potosí

En octubre de 2020 el Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí (MAC), en México, presentó la muestra *Neomuralismo-San Luis Potosí*. Con ella, el museo “baja por un instante el arte neomural de los andamios, para enmarcarlo dentro de sus propios muros, con el objetivo de brindar una perspectiva distinta a la que acompaña al transeúnte, proponiendo un espacio para la reflexión, la apreciación y la valoración crítica a partir de las variaciones plasmadas en las salas de exposición” (Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí [MAC], 15 de octubre de 2020).

En este mismo tenor, el entonces secretario de cultura sostuvo que los productos de carácter estético que conceptualiza como “nuevos murales mexicanos”, “hacen también referencia al divorcio entre los conceptos de raza de bronce e igualdad social y proponen a las personas que pasan por la calle una verdad subyacente: el color de la piel puede ser una postura estética, pero no debe seguir siendo un marcador social” (Herrera, 2021, 10).

Respecto a la curaduría, Aldo Arellano Paredes, director del museo sostuvo:

La curaduría genera una propuesta un tanto distinta a lo establecido en los parámetros de la museología; sin embargo, a partir de esta dinámica, se fomenta una apertura a los diálogos artísticos, demostrando con ello, que los valores del arte urbano van fundamentados en una carga estética y de procedimientos, pero también se acompañan por la hermandad, la tolerancia y sobre todo el respeto que existe entre los artistas y la dificultad de ser considerados (Arellano, 2021, 14).

En la muestra, el museo presentó once murales realizados *in situ*. Uno de ellos fue *Proud Girls*, de la autoría de Javier Medellín Pouyou “Jilipollo”, pieza dedicada a manera de homenaje a la “gente de raza blanca en U.S.A”, por la “creciente injusticia y ‘violencia justificada’” de la que son víctimas, causó la indignación de amplios sectores de la sociedad, misma que quedó manifiesta en intervenciones directas al museo y a través de denuncias en redes sociales (Figura 1). ¿Qué detonó la indignación de los espectadores a tal punto que los motivó a intervenir el museo? ¿Qué reivindica el artista con su obra?

¿Por qué el secretario de Cultura del Estado de San Luis Potosí intentó justificar el discurso de Jilipollo con afirmaciones tan desafortunadas como “el color de la piel puede ser una postura estética, pero no debe seguir siendo un marcador social”? ¿Acaso la afirmación del director del museo de que los valores del arte urbano “se acompañan por la hermandad, la tolerancia y sobre todo el respeto que existe entre los artistas y la dificultad de ser considerados”, consiste en una apología de los discursos de odio presentes en el mural *Proud Girls*? Es decir, ¿el museo considera que el rechazo generalizado al desafortunado discurso de odio del artista y al posicionamiento del museo, se reduce a un problema de “consideración” y “tolerancia” por parte del público? ¿es posible “tolerar” discursos de odio?



Figura 1. Mural *Proud Girls* de "Jilipollo". Fuente: <https://www.elsoldesanluis.com.mx/cultura/muralista-javier-medellin-jilipollo-habla-sobre-su-obra-proud-girls-5888249.html>

2. Apuntes sobre el racismo en el mundo contemporáneo

El racismo es uno de los problemas más complejos para el mundo contemporáneo. El menosprecio hacia el otro por factores como el color de piel, el origen, la nacionalidad, el nivel educativo o las posibilidades de consumo, es una práctica que, si bien ha sido señalada y reprobada, en nuestras sociedades es común y cotidiana (Kenedi, 2020).

De acuerdo con Federico Navarrete, tras el fin de la segunda guerra mundial, surgió el consenso entre las ciencias sociales, humanas, e instancias como la UNESCO, de que las "razas humanas no existían científicamente, pero son construcciones sociales e históricas creadas por el racismo" (2016: 149).

También se reconoció que el racismo era una práctica presente en múltiples sociedades, "y que las consecuencias sociales de siglos de segregación, esclavización, despojo e incluso exterminio, no podían desaparecer de la noche a la mañana" (151).

Si bien a lo largo de la segunda mitad del siglo XX la condena del racismo fue una postura generalizada, el mismo Navarrete sostiene que a principios del siglo XXI esta situación ha cambiado, al surgir propuestas y perspectivas que han puesto en entredicho el acuerdo alcanzado hasta ese momento de la igualdad de las categorías denominadas "raza".

Señala que el auge de algunas perspectivas desde la genómica, que buscaban identificar y construir categorías para indicar la diferencia entre "razas". Respecto al ámbito social, han surgido interpretaciones que señalan las diferencias entre los seres humanos por aspectos tales como la cultura, los valores o la religión (152).

En este tenor, Achille Mbembe identifica que precisamente para mejor práctica de la discriminación y "volverla al mismo tiempo conceptualmente impensable, se moviliza la cultura y la religión" (2016). De esta manera, el mundo actual atraviesa por una complicada coyuntura que por momentos vislumbra el resurgimiento de fenómenos tales como el racismo o el fascismo, mismos que hasta hace unos años creíamos en proceso de ser superados.

Sin embargo, la aceleración del capitalismo a lo largo del siglo XX y la consolidación del modelo neoliberal, han provocado profundas desigualdades sociales, las cuales, manifiestas de diversas maneras, “reprodujeron y agregaron nuevas formas de discriminación y perjuicio de base racial en los distintos rincones del continente” (Pinho, 2006, 1043).

Para el caso norteamericano. Porter nos ofrece cifras escalofriantes. Señala que, según cifras oficiales, un niño afrodescendiente vivirá en promedio tres años menos que uno blanco; la tasa de mortalidad de madres de color triplica al de las blancas y que la tasa de adolescentes que tienen bebés duplica al de la población blanca (2021: 127). Estos datos ponen en evidencia que existe un profundo problema de carácter estructural que niega la posibilidad de igualdad de condiciones y oportunidades a la población afrodescendiente con respecto a la blanca.

No obstante, el surgimiento de perspectivas supremacistas y fascistas, ha tenido amplia presencia a lo largo de las primeras décadas del siglo XXI. El problema es sumamente complejo. La campaña presidencial del entonces candidato republicano Donald Trump, permitió atestiguar el auge de un discurso y agenda de carácter racista, con la cual, reivindicaba los derechos de la población blanca, de los “verdaderos americanos”, quienes habían sido víctimas de las minorías, en este caso de los latinos, a quienes llamó “violadores” y “bad hombres”.

Como señala el mismo Porter, a mediados de 2015 era prácticamente inconcebible que el problema de la migración pudiera ser el argumento central para llevar a alguien a la Casa Blanca. Sin embargo, la efectividad del discurso del candidato republicano logró que “el miedo hacia los migrantes en el subconsciente estadounidense, lo catapultó a la presidencia” (2021: 9). En el contexto de la llegada al poder de Trump, el historiador Federico Navarrete, advirtió sobre la posibilidad de que el discurso racista del empresario norteamericano encontrara eco en México. Sostuvo lo siguiente:

También me temo que el abierto racismo y el acoso policiaco contra los *Mexicans* al norte de la frontera ahondarán las profundas divisiones en nuestra sociedad entre los grupos privilegiados asociados al ideal de la blancura, que sueñan con hacer suyo el prestigio de los “gringos”. [...] Dentro de esta lógica discriminatoria tan nuestra, me puedo imaginar con facilidad a nuestras élites y a nuestras clases medias [...] argumentar que ellos no son los *bad hombres*, sino sus vecinos (2016: 164).

En el caso estudiado en este artículo, la coyuntura señalada se complicó aún más con el asesinato del ciudadano norteamericano afrodescendiente George Floyd, quien murió a consecuencia del exceso de fuerza por parte de la policía. Este caso fue significativo por muchos motivos, en primer lugar, porque demostró la brutalidad policial en contra de las minorías, la cual se ha convertido en una práctica recurrente.

Desde una dimensión artística, diversos productores han problematizado sobre el fenómeno del racismo en un sentido de denuncia, de crítica, con la que buscan señalar e impulsar a la sociedad a su pronta erradicación.

Por ejemplo, la obra de artistas como Kara Walker, quien problematiza sobre conceptos como el de raza y la condición de la negritud, o la obra de Ai Weiwei, quien ha abordado el fenómeno de la migración de población africana hacia Europa, o piezas como “La jaula” de Eduardo Gómez-Peña y Cocó Fusco, con la que en el contexto de la conmemoración del quinto centenario del “descubrimiento” de América, instalaron una jaula en la Plaza Colón de Madrid y simularon ser dos originarios del continente americano recién descubiertos.

Sin embargo, *Proud girls*, la pieza que ocupa a este texto va en un sentido opuesto; el autor tiene como objetivo reivindicar o hacer justicia a la gente “blanca”, que ha sido víctima de abusos por parte de la población afroamericana. Como lo veremos en el análisis de la cédula de la pieza, el autor recurre a términos como “racismo a la inversa”, “culpa blanca”, entre otros, que son conceptos problemáticos y ampliamente rechazados en el mundo contemporáneo.

3. Metodología

Para comprender la emergencia, circulación y recepción del mural *Proud girls*, a través de su discurso y de la disputa argumentativa que suscitó, recurrimos a la metodología del análisis del discurso argumentativo, según lo planteado por la propuesta teórico - metodológica de la corriente latinoamericana del análisis del discurso, especialmente al modelo de Julieta Haidar (1998), y al desarrollo y ampliación que del mismo ha hecho Pedro Reygadas. Estos autores recogen planteamientos, propuestas y perspectivas teóricas y metodológicas de diversas escuelas, tales como la francesa, norteamericana, o el modelo analítico propio de Foucault, y lo adaptan a la realidad latinoamericana.

Para efectos del presente artículo, no aplicamos el modelo en su totalidad, sino que retomamos los elementos indispensables para comprender la emergencia, circulación y recepción del mural *Proud girls*.

Un análisis de este tipo puede ser tan específico como las preguntas del investigador lo requieran; en este caso, buscamos comprender cómo y en qué contexto es posible la emergencia de discursos que contemplan connotaciones de carácter racista, y que busca, mediante la toma de posición, involucrarse en determinadas disputas.

De acuerdo con Reygadas, el análisis del discurso es un campo de investigación interdisciplinaria en cual abarca razones lógicas, emocionales, intuitivas y contextuales. De esta manera, “comprende la manera en que construimos nociones, conceptos y esquemas para tratar de convencer o persuadir a los demás [...] implica conocer las razones no expresadas en nuestra habla y escritura” (2005).

Además, este tipo de análisis nos permite dilucidar la manera en que cada discurso “se vincula con las representaciones compartidas, al mismo tiempo que exhibe la puesta en escena de cada subjetividad”.

El abordaje planteado por Reygadas parte de la concepción sociocultural del análisis del discurso la cual se opone al estudio inmanente, es decir, restringido al texto, y propone un análisis que toma al contexto como un componente indispensable para estudiar los discursos.

Para efectos del presente análisis, nos centraremos en identificar algunos criterios tipológicos, tales como el objeto discursivo y el sujeto del discurso (Pêcheux, 1969). Entendemos el objeto del discurso (Grizey Vignaux, citado en Reygadas, 2005: 5), como el asunto tratado, la manera en que se trata, ordena y se vincula el sujeto con él, de manera “que no hay corte total entre sujeto y objeto, como ha pretendido la epistemología objetivista”.

Mediante la identificación del sujeto del discurso, buscamos comprender al productor discursivo en toda su complejidad, al entenderlo como la “construcción de quién habla y que revela una diversidad de dimensiones discursivas, semióticas y extratextuales” (Reygadas, 2005: 293).

Así mismo, y con el objetivo de comprender la historicidad y subjetividad del discurso, revisaremos algunas condiciones semiótico-discursivas de producción, circulación y recepción, tales como las condiciones de emergencia del discurso, las formaciones discursivas, ideológicas e imaginarias, la coyuntura y procesos de interdiscursividad (Reygadas, 2005; Haidar, 1998).

Entendemos las condiciones de emergencia del discurso, como el complejo entramado de relaciones y situaciones que nos permiten comprender el surgimiento de determinado discurso y por qué su emergencia en un momento específico.

Respecto a las formaciones discursivas, y de acuerdo con Pêcheux, remiten a “lo que puede y debe decirse o hacerse desde cierto lugar institucional y argumentativo, en un cierto respecto” (Reygadas, 2005, 18). Por su parte, las formaciones ideológicas remiten a un conjunto de prácticas, actitudes o representaciones relacionadas, en mayor o menor medida, con posiciones en conflicto (Reygadas, 2005, 19). En ese sentido, Reygadas sugiere que deben de destacarse las relacionadas con clase, estatus, sistema de género, la dimensión étnico-nacional y la generación.

Las formaciones imaginarias, permiten ubicar la representación discursiva del lugar ideológico del emisor, del receptor o audiencia y del discurso mismo. Estas formaciones pueden ser de carácter “automático”, como resultado del habla misma de manera espontánea, o bien, anticipadas al ser resultado de una elaboración previa (Haidar, 1998, 128-129).

Respecto a la coyuntura, la entendemos como “la unidad de contradicciones -determinada por el nivel político- en una temporalidad específica, al producirse un debate o cambio de relaciones de fuerza, en cierta esfera, respecto a un asunto tratado”. (Reygadas, 2005, 21).

Finalmente, el proceso de interdiscursividad remite a la manera en que un discurso refiere a otros, es decir, a que la construcción de determinado discurso o comunicación es resultado del diálogo ya que es un proceso de carácter social. Esto implica que el productor discursivo, al estar inmerso en determinada sociedad del discurso, tendrá una serie de elementos como referentes de manera

consciente o inconsciente. Por ejemplo, los discursos de carácter religioso, político-partidistas, anarquistas, fascistas, supremacistas, etcétera.

4. El corpus

“Esta obra está dedicada a la creciente injusticia y “violencia justificada” que se está cometiendo principalmente a la gente de raza blanca en U.S.A., a raíz de la muerte de George Floyd a manos de un policía estadounidense que indignó al mundo. Tomando este acontecimiento como un detonante, el movimiento de política marxista *Black Lives Matter* junto con *Antifa* comenzaron a exigir que se desfinancie a la policía, lo cual está teniendo graves consecuencias que originan mayor violencia que afectan, por cierto, principalmente a las comunidades negras. Estos grupos que permiten ocasionar numerosos daños violentos a propiedades y a ciudadanos comunes e incluso muertes si no están de acuerdo con su ideología política, por no acceder a tener una “culpa blanca” cuando obligan a personas que se niegan a ser como ellos los definen y a arrodillarse y disculparse ante ellos. Desde entonces se ha hecho tendencia y es hasta “aceptado” minimizar, burlarse y culpar a gente blanca en general simplemente por su color de piel. Hay quienes incluso afirman que solo puede existir racismo de la gente blanca hacia otras razas, pero no a la inversa.

Entonces surge un grupo llamado *Proud Boys*, de donde viene el nombre de esta pieza, quienes son un grupo fraterno que difunde una agenda de “corrección anti-política” y “anti-culpa blanca”, quienes se niegan a ser debidamente humillados por estos grupos radicales y ser utilizados. Están orgullosos de ser quienes son y de usar sus voces a pesar de los medios de comunicación masivos de izquierda buscan difamar a este grupo llamándolos *White supremacists*, cuando incluso el líder de este grupo es un cubano negro.

Desafortunadamente estos mismos medios de comunicación son principalmente los que están generando una caja de odio e intolerancia hacia la población blanca, sin importar cuál sea la verdad sobre un grupo.

En esta obra representó de una manera metafórica un grupo de chicas blancas tratando de emerger a lo alto ante esta oscura situación, negándose a quedarse humilladas abajo y de ser utilizadas por la multitud. Son chicas simplemente porque me gusta pintar a esas musas que nunca tendré en mi vida” (Medellín, 2020). Véase la Figura 2.

5. Análisis del discurso

De acuerdo con la cédula de la pieza, firmada por el mismo autor, el objeto discursivo la obra *Proud girls*, “está dedicada a la creciente injusticia y “violencia justificada” que se está cometiendo principalmente a la gente de raza blanca en U.S.A., a raíz de la muerte de George Floyd a manos de un policía estadounidense que indignó al mundo” (Medellín, 2020), es decir, la obra en cuestión tiene como objetivo defender y reivindicar a la población “blanca”, en contra de la “creciente injusticia” de la que son víctimas, misma que tuvo como “detonante”, el asesinato de George Floyd.

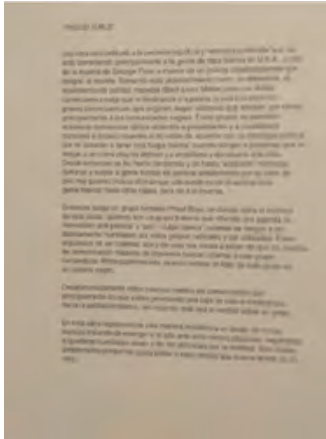


Figura 2. Versión original de la cédula de la pieza *Proud Girls*, previa a las modificaciones que el autor realizó tras la polémica. Fuente: https://laorquesta.mx/proud-girls-no-difunde-un-mensaje-de-odio-mac/?fbclid=IwAR31my6xTY3eFstxplXAVeMYKaj42igHKIS3-_f76zSyaE

¿Cómo trata el asunto? Para abordar dicho objeto discursivo, el autor sostiene que a raíz de dicho “detonante”, “el movimiento de política marxista *Black Lives Matter* junto con *Antifa* comenzaron a exigir que se desfinancie a la policía, lo cual está teniendo graves consecuencias que originan mayor violencia que afectan, por cierto, principalmente a las comunidades negras”.

Sostiene que estos dos grupos, *BLM* y *Antifa*, “permiten ocasionar daños violentos a propiedades y a ciudadanos comunes e incluso muertes si no están de acuerdo con su ideología política, por no acceder a tener una culpa “blanca”. Estas actitudes del movimiento han provocado y “aceptado”, “minimizar, burlarse y culpar a gente blanca en general simplemente por su color de piel. Hay quienes incluso afirman que solo puede existir racismo de la gente blanca hacia otras razas, pero no a la inversa”.

Como estrategia argumentativa para construir el discurso, el autor recurre a una lógica de opuestos, mediante la cual defiende, disculpa, comprende y reivindica a un grupo, mientras que al otro lo señala, descalifica y acusa; en primer lugar, la población blanca, que es víctima de una “creciente injusticia” y por el otro, el “movimiento de política marxista *Black Lives Matter*”. Señala que este segundo grupo, “junto con *Antifa*, comenzaron a exigir que se desfinancie a la policía, lo cual está teniendo graves consecuencias que originan mayor violencia que afectan [sic], por cierto, principalmente a las comunidades negras”. Es decir, sostiene que la efectividad y por lo tanto el peligro de este grupo, incluso asociado con “*Antifa*”, es tal, que su exigencia de retirar el financiamiento a la policía, para ese momento (octubre de 2020), es decir, a unos meses de la muerte de George Floyd, ha sido exitosa.

Ahora bien, es reveladora la asociación que hace del grupo *Black Lives Matter (BLM)* como un movimiento de “política marxista”, es decir, que en esencia es un grupo que busca derrocar las

políticas de carácter neoliberal del capitalismo norteamericano, y en este caso, siguiendo con la lógica de opuestos empleada por el autor, es la agenda que corresponde a la “raza blanca”. Así, BLM en asociación con Antifa, provocan “daños violentos a propiedades y a ciudadanos comunes e incluso muertes si no están de acuerdo con su ideología política, por no acceder a tener una culpa “blanca”.

Hasta este momento son los ciudadanos que suscriben el movimiento BLM con el apoyo de Antifa, los que se adhieren una “ideología política”, que los lleva a atentar contra la propiedad y las personas que no aceptan su “culpa blanca”. Pero, para el autor del mural, ¿quiénes son los integrantes de BLM? Son aquellos que se organizaron para protestar por el asesinato del ciudadano George Floyd, mismos que suscriben una ideología política de carácter marxista, la cual, los invita a atentar contra la propiedad privada y contra “ciudadanos comunes”, es decir, los comunes son aquellos que no suscriben o se adhieren a ese movimiento, que son obligados, ya que, si no “accedes “a tener una culpa blanca”, de lo contrario corren el peligro de ser agredidos e incluso perder la vida. De esta manera, los “ciudadanos comunes” son población cuyo color de piel es blanco.

En este complicado contexto en el cual, de acuerdo con el autor, la población blanca ha sido víctima de señalamientos y culpas “simplemente por su color de piel”, el artista infiere que lo que sucede es que dicha población es víctima de racismo, sin embargo, “hay quienes incluso afirman que solo puede existir racismo de la gente blanca hacia otras razas, pero no a la inversa”.

En este sentido es importante señalar que de acuerdo con Marco Antonio Lovón, el “racismo a la inversa”, es utilizado para referir que el victimario es una persona o grupo “no blanco”, sin embargo, sostiene que “no existe el racismo a la inversa: el racismo es uno y contextual, afecta a todos, en cualquier posición social; este vulnera, denigra, destruye, disocia y origina caos en diversas situaciones” (2020, 141).

Ante esta disyuntiva, ante esta “injusticia” que el autor señala que emerge un grupo denominado *Proud Boys*, quienes son “un grupo fraterno que difunde una agenda de “corrección anti-política” y “anti-culpa blanca”, quienes se niegan a ser debidamente humillados por estos grupos radicales y ser utilizados. Están orgullosos de ser quienes son y de usar sus voces a pesar de los medios de comunicación masivos de izquierda buscan difamar a este grupo llamándolos *White Supremacists*, cuando incluso el líder de este grupo es un cubano negro”.

Así *Proud Boys*, que es un “grupo fraterno”, orgullosos de ser quienes son, es decir, de su color de piel, que no aceptan la “culpa blanca” y que se oponen a ser humillados por los “grupos radicales”, por supuesto son víctima de los medios de comunicación “de izquierda”, que los denominan “White supremacists”, representan lo completamente opuesto al grupo “radical” BLM. Ante la fraternidad de estos encontramos la radicalidad de los otros, ante la reivindicación de los derechos de la población afroamericana, encontramos el “orgullo” del color de piel de los blancos.

Ante la descripción de la coyuntura que da pie a la obra en cuestión, el autor sostiene que, en su pieza, representa “de una manera metafórica un grupo de chicas blancas tratando de emerger a lo alto

ante esta oscura situación, negándose a quedarse humilladas abajo y de ser utilizadas por la multitud. Son chicas simplemente porque me gusta pintar a esas musas que nunca tendré en mi vida”.

Lo anterior nos permite comprender la formación imaginaria del autor, es decir, la representación del lugar social que ocupa con respecto a dicha coyuntura. Considera que esas chicas blancas, las “musas” que nunca “tendrá” en su vida, posiblemente por no ser ciudadano norteamericano de piel blanca y por lo tanto no poder adherirse a un grupo como es *Proud boys*.

Esto es sumamente interesante para ubicar al autor dentro de dicha coyuntura, ya que mientras que su formación discursiva e ideológica lo ubica dentro del espectro de la “derecha”, que defiende la propiedad privada como uno de los derechos fundamentales del “ciudadano”, el mismo se representa fuera de ese grupo, por lo tanto, su posibilidad de adhesión no va más allá que ser un seguidor o estar inspirado por una asociación como es *Proud boys*.

Así mismo, es importante la afirmación que hace el autor de que las jóvenes representadas en el mural intentan emerger de una “oscura situación”, es decir, como se puede apreciar en la pieza, las “musas” logran salir o escapar de la negritud, posiblemente utilizada como recurso discursivo para representar a BLM y a aquellos que protestaron por la muerte de Floyd, musas que se niegan “a quedarse humilladas abajo y de ser utilizadas por la multitud”.

Los recursos de “emerger a lo alto” y no “quedarse humilladas abajo”, puede leerse como que el abajo, que es una suerte de cuerpo de color negro, es el lugar que como chicas blancas no les corresponde; no solo ese abajo no les corresponde por ser negro, sino que el abajo responde a una cuestión política ya que el estar en ese nivel implica el “quedarse humilladas abajo y ser utilizadas por la multitud”, así esto puede interpretarse como que a las blancas les corresponde “emerger a lo alto”, o ubicarse en el estrato más alto de la sociedad, y no estar en lo negro, que está abajo y que desde su lectura, resulta un espacio humillante.

La cédula de la pieza de Jilipollo es un texto que no es común ver hoy en día, y menos en un espacio periférico con respecto a las disputas políticas norteamericanas, como es San Luis Potosí, México. Considero que el claro racismo y la reivindicación de grupos como *Proud boys*, que es considerado en su propio país de origen como un movimiento supremacista (Wilson, 1 de octubre, 2020), aleja la visión del autor de la pieza de las lógicas discursivas que imperan hoy en día, en el que los organismos internacionales tales como la Organización de las Naciones Unidas, y una infinidad de entidades, reivindican la urgencia de discursos que apuesten por la paz, la inclusión, el no racismo, la equidad, y demás perspectivas que erradiquen la violencia en todas sus manifestaciones.

Es importante mencionar que, de acuerdo con Ibram X. Kendi, el “racista” es “alguien que respalda una política racista mediante sus acciones o su inacción, o que expresa una idea racista” (2020).

Este tipo de polémicas y el que personas que no están involucradas en determinadas coyunturas pedan apropiarse, “apoyar” o reivindicar la agenda o experiencia de alguna de las posiciones en

conflicto, más aún cuando son sumamente problemáticas en sus sociedades de origen, al suscribir agendas que atentan contra los derechos humanos, nos remite a las reflexiones que Susan Sontag (2018) realizó a propósito de la guerra. En su libro *Ante el dolor de los demás*, la autora norteamericana reflexiona sobre las implicaciones de ser espectador de determinadas calamidades que suceden a cierta distancia, experiencia que es posible gracias a los medios de comunicación.

En este tenor, es el espectador, que por lo general goza de una situación privilegiada al ver los conflictos desde lejos por medio de la prensa, el que, a partir de las imágenes y los discursos de cualquiera de las partes en disputa, construye una representación del conflicto, misma que leída desde su experiencia personal, es decir desde la posición que ha construido de sí mismo, lo lleva a defender o suscribir determinada agenda.

No obstante, y como lo señala Sontag (2018), no hay que olvidar que la experiencia de la guerra, en este caso, la experiencia del racismo norteamericano, visto a distancia, es resultado de la construcción de una definición con la intermediación de las imágenes, es decir, es la imagen, o la pantalla la que nos acerca a dicha realidad misma que siempre será experimentada a lo lejos, con una cámara como intermediaria. Es decir, ante la falta de la experiencia directa en la disputa, son nuestros prejuicios, nuestras creencias, y nuestros privilegios los que reducen el conflicto a determinadas definiciones y en su caso la toma de ciertas posiciones. De esta manera y como lo señala la autora,

“Pero la causa contra la guerra no se sustenta en la información sobre el quién, el cuándo y el dónde; la arbitrariedad de la matanza incesante es prueba suficiente. Para los que están seguros de que lo correcto está de un lado, la opresión y la injusticia del otro, y de que la guerra debe seguir, lo que importa precisamente es quién muere y a manos de quién”.

En el caso del mural *Proud girls*, la cédula de la pieza nos permite reconstruir claramente el horizonte en el cual el autor se ubica a sí mismo. De acuerdo con Reygadas, para casos como este, en el cual el autor del discurso asume una posición determinada por una serie de valores o categorías propios del momento histórico, es pertinente recurrir a la noción de temporalidad, misma que sugiere ligada con la noción de lo oportuno.

Así, a partir de lo que el artista entiende como “correcto” o “pertinente”, construye un campo semántico en el que se ubica ideológicamente, en este caso, construido a partir de conceptos tales como blanquitud, propiedad privada, fraternidad, el racismo a la inversa, orgullo racial, etcétera, mismos que lo hacen dialogar mediante un proceso de interdiscursividad, con una serie de textos y tradiciones que reivindican las categorías anteriormente señaladas.

De acuerdo con Regine Robin, “la coyuntura impone de tal forma censuras, tabúes, empleos obligatorios de términos, sintagmas o enunciados” (2020, 216), así una persona que decide tomar postura o partido ante determinada coyuntura, adopta una serie de perspectivas y términos que externaliza en su discurso.

Pero, ¿qué es lo que hizo posible la emergencia de este discurso en un espacio como San Luis Potosí, México? ¿Por qué el Museo de Arte Contemporáneo y las personas involucradas en la muestra permitieron la presentación de esta obra bajo dicho discurso? ¿Por qué el museo nunca condenó la obra del artista?

6. La respuesta

Al día siguiente de la inauguración de la muestra, vigente del 10 de octubre al 29 de noviembre de 2020, se desató la polémica. Si bien de inmediato comenzó a circular la indignación por la obra, la intervención directa al museo por parte de dos jóvenes artistas detonó la discusión en la red.

Como parte de las actividades que el museo ofreció a sus visitantes a manera de “experiencia”, dispuso un muro en el cual los asistentes podían realizar alguna intervención con aerosoles que la misma institución puso a disposición del público. En dicho muro, Abril Azul y Missael Rivera (Figuras 3 y 4), como se identifican en la plataforma Facebook, escribieron: “AL MAC, a Jilipollo y a la memoria histórica, no queremos fascismo ni en los museos ni en la calle” (Obras de Arte Comentadas [OAC], 2020). Con esta acción, los jóvenes artistas y activistas se apropiaron de una estrategia que el museo ofrecía como un ejercicio lúdico, de interacción, y lo resignificaron como una herramienta de denuncia contra la institución y el “polémico” artista, haciendo propios los recursos ofrecidos por el museo.

Una vez realizada la acción, compartieron una fotografía de su intervención a través de Facebook, misma que rápidamente se viralizó y fue secundada con memes y diversos comentarios (Figuras 5 y 6).

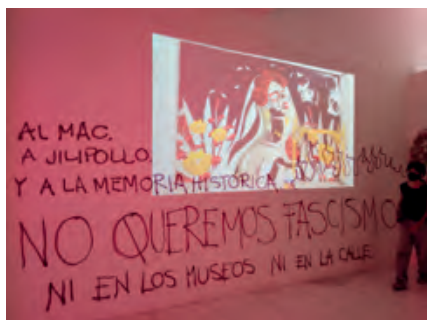


Figura 3. Intervención de Abril Azul y Missael Rivera en el MAC. Al fondo se aprecia una proyección de la pieza “Añoranzas de la Llorona” de Moon Venture. Fuente: <https://www.facebook.com/obrasdeartecomentadas/photos/pcb.970485526767899/970485090101276>



Figura 4. Intervención de Abril Azul y Missael Rivera en el MAC. Al fondo se aprecia una proyección de la pieza “Me llamo: Jocesito” de Felipe Moreno. Fuente: <https://www.elsoldesanluis.com.mx/cultura/acusan-que-con-obra-fomentan-la-violencia-5875411.html>



Figura 5. Meme “El mundo según Jilipollo”.

Fuente: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3694118223954985&set=p.3694118223954985&type=3>



Figura 6. “Acusan que con obra fomentan la violencia”.

Fuente: <https://www.elsoldesanluis.com.mx/cultura/acusan-que-con-obra-fomentan-la-violencia-5875411.html>

A unas horas de la intervención de Azul y Rivera, el mismo 11 de octubre, el medio digital de divulgación y crítica de arte “Obras de arte comentadas” dirigido por Baby Solís, compartió la noticia entre sus miles de seguidores. En su publicación refiere a la postura que asumió el museo tras la manifiesta inconformidad del público. En este tenor, Solís sostuvo que,

apoyar la libertad de expresión de las propuestas artísticas suena a algo muy noble, el problema es que no vivimos en un contexto de igualdad y armonía que permita que todos los discursos tengan cabida, vivimos en un tiempo turbulento donde la desigualdad, la violencia y la falta de derechos si tocan más a ciertos sectores que a otros y definitivamente, las personas más afectadas no son las que tienen menos melanina. El texto que acompaña la pieza menciona ideas que ya han sido refutadas, como la del racismo a la inversa. Es responsabilidad del museo tomar postura ante esto, su audiencia se lo pide y también, el clima político en el que estamos (OAC, 2020).

La publicación de Obras de Arte Comentadas reunió múltiples comentarios que abonaron a la discusión sobre el discurso del ilustrador, la responsabilidad del museo, todos estos en un tono de indignación. Ahora bien, ¿qué actitud asumió el museo? ¿Cuál fue su postura ante la indignación de amplios sectores? El museo construyó un discurso de “apertura y tolerancia”, con el cual sostuvo que todo tipo de expresión sería respetada, una postura que aparece con frecuencia en determinados casos en los que las instituciones públicas se ven involucradas en una crisis de carácter mediático.

Podemos identificar la postura del museo en el comentario que realizó la usuaria “Olga LH”: “Ojalá no hubieran permitido que una de las obras presentadas fuera asquerosamente fascista”, a lo cual la cuenta del museo respondió “Olga LH no consideramos que ninguna expresión artística exhibida sea negativa. Aun así, la opinión de artistas, como la tuya y la de todo nuestro público, es recibida y respetada por igual” (Colectiva la castilla combativa [CCC], 2020).

La posición anteriormente señalada por parte del museo fue mantenida a lo largo del proceso. Por ejemplo, en una entrevista realizada por el periódico *La Orquesta*, Gustavo Ipiña, responsable del área de comunicación del museo declaró que “la mayoría de los visitantes están encantados con la exposición y el MAC se encuentra feliz con las visitas y reacciones que han tenido” (Márquez, 13 de octubre, 2020). Agregó que “el museo ha procurado ser, desde su creación, un espacio abierto a todo tipo de ideologías, pensamientos y críticas; no por ello tiene la obligación de estar de acuerdo con todas las manifestaciones artísticas que se exponen, solo presta el espacio para difundir”

No obstante, la postura del museo, la misma nota periodística a la que hacemos referencia, consigna que la cédula de la obra (reproducida íntegramente líneas arriba), fue cambiada por petición del autor, “para dar a entender mejor el mensaje que quiso plasmar” (Figura 7).

Por su parte, el mismo 11 de octubre la periodista Dinorath Saucedo, por medio de la página en Facebook de la *Revista Politique*, escribió un texto titulado “FascismoNoMAC”, o cuando las ideas extremistas usurpan el arte popular y las auspician los organismos del Estado”, con el cual sostuvo lo siguiente:

Es por ello por lo que feministas autónomas e independientes exhortamos a movimientos sociales, a feministas de cualquier región, a comunidades de artistas y a la sociedad en general a manifestar su repudio y exigimos al MAC: Que se retire la obra. [#QuitenAJilipolloDeNuestraPared](#). Que el Museo se pronuncie a favor de los derechos humanos y se disculpe con la sociedad por auspiciar en el recinto discursos fascistas y utilizar dinero público para producir la obra cuestionada (Peralta, 11 de octubre de 2020).

El 13 de octubre, el museo emitió un comunicado de prensa con el que sostuvo su posición oficial sobre la pieza *Proud girls*, en el cual señala:

En esta ocasión, el MAC acoge dentro de sus instalaciones al talento de varios artistas, los cuales expresan por medio de sus trazos, sus distintos pensamientos, reflexiones, ideas, ideologías, y variedad de expresiones generales y particulares. Una de las obras causó un contraste de opiniones y comentarios en Facebook, pues en su texto, el autor hace mención de una situación que ocurre en Estados Unidos sobre la gente blanca que también ha sufrido intolerancia y discriminación por ciertos grupos. [...] En cuanto a esa situación específica, el museo se ha pronunciado con un texto que está ubicado en la primera sala a disposición del público, el cual toma referencia del Consejo Internacional de los Museos y los estatutos del Museo publicados desde su creación en el *Periódico Oficial de la Federación*. [...] El Museo de Arte Contemporáneo ha sido, desde su creación, un espacio abierto a la manifestación de ideas de todos los estratos demográficos y sociales por medio de las obras, charlas, mesas redondas, proyecciones, performances, y la variedad de servicios

educativos que se brindan con el fin de alentar el pensamiento crítico, la reflexión y el diálogo entre todos nuestros usuarios, generando incluso el debate, pues solo así, con la exposición, manifestación y contraste de pensamientos e ideas, crecemos como sociedad” (Rubio, 14 de octubre de 2020)

¿Qué sucede cuando una institución como es el caso de un museo resume o reduce una situación a mera “polémica”, “opinión” a un “debate” o “contraste de comentarios”? ¿Es posible reducir la indignación del público ante discursos racistas y clasistas, a un ejercicio casi premeditado por parte del museo para detonar el “pensamiento crítico, la reflexión y el diálogo”? ¿Porqué para una institución como el Museo de Arte Contemporáneo resultó imposible aceptar un error de tal magnitud?

Hannah Arendt, en su célebre texto *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal* (1999), problematiza sobre la noción “la banalidad del mal”, con el cual revisa el actuar de personajes como Adolf Eichmann, quien fue un militar nazi de alto rango encargado de impulsar la “solución final”, es decir, fue uno de los principales responsables del genocidio en contra del pueblo judío. La reflexión de la filósofa parte del impacto que le provoca que Eichmann como responsable de administrar la muerte, no demuestre ningún arrepentimiento al respecto, ya que, si bien sus decisiones provocaron el asesinato de miles de personas, él sólo era el encargado de acatar órdenes, es decir, para este sujeto, su tarea consistía en un mero acto burocrático, el cual se limitó a cumplir con eficiencia.

El concepto de la banalidad del mal nos permite pensar cómo, en determinado contexto o determinada sociedad, prácticas y perspectivas que moral y éticamente son reprobables, que en teoría no tienen cabida, son “normalizadas” y ejecutadas. Más aún cuando se trata de un museo, que es una institución que monopoliza la construcción de sentido en materia artística y cultural.

La “polémica” detonada por la obra *Proud girls* del ilustrador Jilipollo, nos permite pensar en cómo la emergencia de discursos sustentados en el racismo y el supremacismo, pueden ser “normalizados” en una sociedad determinada y cómo, estas prácticas, pueden suponer una llamada de alarma para la misma sociedad, es decir, ¿qué sucede en la actual coyuntura que permite la emergencia de este tipo de discursos?

De esta manera, más allá de una lectura puntual de los intereses o motivaciones del autor de la pieza, nos es de interés tratar de comprender cuáles fueron las condiciones que permitieron la emergencia y circulación de dicho discurso, ya que este, más allá de un error o de una reprochable posición individual por parte de Jilipollo, *Proud girls*, es el indicio de que discursos marcados por el racismo y la violencia están presentes en la sociedad y especialmente en el mundo del arte, por lo menos a nivel local.

Las ideas expresadas en su texto y representadas en la pieza, son elementos inherentes a un fenómeno que en los últimos años poco a poco ha resurgido a nivel mundial: el fascismo, que es una práctica que se creyó superada a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, y que como se vio en el contexto de la elección presidencial de los Estados Unidos de Norte América, en la que el presidente Donald Trump buscó la reelección, y en concreto con la toma del Capitolio, es un problema que ha puesto en jaque a la democracia a nivel mundial.

Como lo señala Rob Riemen, “los seres humanos somos tan irracionales como racionales, y el fascismo es el cultivo político de nuestros peores sentimientos irracionales: el resentimiento, el odio, la xenofobia, el deseo de poder y el miedo” (2017, 17). Ante este escenario, ante la actual coyuntura en la cual es evidente que nos encontramos ante el inicio del fascismo contemporáneo, Riemen nos pregunta, ¿aceptaremos el regreso de la barbarie o lucharemos por el renacimiento de la nobleza del espíritu?

Durante el periodo en que el mural estuvo expuesto, el Museo no aceptó ningún error ni responsabilidad por la exhibición de una obra de esa naturaleza; se limitó a incorporar el referido fragmento de la carta del Consejo Internacional de los Museos, y a reemplazar la cédula de la pieza por una modificada “a petición del autor” (Figura 7). En este sentido, el nuevo texto buscó matizar el discurso, pero sin hacerlo de manera efectiva.

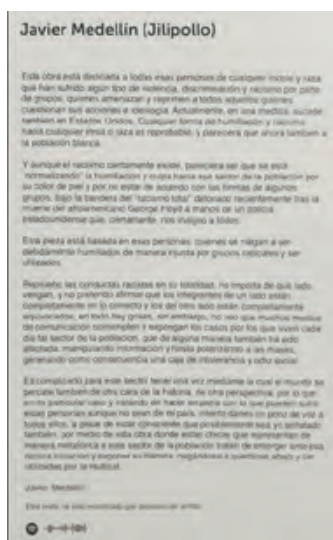


Figura 7. Cédula modificada por Jilipollo tras la polémica. Fuente: <https://laorquesta.mx/proud-girls-no-difunde-un-mensaje-de-odio-ma-c/?fbclid=IwAR31my6xTY3eFstxplXAVeMYKaj42i-gHKIS3-f76zSyaEne0c9R9TvFdPg>

El 20 de octubre de dicho año la colectiva *La castilla combativa*, realizó una acción en las puertas del museo la cual consistió en la instalación de un altar y una serie de consignas políticas (Figuras 8 y 9), “en memoria de todas las personas que han sido víctimas del fascismo y del racismo”. En el comunicado que la colectiva publicó en su página de Facebook, señalaron que “al MAC, a “Jilipollo” y a la sociedad en general: el fascismo, el machismo y el racismo no son espectáculos, ni son libertad de expresión, son caminos de muerte, y eso, es intolerable” (CCC, 20 de octubre, 2020).



Figura 8. Intervención de la colectiva *La Castilla Combativa*. Fuente: <https://www.facebook.com/colectivalacastilla/photos/pcb.2806461052946393/2806460982946400>



Figura 9. Detalle de la intervención de la colectiva *La Castilla Combativa*. Fuente: <https://www.facebook.com/colectivalacastilla/photos/pcb.2806461052946393/2806461032946395>

Del mismo modo, la movilización en redes sociales causó impacto en diversos ámbitos. Ante la denuncia pública, por diversos medios, entre ellos memes, la plataforma educativa Domestika decidió dar de baja el curso que el ilustrador ofrecía.

Finalmente, el 27 de octubre el medio *Octopus México* informó que, tras dos semanas de exhibición y polémica, y de acuerdo con el museo “el mural fue retirado a petición del artista” (Octopus, 27 de octubre de 2020).

7. A manera de conclusión

El 30 de marzo de 2021, el Museo de Arte Contemporáneo presentó el libro *Arte Urbano San Luis Potosí. Neomuralismo y Street Art* (MAC, 2020). En ninguno de los textos, en ninguna imagen, ni en los créditos se refiere o menciona ni la pieza *Proud girls* ni el nombre de "Jilipollo". Así, de un plumazo, decidieron borrar de la memoria una obra que duró expuesta por lo menos dos semanas, cuyo autor incluso fue uno de los oradores en la inauguración de la muestra, y que no obstante la indignación que causó entre el público, el museo jamás condenó e incluso defendió al sostener que "no difunde un mensaje de odio".

¿En dónde queda el respeto a la pluralidad de ideas a la que apelaba el museo? ¿Qué sucedió con el fomento al pensamiento crítico que la institución decía profesar? Es decir, ¿es el museo quien a fin de cuentas "canceló" al ilustrador? Es así como el museo, la institución que como lo ha señalado Paul B. Preciado, es la encargada de la construcción de ficciones historiográficas, construye su "verdad". En este caso, podríamos decir, que el texto del museo asienta, que *Jilipollo* nunca estuvo, por lo tanto, el complicado proceso que este ensayo reconstruye jamás sucedió. Tal como sostuvo Baudrillard en *La guerra del golfo no ha tenido lugar* (2001).

Sin embargo, es la sociedad civil, son los públicos los que por diversos medios y estrategias deciden cuestionar, exigir, indignarse y ocupar los museos, a través de abordajes que les permiten "rayar" la posición hegemónica que la institución ejerce, al asentarse como verdades absolutas.

Estas pequeñas resistencias, son las que abren fisuras en los relatos únicos sostenidos por instituciones como son los museos y evitan que estos, desde su posición central y normalizadora, se apropien del fenómeno estético y que apelen a discursos que a todas luces jamás debieron haber sido parte de espacios públicos.

En este caso, no es la intención genuina por parte del museo de "mostrar" el trabajo de una serie de artistas que son representativos de una tradición o de una práctica presente en un espacio determinado, sino que es un ejercicio de escritura por medio de la selección arbitraria, sin argumentos ni metodología alguna, de quienes integran una muestra. Así, desde esa posición de poder, desde la centralización del ejercicio escritural que les otorga una institución pública, que por lo menos en el nombre es el espacio museístico referente a nivel Estatal en materia de producción artística contemporánea, es que trazan la "historia" de una práctica.

El 12 de diciembre de 2020, justo el día de la inauguración de la exposición "Street Art" en el Museo de Arte Contemporáneo, que consistió en la intervención de los murales de la exposición anterior por parte de artistas del grafiti, las puertas del museo amanecieron intervenidas por las placas del artista "MGRY" (Figura 10). La acción, a manera de protesta por una exposición que buscaba musealizar el grafiti, fue difundida por el mismo artista a través de su cuenta de Instagram. En su publicación, sostuvo lo siguiente: "C4 Always Vandals, si quisiéramos teorizar sería otra cosa para la gente que se dedicó [a] hacer obra pictórica, a pintar y ser grabado y perseguido. ¿Qué es lo que sigue? @museoartecont una investigación a fondo? MGRYKVS" (12 de diciembre de 2020).

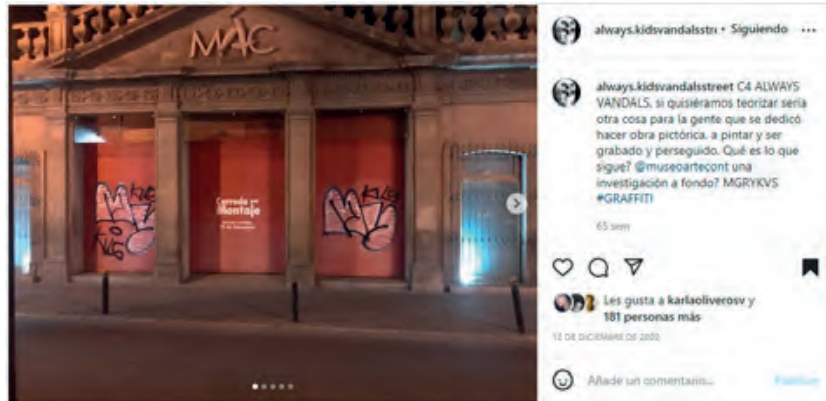


Figura 10. Intervención al MAC por MGRY. Fuente: <https://www.instagram.com/p/Cluc0LHBhMA/>

Por supuesto y pese a la “pluralidad” del museo, esta acción no fue consignada en el libro, ni en sus redes, pero constituye una fisura, pequeña pero profunda, en el discurso de la institución. Es decir, la intención de estetizar, de clasificar, de ordenar lo que por naturaleza es espontáneo, plural, ilegal y anti sistema, es cuestionado y fracturado, por la misma naturaleza de la práctica. El discurso del museo se derrumba.

Es decir, la acción de MGRYKVS, alza la voz y desarma la intención de “sentido único” del museo. Con su intervención los artistas sostienen categóricamente: ni ustedes ni sus discursos, ni su posición central, ni el presupuesto público, ni sus intenciones de grupo, son los que escribirán la historia...no podrán clasificar lo inclasificable, no somos curiosidad de museo, nuestra práctica no es pasado sino presente en construcción.

Mientras que la visión del museo funciona en una lógica “retrospectiva”, de clasificar lo que se ha hecho, de trazar las “líneas” de la tradición, de no aceptar la diferencia, de imposibilitar el diálogo con el público, las acciones de Azul y Rivera, de la Castilla Combativa, de MGRYKVS y de C4 Always Vandals son contundentes. No somos teoría, somos acción.

Referencias bibliográficas

- Arendt, H. (1999). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Arellano, A. (2021). Arte urbano San Luis Potosí. En Museo de Arte Contemporáneo (Ed.). *Arte urbano San Luis. Neomuralismo y Street art* (pp.14-15). San Luis Potosí: Museo de Arte Contemporáneo.
- Baudrillard, J. (2001). *La guerra del golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.
- Colectiva la Castilla Combativa. (11 de octubre, 2020). "Texto de nuestra compañera Dinorath". <https://www.facebook.com/colectivalacastilla/posts/2798037883788710>
- Colectiva la Castilla Combativa. (20 de octubre, 2020). "Compartimos texto y fotos de la intervención al Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí". <https://www.facebook.com/colectivalacastilla/posts/2806461052946393>
- Haidar, J. (1998). Análisis del discurso. En J. Galindo (Coord.). *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación* (pp. 117-164). México: Pearson.
- Herrera, A. (2021). El arte urbano en San Luis: de la calle al museo. En Museo de Arte Contemporáneo (Ed.). *Arte urbano San Luis. Neomuralismo y Street art* (pp.9-12). San Luis Potosí: Museo de Arte Contemporáneo.
- Kenedi, I. (2020). *Cómo ser antirracista*. Barcelona: Rayo Verde.
- Mann, T. (2017). Conferencia Guerra y democracia. En Riemen, R. *Para combatir esta era*. México: Taurus.
- Márquez, I. (13 de octubre, 2020). "Proud girls" no difunde un mensaje de odio: MAC. *La Orquesta*. <https://laorquesta.mx/proud-girls-no-difunde-un-mensaje-de-odio-mac/>
- Mbembe, A. (2016). *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Barcelona: Futuro Anterior Ediciones.
- Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí. (15 de octubre, 2020). *Neomuralismo-San Luis Potosí*. <http://macsanluispotosi.com/2020/10/15/neomuralismo-san-luis-potosi/>
- Navarrete, F. (2016). *Alfabeto del racismo mexicano*. México: Malpaso.
- Obras de Arte Comentadas. (11 de octubre, 2020). No queremos fascismo ni en los museos ni en la calle. <https://www.facebook.com/obrasdeartecomentadas/posts/97048526767899>
- Octopus. (27 de octubre, 2020). A petición del artista retiran *Proud Girls* del Museo de Arte Contemporáneo. *Octopus*. <https://octopusmexico.com/2020/10/27/a-peticion-del-artista-retiran-proud-girls-del-museo-de-arte-contemporaneo/?#>
- Peralta, D. (13 de octubre, 2020). "#FascismoNoMAC, o cuando las ideas extremistas usurpan el arte popular y las auspician los organismos del Estado". *Revista Politique*. <https://www.facebook.com/RevistaPolitique/posts/629124861108062>
- Pinho, O. (2009). Racismo y razas. En E. Sader & I. Jinkings (Coords.). *Enciclopedia contemporánea de América Latina y el Caribe* (pp.1039-1053). Madrid: Akal.
- Porter, E. (2021). *El precio del racismo. La hostilidad racial y la fractura del "sueño americano"*. México: Debate.
- Reygadas, P. (2005). *El arte de argumentar II. Argumentación y discurso*. México: Noctua.
- Riemen, R. (2017). *Para combatir esta era. Consideraciones urgentes sobre el fascismo y el humanismo*. México: Taurus.
- Rubio, C. (14 de octubre, 2020). Mac continuará exhibiendo obra que enaltece grupo supremacista, pero con nueva descripción. *Astrolabio diario digital*. <https://www.astrolabio.com.mx/mac-continua-exhibiendo-obra-que-enaltece-grupo-supremacista-pero-con-nueva-descripcion/>
- Sontag, S. (2008). *Ante el dolor de los demás*. México: Penguin Random House

Wilson, J. (1 de octubre, 2020). Proud Boys are a dangerous 'white supremacist' group say US agencies. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2020/oct/01/proud-boys-white-supremacist-group-law-enforcement-agencies>

Reseña Curricular

José Antonio Motilla Chávez es Profesor Investigador a Tiempo Completo de la Facultad del Hábitat de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México, adscrito a la licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles. Doctor en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel 1) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Líder del cuerpo académico Estructuras de Poder y Nuevos Paradigmas Sociales (CA-UASLP-217). Miembro del capítulo México de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).



Imagen: Gabriel Calero

Recuerdos en la pared. Madurez mural en Ana Langeheldt

Memories on the Wall. Wall Maturity in Ana Langeheldt

Resumen:

A la hora de clasificar la obra de Ana Langeheldt (Sevilla, 1978), debemos hacer mención al carácter multidisciplinar de la misma, moviéndose indistintamente entre la pintura, ilustración o collage dentro del estudio o la práctica en la calle. Nos centraremos en la faceta desarrollada en el ámbito del espacio público, donde la artista se ha movido entre el mundo del grafiti y el del arte urbano comisionado, siendo en este último campo donde ha venido realizando unas interesantes producciones que reflejan la madurez alcanzada tras dos décadas de carrera. El presente artículo traza una semblanza desde sus comienzos en el grafiti, para centrarse en la evolución que se puede apreciar en la obra mural comisionada más reciente, desde 2018.

Palabras clave: Arte contemporáneo; arte urbano; muralismo; Sevilla.

Abstract:

When classifying Ana Langeheldt's artwork (Seville, 1978), it is essential to mention its multidisciplinary nature, interchangeably alternating between painting, illustration and collage within street study or practice. This paper focuses focus on the facet carried out in public spaces, where the artist has performed art pieces ranging from graffiti to commissioned urban art, the latter being the field where she has been performing some interesting productions that reveal the maturity obtained after a two-decade career. This paper draws a portrait from her beginnings in graffiti, before centering on the evolution that can be seen on her latest commissioned wall work, since 2018.

Keywords: Contemporary art; muralism, Sevilla, urban art.

Pablo Navarro Morcillo

Universidad Pablo de Olavide
Sevilla, España

panamor@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3344-5033>

Enviado: 2022-03-03

Aceptado: 2022-04-28

Publicado: 15/07/2022

Summary. 1. Introducción 2. Desarrollo. 2.1 Los 2000. La inmersión en el muro e iconografía por acumulación 2.2 Cambios estilísticos 2.2.1 Obras bajo un lenguaje renovado 3. Conclusión.

Como citar: Navarro, P. (2022). Recuerdos en la pared. Madurez mural en Ana Langeheldt. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 273-287.

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a15



This work is under an international license
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

Para contextualizar los inicios de la artista en el ámbito del espacio público, nos hemos de centrar en un momento, el del cambio de siglo, en el que la escena de grafiti en Sevilla estaba viviendo una notable ebullición, habiendo experimentado desde 1997 un auge significativo. Este auge se puede enmarcar como algo más o menos habitual en las escenas locales que se estaban desarrollando por diversas ciudades españolas en aquellos años. Valga el ejemplo de Granada, una ciudad con menos población, en la que 1997 "fue un año de cambios rápidos, evolución y crecimiento. El mundo del hip hop y todas sus ramificaciones empezaba a imponerse en las ciudades españolas" (Sex et al., 2005, 46).

Ana Langeheldt era conocedora de la cultura *hiphop* y desarrolló interés hacia la misma, aunque no se inició en el grafiti hasta algunos años después. Sevilla contaba con *halls of fame* como el muro de San Bernardo (Gómez, 2011, 32-33). En estas paredes de cientos de metros había producciones de los escritores que estaban más activos en aquellos momentos, como Logan, Bimbo, Ksr 145, Mika, Trach, Zoor, Pera, Sequan, Son, Nowet, Drok o Seleka, entre otros muchos¹. Los murales supusieron un referente visual para Langeheldt, que los conocía porque se encontraban de camino a casa de familiares, aunque su interés por el desempeño pictórico desde bien joven ya le había hecho decidirse por estudiar la carrera de Bellas Artes (Langeheldt, comunicación personal, 29 de abril de 2022).

Langeheldt no fue la única persona con interés en el *hiphop* y el grafiti que ingresó a la Academia en esos años, sino que esto fue otro elemento a tener en cuenta durante el cambio de siglo de cara a la configuración de las características de la escena de grafiti local en los primeros 2000, ya que varias personas que ya estaban inmersos en la práctica de esta disciplina, como Zontiac, Dos, Tinatha y, sobre todo, Fafa, estaban cursando la carrera en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. El mencionado Fafa acabaría por ser determinante para que Langeheldt abordase su primera producción en el ámbito del espacio público (Gómez, 2011, 33). Este caso no resultó excepcional, ya que el espacio universitario reflejó en esos años un interesante caldo de cultivo e intercambio de ideas entre personas provenientes del panorama de grafiti y otras que accedieron a los estudios reglados y allí interaccionaron con los escritores, donde además de Langeheldt podemos citar los casos de Yor, Ed Zumba o Axel Void, algo después, quienes también acabaron por integrarse en el panorama de la ciudad.

Concretamente, podemos situar en el año 2001 la fecha en la que la artista accedió a los estudios reglados, pudiendo situar de igual manera este año como el de su inicio en la escena de grafiti de la ciudad. Su actividad en el espacio público, así como su participación en diversas iniciativas que se llevaron a cabo tomando la Universidad como punto de encuentro creativo, como las exposiciones *24 horas*, dentro del mismo recinto o las realizadas dentro de la galería Sala de eStar, nos dan idea de un ambiente creativo con un claro cariz aperturista hacia diversas influencias, siendo el grafiti una de ellas.

1 Un breve repaso gráfico del estado del muro en marzo de 1998 puede verse en Alone (12 de noviembre, 2010). Muro de "San Bernardo", Sevilla (1998), 1 de 2. <http://ready4riots.blogspot.com/2010/11/muro-de-san-bernardo-sevilla-1998-1-de.html> y en Alone (20 de enero, 2011). Muro de "San Bernardo", Sevilla (1998), 2 de 2. <http://ready4riots.blogspot.com/2011/01/muro-de-san-bernardo-sevilla-1998-2-de.html>.

2. Desarrollo

2.1 Los 2000. La inmersión en el muro e iconografía por acumulación

Durante la década de los 2000, Langeheldt se iba a convertir en una de las figuras importantes de la escena de grafiti en la ciudad de Sevilla, teniendo una presencia notable en eventos relacionados con lo que se empezaba a denominar como arte urbano, entre los que destacó el festival *Urban Art*, que celebraría tres ediciones: una primera en Ingenio (Las Palmas de Gran Canaria, 2004), la segunda en Sevilla (2004) y una tercera en la ubicación primigenia (2005)². Lahe 178, alias usado por la artista, participaría en las dos primeras. Además, la configuración de Sevilla, desde 2004, como un punto importante dentro de la primigenia escena de arte urbano (Navarro, 2021b, 98), facilitaría el contacto con otros artistas venidos de fuera para pintar en la ciudad, elemento que, junto al estilo que empezaba a desarrollar, le otorgaría visibilidad. Podemos hablar de un estilo que combinaba motivos más o menos realistas, en los que predominaba el trazo para esbozar las diversas formas, dando un aspecto abocetado a sus creaciones, con la inclusión de una iconografía propia que bebía de la fantasía en torno a un imaginario propio (ver figuras 1 y 2).



Figura 1. ST (Lahe 2002-2003). Fuente: archivo personal de Ana Langeheldt.



Figura 2. ST (Joe. Srg y Lahe 2004). La intervención de Lahe corresponde con las letras "Pisto" y con los animales de la derecha. Fotografía: Chris Bagust.

2 Un importante registro del evento puede consultarse en: Pluralform (2008). *Urban Art Book*.

Una primera valoración del estilo desarrollado por Langeheldt en relación a la actividad de otras mujeres dentro del mundo del grafiti en aquellos años nos lleva a destacarla por su originalidad. En su tesis sobre el grafiti femenino en España a finales del siglo XX, Gonçalves de Paula concluía que “pocas escritoras en España han desarrollado la pintura de muñecotes u otras imágenes que acompañasen sus piezas, generalmente limitadas a la escrita de sus nombres solamente” (2006, 250), lo cual en el caso que nos atañe es justamente al revés, ya que Lahe empezaría pintando personajes o *muñecos*, como se solían denominar habitualmente dentro del mundo del grafiti, para después pintar letras en algunas ocasiones. Ello se puede deber al importante componente académico en la formación de la artista, quien empezó en el mundo del grafiti y el arte urbano una vez iniciados los estudios de Bellas Artes.

Sobre su proceso creativo a la hora de abordar las producciones en los muros, Langeheldt destacaba un espacio libre para la improvisación, no dejando siempre lugar a las ideas preconcebidas de trabajar con un boceto acabado. De esta manera, los resultados que podían observarse resultaban muy frescos y personales. La propia artista describía de la siguiente manera la preparación de las intervenciones:

Mi proceso creativo, si lo analizas desde fuera, es un poco caótico e impulsivo, pero dentro de mi cabeza está todo ordenado. No suelo hacer bocetos, sí hago alguno para ordenar por dónde iría la cosa, pero no suelo trabajarlo mucho porque luego no sale igual de fresco en el definitivo y no me gusta, así que intento que el definitivo comience a raíz de un ‘boceto’... No sé si me explico. Es un poco arriesgado este modo, lo admito. Soy de esas personas que les gusta trabajar a contrarreloj, puedo dejar pasar días pensando solo y madurando la idea. Van apareciendo los colores y las formas que quiero, y en cuanto lo veo más o menos claro, me pongo hasta que lo acabo de manera un poco enfermiza. No puedo soportar las distracciones cuando estoy metida en mi pompa, supongo que es porque me cuesta mucho concentrarme. También necesito tenerlo todo ultra ordenado, para acabar con todo ultra desordenado. Ese es mi “rito” (García, 2018).

Durante la primera década de los 2000, como muchos otros escritores y escritoras, Lahe iba a integrarse en un colectivo, o *crew*, de bastantes personas: Sprays Platinum (SPL). Este grupo tendría una importante actividad en todo lo relacionado con el grafiti, configurándose como un auténtico referente, tanto a nivel local, como nacional e internacional. La propia artista recordaba de la siguiente manera lo que suponía poder trabajar y desarrollar su estilo a este nivel: “éramos muchos y todos con estilos muy distintos. Muchos cocos pensantes y que investigaban y arriesgaban. Muchos estudiaban ya diseño gráfico, o Bellas Artes o simplemente investigaban en estéticas y demás y lo adaptábamos al muro” (A. Langeheldt, comunicación personal, 23 de abril de 2020). A pesar de todos los nombres destacados de la escena sevillana que integraban el grupo, como Seleka, Fafa, Nowet, Tha, Joe, Wen, Iper, Fish, Carakol, Slam, Yor o Monsterland, entre otros, Langeheldt destacaba su interacción habitual con un escritor como Srg a la hora de elaborar murales durante estos años (Gómez, 2011, 33), dando lugar a composiciones en las que los diseños tipográficos de este escritor venían a interactuar de manera muy orgánica con la figuración desarrollada por Lahe (ver figura 3).

El universo desarrollado por Lahe iba a tener eco no solo a nivel local, sino que una publicación de referencia dentro del género del arte urbano de aquellos momentos, como el libro *Graffiti Woman*



Figura 3. *Octopus II* (Lahe y Srg 2007). Fuente: archivo personal de Ana Langeheldt. Este mural obtuvo el primer premio del Concurso de Arte Joven, organizado por la Delegación de Juventud del Ayuntamiento de Sevilla.

(2006), la incluyó entre las poco menos de una docena de escritoras españolas, de un total de 130 de todo el mundo, que mostraba en sus páginas, siendo la única del sur de España. Esta publicación estaba estructurada en un apartado de *graffiti* y otro de *street art*, apareciendo en este último, en el que se remarcaba en el breve texto que acompañaba las imágenes la vinculación con los estudios artísticos y que, antes de iniciarse en el mundo del graffiti, ya venía desarrollando creaciones sobre lienzos (Ganz, 2006, 170). El hecho de aparecer en esta publicación nos indica el nivel alcanzado por la artista, a la vez que también hemos de señalar el poco espacio que tenían las mujeres en recopilaciones relativas al graffiti y arte urbano de aquellos momentos, donde no alcanzaban el 10% de los artistas incluidos en monografías de referencia como *Graffiti World. Street Art from the Five Continents* (Ganz, 2006), *From Style Writing to Art* (Magda Danysz, 2011) o *World Atlas of Street Art and Graffiti* (Rafael Schacter, 2013), configurándose como reflejos de una tendencia androcéntrica (Parisi, 2015, 54)³ en torno a todo este fenómeno.

Graffiti Woman no sería la única publicación sobre este fenómeno que haría mención a la artista, donde también podemos mencionar la compilación *Mural Art, Vol. 3: Murals on Huge Public Surfaces Around the World from Graffiti to Trompe L'Oeil*. El autor, Kiriakos Iosifidis, incluía un texto biográfico sobre los diversos artistas o colectivos seleccionados, subrayando en el caso de Lahe la continua búsqueda de un estilo propio (Iosifidis, 2010, 136), en relación con su práctica en el espacio público y la variedad de referencias que solía utilizar, que iban dando forma a ese universo tan particular alejado de las características genéricas aludidas por Gonçalves de Paula (2006).

En los años que oscilan en la parte final de la primera década de los 2000 y la primera parte de la siguiente década, Langeheldt iba a seguir desarrollando su carrera. A nivel expositivo, tuvo muestras individuales en Bilbao (*SC Gallery*, 2008), Madrid (*Iam Gallery*, 2011) o Barcelona (*Montana Gallery* y *PikaPika Shop*, ambas en 2012), así como en Sevilla, con tres exhibiciones entre los años 2014 y 2015,

3 Aunque la presencia de hombres dentro del mundo del graffiti ha sido tradicionalmente más numerosa que la de mujeres, los datos aportados por Parisi resultan exageradamente desiguales para el objetivo de las obras citadas de servir de manuales de referencia sobre el fenómeno de la intervención en el espacio público. Sobre este aspecto también resulta ilustrativo visualizar: Kapi One. (25 de abril, 2012). *Puente Aéreo, Episodio 03: El Graffiti Con Ellas (RITMO URBANO) HD* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=3xjtQZ_5j84.

además de participar en diversas colectivas por todo el país y a nivel europeo, como la Bienal de Jóvenes Creadores del Mediterráneo, celebrada en Bari en 2008.

En el plano del espacio público, siguió evolucionando su faceta dentro del mundo del grafiti, aunque en los primeros años de la década de los 10 se produce la disolución del grupo *Sprays Platinum*. Esto le afectó en la medida que no iba ser tan prolífica dentro de la realización de intervenciones, aunque seguiría activa dentro del panorama, participando en eventos relacionados con la realización de murales de gran formato a nivel europeo, como *Juice Festival* (Toulouse, 2011) o *Mural Art Nürnberg* (Núremberg, 2013).

La iconografía y el estilo desarrollado por Lahe en estos años dentro del espacio público destacaba por la acumulación de colores y el desarrollo de una simbología personal que rodeaba a sus creaciones, una especie de auras que acompañaban a los personajes, entraban en ellos y revoloteaban alrededor (ver figura 4). Así mismo, esta iconografía profundizaba en motivos oníricos, que podrían entenderse desde el prisma del surrealismo o la alucinación, incluso (El Correo, 2008), donde puede verse esa constante búsqueda y evolución a la que se aludía en algunas publicaciones.



Figura 4. ST (Lahe 2013). Fuente: archivo personal de Ana Langeheldt. Intervención realizada con motivo de una exhibición por el aniversario de Montana Shop Sevilla.

La propia artista ha señalado en diversas entrevistas la motivación o influencia que le producen el cine de animación o culturas como la japonesa, que entronca con su interés por el trabajo de la tinta y el dibujo dentro del estudio, y que viene a representar una dualidad entre la tradición y la contemporaneidad (Al Sur, 2021). Pero, si hay alguna influencia destacada a lo largo de su trayectoria, esa es la de la propia ciudad de Sevilla, según detallaba ella misma:

Ciudad barroca donde las haya, y ciudad llena de contradicciones, donde lo clásico y la modernidad chocan muchísimo a la vez que conviven. Me encanta la estética barroca, el detalle llevado al extremo, las telas, las volutas, la simbología, sus colores: oro, siena, verde, carmín... (García, 2018).

2.2 Cambios estilísticos

En todo el periodo expuesto se puede observar una dualidad en la trayectoria de la artista entre el trabajo de estudio, con un predominio del dibujo, y el espacio público, donde este no se mostraba de una manera tan explícita y descansaba bajo las capas de color y un uso predominante del espray. En ambas esferas, el detallismo y la acumulación eran dos señas de identidad. Aunque el uso del aerosol nunca había sido un elemento exclusivo para la faceta de intervenciones en el espacio público o de la práctica del grafiti, a partir de 2018 se puede observar un importante cambio estilístico en la obra de Langeheldt, que no es otro que la apuesta por el uso de la brocha y el rodillo como técnicas predominantes para los murales comisionados.

La obra que supuso un antes y un después a la hora de cambiar la concepción de la práctica mural fue *Ad astra per aspera* (ver figura 5), realizada enteramente usando la brocha en una pared de hormigón de unos 50 metros de longitud para el festival *Mursplastic*, en Manresa (Langeheldt, 2018). La base gris del propio hormigón otorgó una nueva concepción a la práctica mural, ya que la creadora partió del tratamiento de esta superficie como si se tratase de un soporte papel gris sobre el que dibujar, abordando una especie de viñeta de cómic gigante (A. Langeheldt, comunicación personal, 15 de febrero de 2022).



Figura 5. *Ad astra per aspera* (Ana Langeheldt 2018). Fuente: archivo personal de Ana Langeheldt.

El resultado presentó una impresionante composición en la que el dibujo recortaba los motivos, esbozados a brochazos, sobre la rotundidad del hormigón del fondo, dejando a la vista la minuciosidad del trazo de las formas en diversos registros, como si se tratase de un entintado realizado en estudio. Desde la anatomía humana al desarrollo de los pelícanos, pasando por el estudio de la explosión, donde esta parecía evocar el arte del siglo XX en su mirada pop y el colorido elegido. También debemos destacar la protagonista de la obra, donde se puede observar otra constante en la obra de Langeheldt, como es el tratamiento de las orejas como entes separados del cuerpo, en una alusión que nos lleva a la falta de comunicación que transmiten estos personajes, que se puede traducir en torno al concepto de la no figuración, *no estar presente*, leída en un plano histórico como la ausencia de mujeres artistas en la Historia del Arte oficial, una invisibilidad. Frente a esto, la creadora desarrolla una protagonista que se erige como creadora y destructora al mismo tiempo.

2.2.1 Obras bajo un lenguaje renovado

A partir de la intervención mural en Manresa, Langeheldt continuó desarrollando sus diversas facetas artísticas, pero la del muralismo comisionado se iba a empezar a caracterizar por el predominio

de la técnica ya descrita, en lo que podemos ver como una confluencia de su actividad en el estudio con el plano del espacio público y bajo soportes de gran formato. La confirmación de este cambio vendría con el mural, elaborado junto a Dafne Tree, en homenaje a la oncóloga valenciana Anna Lluch, realizado en el marco de las jornadas *Murales Interactivos Mujeres en la Ciencia*, impulsadas por la Universidad Politécnica de Valencia y el centro de innovación Las Naves, perteneciente al ayuntamiento de la ciudad. El conjunto venía a romper la monotonía horizontal del edificio, bien por el predominio del color verde en alusión a su simbología de la esperanza y por el uso de líneas quebradas, en referencia al tejido humano (Europa Press, 2019). Una de las aportaciones de la creadora, la cual se centraba en un retrato de la doctora, cobraba gran frescura al dar esa apariencia de esbozo por el uso de los trazos con brocha y la gama cromática elegida.

Si bien entre 2018 y 2019 se puede ver el avance hacia el cambio estilístico, podemos situar el año 2020 como el momento de confirmación de esta dinámica de trabajo dentro del espacio público. En el verano de dicho año, Langeheldt plasmó una obra en uno de los muros de contención de la autovía SE-40 a su paso por la localidad sevillana de Dos Hermanas. Dentro de una serie de intervenciones denominadas *Vida de ecosistemas terrestres*, se pintaron un total de 4 superficies de este tipo a cargo de artistas como Zesar Bahamonte, Size, Drili y Timeek y la propia Ana Langeheldt (Ricardo, 2020). La propuesta mural de Lahe (ver figura 6), titulada *Nazarenas*, versaba sobre una escenificación de la localidad a través de la evocación de su simbología asociada, retratando dos mujeres de espaldas, donde se dejaba constancia de sus lazos de sangre a través de la unión por el pelo trenzado. Las ramas de olivo con aceitunas, el algodón o la presencia de gorriones aludían a elementos tradicionales de la vida en el campo en relación con el municipio, así como generaban un contraste entre la mega construcción en la que se situaban, donde la artista volvía a dejar partes del hormigón al aire, y los sonidos que evocaban estas alusiones a la vida ligada a la agricultura y la naturaleza.

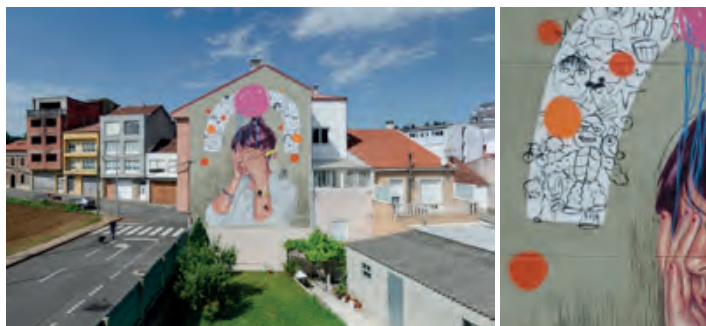


Figura 6. *Nazarenas* (Ana Langeheldt 2020). Fuente: archivo personal de Ana Langeheldt.

Ya en 2021 podríamos hablar de una madurez en el camino iniciado, donde se viene a confirmar la confluencia, y prevalencia, del dibujo en los murales de gran formato. En el verano de ese año ejecutaría *Mi escudo protector* en el marco del *Rexenera Fest. Festival Internacional de Arte Pública* de Carballo (A Coruña). La creación, realizada en torno a “un estilo onírico y barroco que enfrenta la tradición con lo contemporáneo” (Blanco, 2021), versaba sobre un autorretrato de la autora (ver figuras 7-8) tapándose la cara con sus propias manos y en la que las orejas volvían a observarse separadas de la

cara, como en una situación de incomunicación o introspección. Sobre la protagonista se situaba esa especie de “escudo protector” en el que se esbozaban, con dibujos muy aniñados, diversas referencias a la infancia o recuerdos que aludían a zonas de confort de su imaginario particular frente al bloqueo emocional o creativo. La propia creadora se refería a esta presencia del autorretrato de la siguiente manera, ya que las obras se iban tornando en una especie de diario de la experiencia vital y creativa:

De hace un tiempo a esta parte comencé a hacer una serie de obras que se centran en la invisibilidad, en los sentimientos, en el mundo interior y demás y entonces pensé que qué mejor manera de contar lo que pasaba por mi cabeza que usándome a mí como figura principal en la obra (Langeheldt, comunicación personal, 15 de febrero de 2022).



Figuras 7-8. *Mi escudo protector* (Ana Langeheldt 2021). Fuente: archivo personal de Ana Langeheldt.

Otros murales realizados en estos momentos que venían a asentar el cambio experimentado en la artista fueron *La cara B*, en el festival *Desordes Creativas* (Ordes, A Coruña), que se puede enlazar con la obra plasmada en Carballo. En esta, se nos mostraba un retrato con los ojos cerrados con una mueca de esfuerzo que la descomponía en dos partes, mientras las manos parecen gesticular ante una especie de onda melódica que transita por el medio de la pared, jugando con su emplazamiento en los muros de la Escuela Municipal de Música (ver figura 9).



Figura 9. *La Cara B* (Ana Langeheldt 2021). Fuente: archivo personal de Ana Langeheldt.

Por otra parte, una producción que ahondaba en el proceso de plasmar la invisibilidad fue la realizada para el *Palenciana Fest* (Palenciana, Córdoba). Bajo el nombre de *Medio peón* (ver figura 10), se podía ver una composición con protagonismo de mujeres con trajes tradicionales en un descanso de la jornada de recolección de la aceituna, donde se venía a remarcar el concepto de sororidad en el ámbito rural (Subbéticahoy, 2021), escasamente puesto en valor hasta hace bien poco. Tanto en el mural del Ordes como en el de Palenciana el dibujo adquiriría un notable protagonismo, al igual que los brochazos, a modo de trazos, contribuían a remarcar el significado de las obras acercándolas a un lenguaje casi expresionista.



Figura 10. Detalle del proceso de *Medio peón* (Ana Langeheldt 2021).
Fuente: archivo personal de Ana Langeheldt.

Producciones más recientes siguieron abriendo camino en este estilo. *Mi abuela Carmen* (ver figura 11) resultaba una obra más intimista, ya que el formato del muro era sensiblemente menor que otros comentados. Además, se sumaba el hecho de trabajar en Sevilla, ciudad natal de la artista en la que apenas había desarrollado esta tipología de intervenciones, salvando la ya comentada en *Dos Hermanas* y un mural realizado en la zona de Chapina para un documental sobre Bécquer, titulado *A los Bécquer*. La obra que comentamos, realizada dentro del programa *Fugah*⁴, reflejaba un retrato de la abuela de Langeheldt que había sido modificado previamente mediante el collage, ya que la protagonista se mostraba en posición de acunar a un bebé, mostrando en su lugar un botellín de cerveza de considerables dimensiones. Además, la creadora creaba un juego al representar a su familiar sobre la tradicional caligrafía del nomenclátor de las calles de la ciudad, quedando el nombre

4 Se trata de una serie de intervenciones mensuales en el muro exterior de Àhê Taller. Cada mes se invita a un artista plástico a decorar la fachada, realizando un interesante diálogo entre las propuestas que se realizan y lo efímero del arte urbano. Un histórico de esta propuesta, con su correspondiente registro gráfico, puede verse en: <https://ahetaller.es/fugah/>.

de la calle donde estaba situada la pared —Sol— justo detrás de la protagonista. En esta creación, más accesible debido al formato, se podían distinguir los cambios estilísticos experimentados durante el periodo más reciente, así como ese lenguaje iconográfico que oscilaba y creaba un equilibrio “entre lo entrañable de la sensación y la hipérbole de la representación” (Navarro, 2021a).



Figura 11. *Mi abuela Carmen* (Ana Langeheldt 2021). Fuente: archivo personal de Ana Langeheldt.

3. Conclusiones

Al escribir estas líneas, Langeheldt recién había finalizado un mural, *Pez araña*, en el puerto de Castellón, dentro de la iniciativa *Al Port*, consistente en desarrollar un itinerario de arte urbano que vertebrase la fachada marítima del edificio de la sede portuaria (Portcastelló, 2022). En esta producción de nuevo se veían muchas de las características que hemos venido repasando, como la presencia de un autorretrato en una obra que combinaba un lenguaje a caballo entre el realismo y la ensoñación. Todo ello sobre un fondo plano en clara referencia al mar que hace destacar los motivos de la composición.

Como conclusiones al presente artículo, podemos decir que Ana Langeheldt, tras más de dos décadas de actividad en el espacio público, bien desde el mundo del grafiti o el arte urbano comisionado, ha alcanzado un estado de madurez en sus propuestas que bebe de los diferentes elementos que confluyen en su personalidad artística. Durante una buena parte de su trayectoria las esferas de creación de la calle y el estudio, aunque evidentemente se comunicaban, se mantuvieron separadas y funcionando como entes autónomos, pero a partir del mencionado año 2018 es cuando estas esferas de creación se comenzaron a fusionar bajo el ámbito del muralismo comisionado, dando lugar a una renovación del lenguaje figurativo y nuevas vías de expresión.

La evolución implicó un cambio técnico fundamental, que no es otro que el uso de pinceles y brochas como herramientas principales a la hora de desarrollar las obras, lo cual ha otorgado a las mismas una prevalencia del dibujo, dándoles una nueva dimensión y textura a la hora de ser vistas,

configurándose como dibujos de gran formato más que murales. Los procesos creativos siguen desarrollándose en torno a ideas preconcebidas o bocetos que van evolucionando a mayor velocidad conforme se acercan los días de la intervención, por lo que también podemos atisbar como el acto de pintar a gran formato también se convierte en una especie de ritual para Langeheldt, que no se reduce únicamente a plasmar una creación de estudio, sino que estas pueden ser objeto de modificaciones y cambios durante la acción en sí.

En todo este proceso ha tenido una importancia fundamental la formación de la artista y, sobre todo, el bagaje acumulado durante su carrera. En el campo de la temática, las obras de Langeheldt han evolucionado hacia un interés por el concepto de la invisibilidad, tanto en la visualización de la mujer como agente activo o de la propia artista como creadora, realizando una más que interesante reflexión sobre la introspección, los miedos, la comunicación —o la falta de esta—, ya sea a nivel personal o dentro de la esfera de la creación artística.

Referencias bibliográficas

- Áhê Taller (Ed.). (2022). Fugâh. Intervenciones murales en la fachada del taller.
<https://ahetaller.es/fugah/>.
- Alone. (12 de noviembre, 2010). Muro de 'San Bernardo', Sevilla (1998), 1 de 2.
Ready4riots. <http://ready4riots.blogspot.com/2010/11/muro-de-san-bernardo-sevilla-1998-1-de.html>.
- Alone. (20 de enero, 2011). Muro de 'San Bernardo', Sevilla (1998), 2 de 2.
Ready4riots. <http://ready4riots.blogspot.com/2011/01/muro-de-san-bernardo-sevilla-1998-2-de.html>.
- Al Sur. (8 de marzo, 2021). *Ana Langeheldt, ilustradora, pintora y dibujante* [Video].
YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xrSgiHezivA>.
- Blanco, P. (1 de junio, 2021). Seis calles de Carballo mudarán su cara con un nuevo
Rexenera Fest. *La Voz de Galicia*.
https://www.lavozdegalicia.es/noticia/carballo/carballo/2021/06/02/seis-calles-carballo-mudaran-cara-nuevo-rexenera-fest/0003_202106C2C6992.htm.
- El Correo (26 de octubre, 2008) La artista Ana Langeheldt 'Lahe' presenta la obra 'Mi Mundo Mutante' (2008).
<https://agenda.elcorreo.com/evento/ana-langeheldt-79535.html?ref=https://www.google.es/>.
- Europa Press. (10 de julio, 2019). Un mural homenajea a la oncóloga Anna Lluch en Benimaclet: "Si no se investiga, no tenemos nada que hacer". *20 minutos*. <https://www.20minutos.es/noticia/3699268/0/mural-homenajea-oncologa-anna-lluch-benimaclet-si-no-se-investiga-no-tenemos-nada-que-hacer/?autoref=true>.
- Ganz, N. (2006). *Graffiti Woman*. London: Thames & Hudson.
- García, T. (25 de enero, 2018). Entrevista a Ana Langeheldt (Lahe), ilustradora y artista urbana. *Ahmagazine*. <http://www.ahmagazine.es/ana-langeheldt-lahe/>.
- Gómez, A. (2011). Lahe. Pasión por el arte. *A Little Beat*, 100, 30-43.
- Gonçalves de Paula, P. D. (2006). *Graffiti hip hop femenino en España a finales del siglo XX: la singularidad como significancia*. Tesis doctoral bajo la dirección de Inocencio Galindo Mateo. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Departamento de Pintura. <http://hdl.handle.net/10251/1953>.
- Iosifidis, K. (2010). *Mural Art, Vol. 3: Murals on Huge Public Surfaces Around the World from Graffiti to Trompe L'Oeil*. Mainaschaff: Publikat.
- Kapi One. (25 de abril, 2012). *Puente Aéreo - Episodio 03: El Graffiti Con Ellas (RITMO URBANO) HD* [Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=3xjtQZ_5j84.
- Langeheldt, A. [@Lahe178]. (14 de septiembre, 2018). *No había subido por aquí el último mural que pinté en Manresa en el festival #mursplastics. Éste ha sido hasta* [Tweet] [Imágenes adjuntas].
Twitter.
<https://twitter.com/Lahe178/status/1040375731652620289>.

- Navarro, P. (7 de diciembre, 2021a). Iconografía del recuerdo. *Textosobrearte*.
<https://textosobrearte.wordpress.com/2021/12/07/iconografia-del-recuerdo/>.
- Navarro, P. (2021b). Un lustro de muralismo contemporáneo en Sevilla (2004-2010). *Atrio. Revista De Historia Del Arte*, (Monográfico 2), 92-113.
<https://doi.org/10.46661/atRIO.6293>.
- Parisi, V. (2015). The Sex of Graffiti Urban art, women and "gender perception". *SAUC - Street Art and Urban Creativity*, 1 (1), 53 - 62. <https://doi.org/10.25765/sauc.v1i1.17>
- Pluralform. (2008). *Urban Art Book*.
- Portcastelló (25 enero, 2022) PortCastelló lanza el proyecto `Al Port´ para dinamizar la zona lúdica.
<https://www.portcastello.com/comunicacion/notas-de-prensa/2022/portcastello-lanza-el-proyecto-al-port-para-dinamizar-la-zona-ludica/>.
- Ricardo, F. (14 de julio, 2020). Ecosistemas terrestres en los murales de la SE-40. La Semana. *El periódico de Dos Hermanas*.
<https://periodicolasemana.es/20200714/85876/cultura/ecosistemas-terrestres-en-los-murales-de-la-se-40/>.
- Sex, Quique, FRS, Nike, Drew, Sam3, Nexus23, Peja, Reno, LJDA, Pornostars, Kaneda & Chicle. (2005). *Granada Graffiti. 2005_1989*. Armilla: El Lunes.
- Subbeticahoy* (7 de agosto, 2021), Palenciana rememora sus tradiciones y revitaliza sus calles desde la mirada de la mujer creadora. <https://www.subbeticahoy.com/album/palenciana/galeria-palenciana-rememora-tradiciones-revitaliza-calles-mirada-mujer-creadora-festival-arte-urbano/20210807115444019843.html>

Reseña curricular:

Pablo Navarro Morcillo es Doctorando en el programa de "Historia y Estudios Humanísticos: Europa, América, Arte y Lenguas", de la Universidad Pablo de Olavide, España. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Máster en Gestión Cultural (Universidad de Sevilla) y en Arte, Patrimonio y Museos (Universidad Pablo de Olavide). Sus principales líneas de investigación abarcan el arte urbano y el graffiti, así como el arte contemporáneo, donde ha desempeñado labores como crítico, participando en diversos congresos y seminarios. Ha trabajado como técnico del Departamento de Protección del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Desde 2015, ejerce como profesor de Geografía e Historia en enseñanza secundaria y bachillerato.



Imagen: Gabriel Calero



Imagen: Gabriel Calero

Arte urbano en la interculturalidad: una experiencia artística y pedagógica en una comunidad Kichwa de Ecuador

Street Art in Interculturality: an artistic and pedagogical experience in a Kichwa community of Ecuador.

Resumen:

El presente artículo explora y analiza una experiencia artística en una comunidad *kichwa* hablante perteneciente a la nacionalidad Saraguro, al sur de Ecuador; en el cual participé a través de un taller artístico de arte urbano, estructurado en tres fases: socialización, dibujo y pintura mural. Dicho taller se realizó con alumnos de la escuela "Tupak Yupanqui", en la comunidad de Oñacápac; con quienes explore nociones sobre la filosofía y lengua *kichwa*; y permitieron hacer una valoración artística y pedagógica de las perspectivas culturales; por medio de estéticas del arte urbano aplicadas en el montaje de un mural artístico escolar. También se hace una exploración del concepto intercultural, a partir de su transitar histórico en el contexto indígena ecuatoriano, su influencia en el campo educativo, y su encuentro con el tema del arte urbano en la configuración de estrategias de preservación y fortalecimiento de prácticas y saberes culturales del pueblo Saraguro.

Palabras claves: Arte Urbano, Cultura Kichwa, Ecuador, Interculturalidad, Saraguro.

Abstract:

This paper explores and analyzes an artistic experience in a Kichwa-speaking community belonging to the Saraguro nationality, in southern Ecuador; in which I participated through an artistic workshop of street art, structured in three phases: socialization, drawing and mural painting. This workshop was held with students from the "Tupak Yupanqui" school, in the Oñacápac community; with those who explore notions about Kichwa philosophy and language; and made it possible to make an artistic and pedagogical assessment of cultural perspectives; through aesthetics of street art applied in the assembly of a school artistic mural. There is also an exploration of the intercultural concept, based on its historical transit in the Ecuadorian indigenous context, its influence on the educational field, and its encounter with the theme of street art in the configuration of strategies for the preservation and strengthening of cultural practices and knowledge of the Saraguro people.

Keywords: Street Art, Kichwa Culture, Ecuador, Interculturality, Saraguro.

Summary. 1. Introducción; 2. Marco Teórico. Sembrando color en tierras desconocidas; 2.1. Contexto Saraguro-Oñacápac; 2.2. Acercamiento al Arte Urbano; 2.3. Interculturalidad en Ecuador; 2.4. Educación Intercultural Bilingüe; 3. Metodología. El color germina y brota el maíz; 4. Conclusión. Siembras lo que cosechas

Como citar: Quezada, C. (2022). Arte urbano en la interculturalidad: una experiencia artística y pedagógica en una comunidad Kichwa de Ecuador. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 289-309.

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>
www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a16



This work is under an international license
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Cristian Ángel Quezada Vera

Universidad de Cuenca
Cuenca, Ecuador

cristiana.quezada@ucuenca.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0003-3019-7740>

Enviado: 2022-03-16
Aceptado: 2022-04-19
Publicado: 15/07/2022

1. Introducción

Esta investigación explora y analiza las experiencias interculturales surgidas a partir de prácticas artísticas desarrolladas en un taller de arte urbano, en la comunidad de Oñacápac, comunidad *kichwa* hablante, perteneciente al pueblo y nacionalidad Saraguro, en la provincia de Loja; en la cual, se aplicó el arte urbano como estrategia de preservación y fortalecimiento de las prácticas culturales locales. Para ello, a partir de tres talleres de socialización, dibujo y pintura mural; se utilizó el arte urbano como herramienta de exploración y análisis del contexto; así como de síntesis gráfica de valores y problemas culturales presentes en la comunidad; que afectan de alguna manera el desarrollo tradicional de la misma, teniendo mayor incidencia en los jóvenes.

Dicho así, este taller de arte urbano se aplicó mediante una metodología de Investigación-Acción Participativa con un enfoque cualitativo de exploración y análisis etnográfico de la información obtenida en las tres fases de desarrollo. En el primero se buscó información referente a prácticas, saberes y necesidades de la comunidad. En el segundo se articuló esta información a didácticas visuales como el dibujo y el *grafitti*. Y, en el último, se configuró las técnicas del arte urbano a una pintura mural como forma de consolidación y revalorización de las manifestaciones culturales presentes en la escuela y la comunidad.

Dicha experiencia permitió analizar el concepto de interculturalidad desde la mirada de las luchas indígenas, desde la filosofía-lengua *kichwa* y desde el desarrollo histórico del pueblo Saraguro; a la par que se articulaban aspectos conceptuales, técnicos y didácticos del arte urbano a las estéticas de los jóvenes y su papel como actores sociales de la reivindicación y difusión de su propia cultura.

2. Marco Teórico. Sembrando color en tierras desconocidas

2.1. Contexto Saraguro-Oñacápac

Esta aventura comenzó en noviembre del 2017 en la comunidad de Oñacápac, del cantón Saraguro, provincia de Loja. Llegué a este lugar con motivo de mis prácticas profesionales como Docente Intercultural Bilingüe, en la Unidad Educativa Intercultural Bilingüe (UEIB) “Tupak Yupanki”. La etimología de la palabra Saraguro proviene de la lengua *kichwa*, la cual tiene algunos significados como; Sara-Kuru, gusano de maíz; Sara-Kuri, maíz de oro; o Sara Waru, maíz puro; en cualquier de los tres casos el maíz juega un papel muy importante, en el desarrollo filosófico y vivencial de este pueblo (Quezada, 2018, 69).

La comunidad de Oñacápac se encuentra a unos treinta minutos de la cabecera cantonal. Se caracteriza por una amplia variedad de prácticas culturales relacionadas con la cosmovisión *kichwa*, siendo la lengua un eje muy importante en el desarrollo de la comunidad; pues las mismas son elementos configuradores de su identidad; y desde el concepto de Tajfel al ser “esa parte del autoconcepto del individuo que se deriva del conocimiento de pertenencia a grupos sociales, junto con el valor significativo otorgado a esa pertenencia”; dicha comunidad ha configurado distintos valores significativos a sus prácticas culturales y lingüísticas (en Canto y Moral, 2005, 60).

Entre las prácticas con valor significativo podemos mencionar las fiestas del Marcantayta en diciembre o la celebración de la Virgen de Agua Santa en el mes de mayo;

Estas fiestas van acompañadas de deliciosos banquetes y mucha “chicha”, bebida muy popular hecha a base de maíz germinado. Tampoco puede faltar el “*chapishka*”, música tradicional elaborada con instrumentos nativos como flautas de carrizo, quipas, pingullos, rondadores, y otros no tan propios, como guitarras y acordeones. La *chapishka* es danzada por grandes y pequeños; conectando al *runa* Saraguro con sus raíces, rindiendo tributo a sus creencias y costumbres, en una alquimia de música, cuerpo y espíritu (Quezada, 2018, 72).

Estas y otras prácticas de la comunidad de Oñacápac pertenecientes al pueblo y nacionalidad Saraguro, se han constituido a lo largo del tiempo por diferentes tipos de ensamble, los cuales han dejado huella significativa en el desarrollo cultural de este pueblo; los cuales, en palabras de Rubio (2008), define este proceso como “El encuentro de dos puntos de vista-dos cuerpos ocupando espacios simultáneos y diferentes” (65).

Estos distintos puntos de vista en el contexto de Saraguro, se ensamblaron desde sus influencias Cañarís y Paltas dado su locación geográfica; así como de la realeza Inca y *mitimaes* Collas traídos del altiplano andino en el actual Bolivia (Brito, 2015). Este ensamble de prácticas configuró una nueva identidad cultural, puesto que “un mismo ensamblaje puede tener componentes actuando para estabilizar su identidad, así como componentes forzándolo a cambiar o incluso a transformarse en otro ensamblaje distinto” (De Landa, 2006, 11). Este mismo proceso prosiguió durante la colonia, aquí la influencia cristiana configuró las prácticas locales establecidas previamente mediante procesos de sincretismo, es decir “la combinación y la unidad de varias culturas independientes en la creación de una nueva cultura heterogénea” (KRS One, 2009, 30); esta combinación perdura hasta nuestros días y se la conoce como el pueblo o nacionalidad Saraguro, “considerado para algunos como *mitimaes*, para otros como una nacionalidad nacida en el proceso de colonización” (Japón, 2021, 21).

En la actualidad, estos fenómenos siguen afectando el desarrollo cultural de esta nacionalidad, acrecentándose por fenómenos como la globalización y la migración principalmente; la cual es muy notable en el sector, promovido en gran parte por los avances tecnológicos, los cuales juegan un papel notable en la consolidación de estas nuevas identidades; especialmente a través de los medios de comunicación de masas, los cuales según Brzezinski “están llamados a elaborar una novedosa conciencia planetaria que supera las culturas firmemente enraizadas, religiones tradicionales sólidamente establecidas e identidades nacionales bien distintas” (en Ander-Egg, 2005, 145). De ahí que todos estos fenómenos hayan tenido incidencia en la comunidad de Oñacápac, especialmente en los jóvenes; pues los mismos, dada la influencia migratoria de su contexto y el acceso a tecnologías de comunicación; han ocasionado una pérdida del sentido de pertenencia hacia sus prácticas ancestrales y locales.

Esto ha ocasionado una suerte de diglosia no solo de la lengua *kichwa* frente al castellano; sino de toda la cultura indígena en relación a la cultura denominada occidental o capitalista. Gómez Abeledo (2019), denomina este fenómeno como diglosia convencial:

La «diglosia convivencial» precisa que se clasifiquen saberes, géneros, gustos, historias, lenguas, pieles... para poder jerarquizarlas. La clasificación pues es además de un procedimiento útil para poder ahorrar esfuerzos de comprensión, también es una forma de organizar según mi forma de ver el mundo, y sobre todo de los intereses que tengamos implicados en la clasificación para jerarquizarla (170).

Desde estas observaciones, surgieron dudas sobre la influencia de la globalización al fenómeno intercultural y a la configuración de la identidad de un pueblo ancestral como los Saraguro; quienes han mantenido sus prácticas y saberes culturales, gracias a un alto grado de hermeticidad en la preservación de las mismas.

Dicho así, surge la interrogante: ¿Cómo la presencia del arte urbano desde un enfoque didáctico-intercultural puede modificar los procesos de configuración y preservación de los valores y saberes ancestrales de una escuela y comunidad indígena Saraguro? Partiendo de la experiencia como artista urbano y docente intercultural de lengua *kichwa*, se busca explorar y analizar el fundamento teórico que sustente nuestras experiencias artísticas y pedagógicas desde un punto de vista objetivo con esta investigación.

2.2. Acercamiento al Arte Urbano

El arte urbano es un movimiento cultural y artístico que surge en los años sesenta, a partir del surgimiento de la cultura del *Hip-Hop* en las calles de New York. KRS One, en su obra "El Góspel del Hip-Hop" (2009), menciona que el *Hip-Hop* no invento nada; sino que, al contrario, reinventó todo; desde la música, el baile, las estéticas de vestir y la forma de hacer pintura; siendo el *graffiti* esta nueva forma de expresión gráfica visual.

Para conocer un poco de sus orígenes, tomaremos artículo de 1974, titulado "La Fe del *Grffiti*", en la que Norman Mailer señala:

La escritura del *graffiti* como un movimiento que comenzó con la expresión de los pueblos tropicales que vivían en un ambiente monótono, gris, tenso, marrón y aburrido, rodeado por el asfalto, el concreto y el estrépito. El esfuerzo para alegrar y electrificar su entorno y al mismo tiempo, expresar la opinión de uno mismo y del propio medio ambiente y de la propia existencia dentro de su medio ambiente es el origen del Arte Moderno del *Grffiti* (tomado de KRS One, 2009, 147).

Desde dicho artículo hasta nuestros días, han transcurrido casi medio siglo, el *graffiti* ha evolucionado, hasta volverse un movimiento artístico global, cargado de su propia filosofía y códigos de expresión y convivencia; entendibles para un público que lo practica o se relaciona de alguna manera con el movimiento *Hip-Hop*. No obstante, aún carece de ciertos prejuicios sociales que estigmatizan su práctica, y en el caso de los contextos comunitarios indígenas, puede considerarse hasta un profanador de la cultura.

Ante ello KRS One (2009), menciona: "el *graffiti* como arte no es vandalismo, el arte del *graffiti* es el control revolucionario del espacio público" (43); dicho así, el *graffiti* se presenta como un movimiento artístico de carácter subversivo, en el sentido que rompe cánones clásicos establecidas por las teorías del arte y la cultura.

Esta ruptura de patrones, fue lo que llevó a las academias del arte a tener en cuenta al graffiti y otro tipo de manifestaciones gráficas desarrolladas en la calle como: *stencil*, pegatinas, carteles y demás; a ser consideradas como una nueva disciplina del arte. Aquí los artistas difunden muestras gráficas de su identidad, y a diferencia de los artistas de graffiti, no luchan para obtener el respeto de sus pares, ni tampoco utilizar algún tipo de código concreto; sino que se apropian del espacio público, mediante motivos gráficos de mejor comprensión visual (Avellano, 2015).

Dicho de esta manera, se puede considerar al arte urbano, como un movimiento cultural y artístico, que utiliza el espacio público como escenario de expresión y muestra estética. Abarca diferentes técnicas y estilos gráficos, que se caracterizan por su actitud transgresora y controversial; y que, en la actualidad, y por méritos propios, constituye una disciplina más de las artes visuales.

2.3. Interculturalidad en Ecuador

La interculturalidad al igual que la génesis del arte urbano; son producto de la resistencia y la reivindicación de las luchas sociales de minorías étnicas; en el caso de Ecuador, de los grupos indígenas específicamente. “El movimiento indígena de Ecuador era considerado, en la última década del siglo XX, el más fuerte en Abya Yala (América) y posiblemente en el mundo” (Walsh, 2014, 20).

Por lo tanto, es importante reconocer la importancia de la lucha indígena para la consolidación del concepto intercultural, en el marco constitucional del país. La “CONAIE define la interculturalidad como un proceso, una práctica y un proyecto político de transformación estructural e institucional fundamental, que incluía la transformación radical del estado” (Walsh, 2014, 20).

En la realidad, dicha transformación estructural e institucional, ha sido limitada a una mirada política del término. No obstante, para sus propios actores sociales, el término interculturalidad engloba algunas percepciones. Para el docente Saraguro, Ángel Polivio Chalán (2011), el término comprende:

- La interculturalidad basada en un enfoque pluralista implica el reconocimiento y la práctica de las diferencias y de las coincidencias entre culturas diferentes;
- La interculturalidad desde el conflicto como el reconocimiento de la diferencia en la confrontación y el conflicto;
- La interculturalidad como fortalecimiento de la identidad es una práctica cotidiana y constante de respeto mutuo de los valores que tiene cada cultura;
- La interculturalidad desde la lengua y la cultura establece como “la relación armónica entre culturas diferentes, esta relación se fundamenta en que “sin lengua no existe cultura, peor interrelación cultural”;
- La interculturalidad desde la valoración de la diferencia como un espacio que exige conocer al otro - ser cultural- como persona, digno en su ser, útil para sí mismo y para los demás;

- La interculturalidad científica como la interrelación de saberes de las culturas originarias con los saberes de las culturas universales (19-22).

Estas nociones, por un lado, nos dicen que no hay una sola perspectiva de la interculturalidad; y, por otro lado, hacen referencia a un sentido de relación de elementos significativos como la lengua, las costumbres o los saberes científicos; en donde la interculturalidad actúa como práctica de interacción y diálogo de la gran diversidad de valores y prácticas culturales presentes en un determinado contexto.

También hay que reconocer que esta relación no siempre es armónica, ni mucho menos equitativa; a veces puede resultar conflictiva y muy resistente a la asimilación de diferencias. Desde esta perspectiva, la interculturalidad se debe mirar como un proceso histórico de reivindicación social permanente, cuya finalidad es transformar los procesos de participación y diálogo entre distintas manifestaciones culturales presentes en un determinado espacio físico, "la perspectiva intercultural enfatiza no la composición de los grupos, sino el tipo y la calidad de las relaciones intergrupales dentro de una sociedad". (Dietz, 2017, 193)

También hay que mencionar, que la interculturalidad como proceso histórico de transformación social, no es ajeno a nuestro contexto latinoamericano, puesto que los diferentes cambios y condiciones de la relación social han estado presentes en nuestra historia.

La interculturalidad es algo que siempre ha existido en América Latina porque siempre ha existido el contacto y la relación entre los pueblos indígenas y afrodescendientes, por ejemplo, y la sociedad blanco-mestiza criolla, evidencia de lo cual se puede observar en el mismo mestizaje, los sincretismos y las transculturaciones que forman parte central de la historia y "naturaleza" latinoamericana-caribeña (Walsh 2010, 77).

Procesos como el mestizaje, los ensambles y los sincretismos, han configurado la interculturalidad del pueblo Saraguro, quienes desde sus orígenes han estado en constante cambio y evolución. "En este sentido, la cultura y la etnicidad son dos conceptos próximos e íntimamente relacionados, en cuya interacción de discurso identitario y praxis cultural crean relaciones y delimitaciones tanto interculturales como intraculturales (Dietz, 2017, 199).

Por tal motivo, la interculturalidad en el Ecuador, se concibe de forma conflictiva y dialógica a la vez; integrando los avances de la modernidad y la globalización a elementos étnicos y ancestrales, que se valen de estos para su subsistencia y preservación. Dicho así, la interculturalidad faculta la preservación de diferentes valores y prácticas culturales acorde a los diferentes enfoques del término, mismo que responden de forma oportuna a distintas necesidades que pueda presentar un contexto o espacio determinado.

2.4. Educación Intercultural Bilingüe

La escuela ha sido uno de los principales escenarios de debate, donde el fenómeno intercultural ha desarrollado sus batallas políticas; pues en estos espacios, es donde se construyen muchos de los conceptos que promueven su lucha ideológica.

Desde sus comienzos, la interculturalidad ha significado una lucha en la que han estado en permanente disputa asuntos como identificación cultural, derecho y diferencia, autonomía y nación. No es extraño que uno de los espacios centrales de esta lucha sea la educación, como institución política, social y cultural: el espacio de construcción y reproducción de valores, actitudes e identidades y del poder histórico-hegemónico del Estado (Walsh, 2010, 79).

La Educación Intercultural Bilingüe (EIB) surge en la clandestinidad, al igual que el arte urbano; pues en los inicios la misma también era considerada un acto de subversión e inclusive ilegal, pues la educación era un privilegio de ciertos grupos. “La educación intercultural resurge en la última década del siglo XX como un discurso post-indigenista y como un medio para redefinir las relaciones entre los Estados-nación poscoloniales y los pueblos indígenas mediante programas educativos paralelos y hasta exclusivamente “indígenas” (Dietz, 2017,197).

No fue hasta los años ochenta con el retorno a la democracia del país; que los indígenas ampliaron libertades y garantías para organizar procesos educativos que respondan a sus necesidades sociales, culturales y lingüísticas, tal como menciona la Ley de Educación del Ecuador del año 1983: “En los sistemas de educación que se desarrollan en las zonas de predominante población indígena, se utilice como lengua principal de educación el quichua o la lengua de la cultura respectiva y el castellano como lengua de relación intercultural”.

Este artículo, nos invita a entender el papel histórico, social y cultural, que juega la lengua para una comunidad indígena en el Ecuador, pues la misma constituye su principal fuente de aprendizajes, así como de enseñanzas para las futuras generaciones. Por tal razón, es muy importante, comprender aspectos de su filosofía y cultura en la construcción del concepto intercultural en una comunidad indígena nativo parlante.

Dentro de la EIB, lo “intercultural” ha sido entendido principalmente en términos lingüísticos y con una sola direccionalidad: desde la lengua indígena hacia la lengua “nacional”. Y es esta direccionalidad la que le da un sentido de transición: lo “intercultural” es entendido como el relacionamiento que los alumnos indígenas deben tener con la sociedad dominante y no viceversa (Walsh, 2010, 81).

Esto ha ocasionado, la diglosia del kichwa frente al español o castellano, lo cual aumenta frente al problema de la migración presente en las comunidades; llevando a un estado de diglosia convivencial de la cultura indígena, frente a la cultura blanco-mestiza.

La adopción del término intercultural - utilizado primero en los países andinos- fue asumido no como deber de toda la sociedad, sino como reflejo de la condición cultural del mundo indígena, “preparando al educando para actuar en un contexto pluricultural marcado por la discriminación de las etnias indígenas” (Chodi, citado en Walsh, 2010, 80).

En la actualidad, el Ecuador como estado intercultural y plurinacional, ha diseñado todo un aparato jurídico y curricular para la aplicación de la EIB; aquí se encuentran políticas públicas, organismos de control, currículos de contenidos, y estrategias para la preservación y promoción de diferentes saberes

culturales y lingüísticos; que protegen a sus alumnos ante diferentes situaciones de discriminación y racismo.

Para superar estos problemas socio-culturales, las escuelas cumplen un papel determinante, aplicando políticas que promueven valores de respeto y tolerancia con las diferencias del otro; por ejemplo, existe la Ley Orgánica de Educación Intercultural (LOEI), la cual es un reglamento encargado del control y regulación de aspectos pedagógicos y culturales de la EIB; misma que, también garantiza el enfoque intercultural en las aulas:

Art. 243. La interculturalidad propone un enfoque educativo inclusivo que, partiendo de la valoración de la diversidad cultural y del respeto a todas las culturas, busca incrementar la equidad educativa, superar el racismo, la discriminación y la exclusión, y favorecer la comunicación entre los miembros de las diferentes culturas (Ministerio de Educación, 2017, 67).

Este artículo propone el enfoque educativo de la interculturalidad como una respuesta inclusiva ante la diversidad cultural existente en el país; cuyo objetivo es superar los problemas que obstaculizan la construcción del estado plurinacional e intercultural; proponiendo mecanismos de interacción y comunicación para el desarrollo de competencias de inclusión y valoración entre grupos culturalmente diferentes.

Ante esta situación, las escuelas bilingües se presentan, como uno de los principales espacios para el desarrollo de competencias interculturales, pues posibilitan el diálogo de saberes, así como “la producción de nuevas formas de comprensión del mundo que emergen de la dialógica del intercambio de saberes y de la disputa de sentidos en la reapropiación social de la naturaleza y de la cultura (Leff, 2003, 33).

Por tal motivo, desde las escuelas bilingües comunitarias, el término intercultural asume, “un sentido político-reivindicativo, por estar concebido desde la lucha indígena y con designios para enfrentar la exclusión e impulsar una educación lingüísticamente “propia” y culturalmente apropiada” (Walsh, 2010, 80). Aquí es donde el arte puede contribuir como instrumento de inclusión y motivación de diferentes tipos de aprendizaje; pues permite una reapropiación estética y creativa de valores culturales locales en los procesos de construcción de aprendizajes significativos. Esto convierte a las escuelas de EIB, no solo en un escenario de debate político de la interculturalidad; sino en un auténtico guardián de distintas prácticas y saberes culturales.

3. Metodología. El color germina y brota el maíz

Este trabajo se enmarca en una metodología de Investigación-Acción Participativa (IAP), con un enfoque cualitativo, de exploración y análisis etnográfico de la información obtenida mediante técnicas de observación participante, entrevistas abiertas e historias de vida; aplicadas dentro y fuera de un taller de arte urbano con estudiantes de la escuela “Tupak Yupanki”, pertenecientes a la comunidad de Oñacápac, en el cantón Saraguro, provincia de Loja.

Mi presencia en dicha comunidad indígena, fue durante los meses de noviembre-2017 a junio-2018, a la cual llegué como parte de mi proceso de formación profesional como docente EIB. Durante el mes de enero, tuvimos la oportunidad de aplicar el arte urbano por medio de un taller de dibujo y pintura mural como forma de representación y valoración de la cultura local; pues, en concordancia con Pérez (2005, 471), consideramos que “el arte constituye una especie de comentario sobre la cultura y se halla enmarcado y condicionado por ella”.

Para hallar dichas condicionantes culturales del entorno, se aplicó dicho taller, desde tres fases: diagnóstico, exploración y síntesis de una propuesta visual acorde a las necesidades del lugar; pues el arte urbano fue nuestro instrumento de IAP, el cual en palabras de Fals Borda la propone como “la inserción en el proceso social, que exige al investigador una identificación con los grupos con quienes se desarrolla la investigación no sólo para obtener información fidedigna, sino para contribuir al logro de las metas de cambio de esos grupos” (Lois, 2017, 90).

La primera fase comenzó con la socialización inicial y varios conversatorios con miembros de la comunidad, como padres de familia o abuelos de los estudiantes de la escuela, quienes brindaron información del contexto, permitiéndonos un primer acercamiento a sus perspectivas y prácticas culturales. Este conversatorio permitió realizar un diagnóstico a través de técnicas de observación participante, entrevistas abiertas e historias de vida.

Aguiar (2015, 83) comenta “el escenario ideal será aquel que permita un fácil acceso y en el cual se establece una buena relación con los informantes y se recogen datos directamente relacionados con nuestros objetivos como investigadores”. Dicho así, los métodos de observación aplicados fuera de la escuela, fueron de vital importancia para nuestros objetivos de IAP en la comunidad; pues permitieron profundizar la información obtenida en el conversatorio y entender de mejor manera la preocupación, sobretodo de los mayores, ante el problema de la identidad cultural en las siguientes generaciones.

De igual manera, nos apoyamos en entrevistas abiertas a diferentes familias de la comunidad, hablando de forma libre y espontánea acerca de “experiencias, opiniones y percepciones en relación a ciertos ejes temáticos por medio una conversación abierta y fluida” (Aravena et al., 2006, 71). El eje temático era las prácticas culturales del lugar y sus perspectivas a futuro; donde los mayores especialmente, denotan preocupación ante nuevas manifestaciones ajenas a su contexto, pues sienten el impacto de forma directa; en sus hogares, por ejemplo, cuando miran a sus hijos o nietos con estéticas de vestir muy diferentes a las suyas.

Esta preocupación por “la no comprensión y el rechazo a una cultura diferente se deben, en gran medida, a que tratamos de interpretar sus manifestaciones recurriendo a la lógica de la cultura de la que formamos parte y en la que nos hemos desarrollado” (Malo, 2006, 41); lo cual es muy notable en la comunidad, dado que mantienen un alto grado de hermetismo frente a los extraños, razón por la que fue pertinente, establecer vínculos de confianza con la comunidad.

Para ello, nos apoyamos en técnicas de historias de vida a determinados miembros de la comunidad.

Las historias de vida permiten conocer y comprender aspectos de la vida de grupos sociales con los que interactuamos en los procesos de investigación. Acudiendo a ellos se recoge la versión de los hechos y de las circunstancias que rodearon, no sólo a los acontecimientos, sino también los sentimientos y creencias que se sostenían en tales circunstancias (Galindo, citado en Aravena et al., 2006, 71).

Intercambiar historias de vida con distintos miembros de la comunidad, permitieron mejorar los lazos de amistad, facilitando la recolección y comprensión de la información obtenida, siendo una constante su preocupación por los jóvenes y su perspectiva de migrar a futuro; el cual de alguna manera, es fruto de la influencia que tiene la misma en el lugar; y es muy notoria en cuanto aspectos socio-económicos, en donde las remesas del exterior han condicionado el desarrollo de la comunidad; generando aspectos positivos como el mejoramiento de las condiciones de vida; así como negativos, como lo es la pérdida de los valores y prácticas culturales, siendo la más afectada la lengua *kichwa* sin duda alguna.

La aplicación de estas técnicas también, permitió hacer un diagnóstico referente a las prácticas culturales presentes en la comunidad de Oñacápac; entre las que destacan sus prácticas agrícolas como el sembrío y cosecha de maíz; producto eje de su sistema económico, social y cultural. Cabe mencionar que esta etapa de la investigación, se realizó durante los meses de noviembre y diciembre. En este último mes, tuvo lugar la tradicional "Fiesta del Marcantayta", en la cual participamos de forma pasiva, acompañado diferentes eventos programados para dicha celebración.

Una vez realizado el diagnóstico, comenzamos de manera formal y didáctica el taller de arte urbano. Este se desarrolló en el mes de enero, durante diez días (2 semanas); y fue ejecutado de forma procesual, a razón de dos horas diarias; pues el objetivo del taller era desarrollar estrategias de integración y valoración de elementos heterogéneos del arte urbano y la cultura Saraguro.

Con ello comenzamos la segunda fase, la cual consistió en un taller de dibujo. Aquí trabajamos con jóvenes entre los 10 y 16 años, con quienes realizamos una breve introducción sobre el taller; comenzando con preguntas relacionadas al arte urbano antes de proyectar un video sobre el tema. El video responde a didácticas de carácter visual, pues promueven aprendizajes con recursos artísticos visibles, que engloban una combinación de estudios culturales y artes visuales (Miranda, 2013).

Dicho video fue: *TNAZ y LOS NIN secuencia del documental RUNAS*. Aquí, el artista de nacionalidad *Kichwa* Otavalo, Álvaro Córdova, más conocido como "Tenaz", muestra su proceso para realizar un mural en su oriundo cantón Cotacachi, en la provincia de Imbabura; en donde, representa dos ancianos de su pueblo, hombre y mujer, acompañados de instrumentos musicales y tejidos propios de su cultura.

El video invitó a los estudiantes a reflexionar sobre las costumbres y tradiciones de su comunidad, buscando la apropiación de sus propios saberes a través del arte urbano como lo hace "Tenaz" en su obra, que reivindica sus raíces de forma significativa ante los conflictos culturales actuales como la diglosia convivencial de las culturas indígenas, en relación a otras; "la estética de los oprimidos es



Imagen: Gabriel Calero

diferente de quienes son los opresores, incluso diferentes de aquellos que no sienten el agujón de la opresión en lo absoluto” (KRS One, 2009, 29).

En su propuesta sobre la pared, usa brochas y aerosoles para dejar un mensaje claro: “Somos Indígenas y estamos aquí”; mensaje que es asimilado por los estudiantes cuando se les pregunta por las apreciaciones del video; siendo conscientes que la representación realizada, es fruto del lugar donde vive el artista; por lo tanto, se asimila el concepto de cultura como ese sistema en donde las relaciones físico -natural, así como humano- social son imprescindibles (Malo, 2006).

También comparan el trabajo de “Tenaz” con graffitis vistos en el centro de Saraguro, relacionando los contenidos del taller con el contexto; viendo en el arte urbano una nueva posibilidad de representación de sus prácticas culturales, que durante mucho tiempo estuvo limitado al papel de la artesanía como menciona el video.

Esta actividad permitió ver la buena acogida de esta herramienta artística; misma que al ser de carácter global, es más contemporánea al tiempo de los jóvenes, pues tiene relación directa con la cultura del Hip-Hop, la cual está presente en las estéticas de vestir y la música que escuchan; y, por lo tanto, condiciona su forma de ver y percibir el mundo, aportando valores positivos como lo son: la colaboración, la creatividad, la comprensión y la expresividad” (Rodríguez & Iglesias, 2014).

Dichos valores pueden compararse con los cuatro principios de la filosofía kichwa: complementariedad, reciprocidad, correspondencia y racionalidad (Chalán, 2011); en el sentido que son ejes filosóficos que condicionan las distintas prácticas y saberes que profesan cada cultura para su desenvolvimiento cotidiano; y que actualmente conviven, manteniendo cierta distancia en el cantón Saraguro, dado la fuerte influencia de la migración en el sector.

“La migración entre los indígenas constituye uno de los fenómenos más importantes en la actualidad. Aunque sus orígenes se remontan a la historia colonial sus mayores efectos aparecieron en el siglo XX” (Japón, 2021, 21). Dicho fenómeno, produjo cambios relevantes en diferentes prácticas del lugar, y genera un alto nivel de interés en los jóvenes del lugar, dada las limitadas bondades de la economía de Saraguro.

En la segunda clase del taller, realizamos un conversatorio grupal sobre historias de vida de los participantes, la cual estuvo marcada por sus vivencias de niños; así como una gran preocupación hacia otros problemas de la comunidad como la violencia intrafamiliar; la cual ha sido normalizada, mediante discursos religiosos o incluso la misma filosofía *kichwa*; teniendo grandes repercusiones en el desarrollo cognitivo y emocional de niños y jóvenes que asisten a la escuela local. La Organización Mundial de la Salud (OMS, 2002, 3) define la violencia como:

El uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones.

Con estas percepciones de los jóvenes, en la tercera clase, se desarrolló un taller de dibujo de historias de vida; proporcionando herramientas como hojas recicladas en aulas y oficinas de la escuela; así como lápices de carbón y pinturas posteriormente. Dividimos a los jóvenes por grupos y brindamos atención didáctica en la realización de sus diferentes dibujos. Destacan dibujos sobre paisajes, productos agrícolas como el maíz principalmente; otros con personajes festivos, como los *wikis* o los *ajas*, así como su venerada “Virgen de Agua Santa” o Virgen de la cascada como también se la conoce. También se observa dibujos de personas con los trajes típicos del lugar:

El vestido de los hombres indígenas consiste en unos pantalones cortos del largo de unas “bermudas”, una *cuzhma* (túnica) y un poncho; la mujer viste con una larga pollera y sobre ésta una falda plisada (*anaco*) y un chal; todos estos vestidos son de color negro, hechos de lana y fabricados en casa (Marshall, citado en Smith, 2002, 29).

Sin embargo, el grupo conformado exclusivamente por mujeres, aborda el tema de la violencia, con una representación de una mujer Saraguro llorando; lo cual invitó a profundizar la reflexión sobre esta problemática, exponiendo diferentes situaciones de violencia sufridas por los jóvenes de forma directa o indirecta dentro y fuera de sus hogares. Según la Organización Panamericana de la Salud (OPS/OMS, 2014), Ecuador se encuentra entre los tres países donde se registra mayor índice de violencia intrafamiliar, junto con Perú y Bolivia.

La cuarta y quinta clase fue un taller de *graffiti*, donde los estudiantes, trabajaron técnicas de dibujo y pintura de palabras en lengua *kichwa*, que quieran representar mediante este estilo gráfico.

El *graffiti* es un término dado a la animación del arte gráfico del Hip Hop cuando aparecía legal e ilegalmente en las propiedades públicas y privadas como los tags, una forma de caligrafía de la calle que representa la identidad de un nombre o un barrio de una forma estilizada (KRS One, 2009, 146).

Llama la atención, un *graffiti* con la palabra “Chayapi”, término *kichwa* que significa “Alto Ahí”, y que el estudiante la representó apoyado de un dibujo de una señal de tránsito. Su autor nos comenta que la idea fue sacada del internet, y que él simplemente lo adaptó al *kichwa*; pues le llamó la atención el tema del arte urbano y el *graffiti*.

La tercera fase estuvo programada para la siguiente semana. Aquí comenzamos con un taller de pintura mural; en la primera clase procedimos con el taller de dibujo para recopilar ideas gráficas, que puedan ser representadas en el mural, a realizarse en una pared cercana al patio de la escuela “Tupak Yupanki”. La información visual obtenida durante la semana anterior, en los talleres de dibujo y *graffiti*, permitió ver las valoraciones estéticas de los estudiantes referentes a prácticas y problemáticas propias a su entorno,

Con la información procesada, tanto de la inmersión en la comunidad de Oñacápac, como del trabajo en el taller; procedimos a realizar un proceso de síntesis gráfica de las diferentes propuestas hechas por los estudiantes. Para ello, me apoye en dos alumnos del taller, que mostraron gran destreza artística en el dibujo, así como un gran conocimiento sobre saberes de la comunidad. Ellos ayudaron

a realizar el boceto para el mural, en él podemos observar una mujer con el tradicional sombrero Saraguro, con una mano sobre su lado derecho la cual denota los temores relacionados con la pérdida de la identidad, así como la problemática de la violencia presente en el contexto. Se complementa al lado izquierdo con mazorcas de maíz, de las cuales brotan flores como alusión a un mensaje de paz.

También se tomó en consideración, el graffiti con la palabra "Chayapi"- "Alto Ahí"; pues, en concordancia con políticas educativas para escuelas de EIB, se trató de fortalecer saberes relacionadas con la práctica de la lengua *kichwa*; "En las Instituciones Educativas del Sistema de Educación Intercultural Bilingüe, también se debe considerar la pertinencia cultural y lingüística de la nacionalidad y/o pueblo que integra (n) la comunidad educativa" (Ministerio de Educación, 2018, 14).

Dicha actividad, permitió observar que, si bien los jóvenes conocen sobre sus prácticas culturales locales, tienen cierta dificultad o temor para expresarla de forma oral. No obstante, su expresión gráfica es muy interesante y representativa; lo cual denota un sentido ligero de pertenencia a su cultura; misma que, a pesar de los diferentes procesos de mestizaje sufridos, le ha permitido destacar al *runa* Saraguro sobre otros pueblos de la misma lengua en el país y el contexto regional andino, en distintos campos como la política, el comercio o el arte. James Belote afirma lo siguiente: "los Saraguro se encuentran en una posición ventajosa, pues su relación con los blanco-mestizos es más horizontal respecto a la desarrollada en otras regiones" (citado en Brito, 2015, 266).

Desde esta perspectiva, el arte urbano como estrategia didáctica de sostenibilidad cultural, considero que promueven el desarrollo de una serie de aptitudes y actitudes, emocionales y cognitivas, que en concordancia con palabras de Albán (2013, 6), buscan posicionar el "arte como acto de reflexión permanente -y no solamente como el hecho de realizar objetos artísticos- debe contribuir a ensanchar los escenarios de discusión".

Dicho así, el arte urbano ha contribuido a ese proceso de reflexión y debate de ideas, donde los participantes han dado a conocer sus saberes y perspectivas respecto a sus cultura y lengua originaria; lo cual, y de alguna manera, genera un impacto positivo para la comunidad al momento de percibir nuevas prácticas artísticas como forma, no solo de representación de sus saberes ancestrales; sino también de discusión de problemáticas que afectan su cultura local.

En la segunda clase de esta tercera fase, comenzamos con el montaje de la pintura mural. En primer lugar, comenzamos por limpiar la pared, antes de proceder con la pintura de fondo. Luego realizamos los dibujos del boceto, comenzando por los más grandes como el rostro de la mujer, mientras los estudiantes realizaban detalles como las mazorcas y las flores.

Al siguiente día, pintamos los dibujos con colores planos; para al cuarto día utilizar los aerosoles en detalles de líneas, luces y sombras; y finalmente concluir el último día, con el pintado del graffiti en *kichwa* y sus respectivas partes; dando fuerza cromática a la composición artística final, caracterizada por el ensamble y sincretismo de experiencias, formas, perspectivas y conocimientos.

Aquí el arte urbano como técnica de IAP, posibilitó la relación cultural entre saberes del pasado y tecnología del presente; en la generación de alternativas de conservación a futuro de valores culturales tan importantes, como la lengua *kichwa* para el pueblo Saraguro; transformando así, los procesos de interculturalidad a la perspectiva de la comunidad de Oñacápac; la cual, acorde al "*ranti-ranti*" (principio de reciprocidad *kichwa*) permitió un intercambio de saberes artísticos y culturales de forma significativa.

Catherine Walsh (2005) entiende a la interculturalidad como un proceso de aprendizaje, relación y comunicación permanente entre distintos grupos sociales y sus tradiciones, conocimientos y valores; enfocándose en el desarrollo pleno de las capacidades individuales, el respeto mutuo y la superación de las diferencias sociales y culturales existentes. Este concepto entiende la interculturalidad como un proceso cotidiano de relación social y aprendizaje mutuo; a través del intercambio de tradiciones, conocimientos y valores; que posibilitan un entendimiento y aceptación de las diferencias culturales.

Dichas diferencias nos hacen únicos como seres humanos; y, por lo tanto, considero que cualquier medio o recurso artístico, constituye un gran recurso de preservación de estas diferencias. El arte urbano al estar inmerso en el espacio público, se transforma en un gran escenario de muestra y expresión de las múltiples estéticas de esta diversidad; pues, como menciona Sanchidrián (2009, 33): "El arte o la producción de imágenes lleva consigo un componente comunicativo, expresa algo, guarda un mensaje con significado dentro de la sociedad para la que fue creado". Al ser aplicado de forma pedagógica y con un enfoque intercultural, se amplía los horizontes de construcción de conocimientos, pues hay que tener en consideración el uso apropiado de las artes como medio de motivación en el ámbito cognitivo, al ser la mejor manera de representación simbólica y, por contribuir a generar hábitos, modificar estados de ánimo y transformar emociones (Silva, 2014).

Esta transformación de emociones fue vital para el diseño y elaboración de la pintura mural; misma que fue recibida de forma agradable y afectiva por parte de la comunidad, quienes conversaban sobre la participación y anécdotas de sus hijos y nietos en el taller; así como los aportes que la pintura mural traerá a la comunidad; "a diferencia de otras actividades artísticas, el mural no puede dejar de ser funcional. O, dicho de otro modo, un mural siempre existe en función de varios factores" (Canales, 2006, 30).

Uno de los aspectos que llamo la atención, fue saber que los estudiantes llegaban después del taller a contar en sus casas, sus experiencias de aprendizaje; así como a preguntar sobre leyendas o historias de la comunidad; pues tenían un fuerte deseo de apoyar de alguna manera a este proyecto artístico de carácter visual.

García (2006, 17) comenta sobre las artes visuales, "son un sueño que puede hacerse realidad, si se cuenta con el talento y motivaciones suficientes". Lo primero, siempre ha existido en la cultura del pueblo Saraguro; y lo segundo, se configuró por medio del arte urbano como estrategia didáctica de motivación y uso de nuevas alternativas de preservación y reivindicación de sus prácticas y saberes ancestrales.

Dicho de esta manera, el arte urbano constituye una gran ventana cultural y artística; dada sus recursos didácticos, el gran tamaño de sus formatos, y sus estéticas gráficas contemporáneas; transformando la forma de ver y percibir la cultura local por parte de los jóvenes como futuros guardianes de sus prácticas y saberes; reconociendo que, si las imágenes transforman la mirada, el arte transforma el conocimiento (Acaso & Megías, 2017).

4. A modo de conclusión. Cosechas lo que siembras.

Luego de todo este transitar entre los caminos del arte urbano y la EIB, y con todas estas experiencias didácticas y metodológicas de IAP adquiridas en territorio *kichwa* Saraguro, es que se procede a contestar la pregunta de investigación: ¿Cómo la presencia del arte urbano desde un enfoque didáctico-intercultural puede modificar los procesos de configuración y preservación de los valores y saberes ancestrales de una escuela y comunidad indígena Saraguro?

Para ello, fue necesario comprender el contexto de la comunidad de Oñacápac, perteneciente al pueblo *kichwa* Saraguro; la cual, constituye un contexto intercultural muy interesante para la investigación por medio de diferentes disciplinas artísticas; pues dados sus procesos históricos de ensamble y sincretismo, pudieron adaptarse de forma positiva, hasta configurar su actual identidad; la cual se refleja en sus estéticas culturales y artísticas, que han sabido asumir de forma responsable y creativa, ante los diferentes retos que conlleva la construcción del Estado plurinacional e intercultural.

Si bien la interculturalidad tiene muchas perspectivas de análisis, en esta investigación nos enfocamos en la perspectiva indígena, puesto que la experiencia fue en una comunidad *kichwa* hablante; y, por lo tanto, fue necesario indagar su perspectiva del concepto intercultural; mismo que desde las observaciones realizadas, nos ayudó a comprender que la interculturalidad no siempre es una relación pacífica y armoniosa, algunas veces puede derivar en situaciones de conflicto y resistencia. Para Grosso (2005, 218), interculturalidad define “identidades al interior de la trama de relaciones de poder, las cuales resisten, sospechan y se transfiguran por debajo de cualquier concepción englobante de «blanqueamiento» o de «mestizaje»”.

Por lo tanto, es pertinente reconocer el papel de las luchas indígenas en la configuración y consolidación del término intercultural como política pública en el Ecuador; lo cual, en concordancia con palabras de Grosso, ayudan a entender la interculturalidad como un acto de resistencia y lucha permanente, ante las diferentes estrategias de sometimiento de la cultura dominante; que han colocado a los saberes y prácticas indígenas en una situación de diglosia convivencial.

De ahí, que el arte puede ser un gran instrumento y estrategia de resistencia ante la diglosia convivencial ocasionada por los peligros de la globalización; pues en este taller de arte urbano, pudimos integrar distintos elementos de la cultura local y no local; transfigurando su identidad por medio del diálogo e intercambio de saberes (*ranti-ranti*); que nos permitieron entender que no existen límites para determinar una cultura; pues la misma se renueva cada día, con cada actividad realizada por sus practicantes, y responde a diferentes tipos de necesidades sociales, culturales o incluso económicas.

Desde esta perspectiva, el arte urbano no tiene que ser visto como algo ajeno o profanador de la cultura; sino que hay que indagar en sus conceptos y técnicas desde un enfoque didáctico. Para ello es indispensable desarrollar estrategias que permitan a los jóvenes saciar su necesidad de expresión emocional y artística; a la par que aportan de forma significativa a los procesos de revalorización y fortalecimiento de las prácticas culturales locales; las cuales, en la actualidad, se ven afectadas por algunos problemas, entre ellos, la migración.

Si bien el fenómeno migratorio es parte de la construcción del Estado intercultural en nuestros tiempos, el mismo no debe ser visto como algo negativo; pues sin ir muy atrás, cabe recordar que, el arte urbano llegó al Ecuador, como parte de los ensambles culturales producto de estos procesos migratorios. La migración ha sido en gran medida, ese puente entre las prácticas ancestrales y la globalización, condicionando aspectos socio-económicos y culturales; "en el siglo XXI, para los indígenas saraguros todavía el deseo de bienestar es un anhelo aun no resuelto por eso es un motor determinante en las decisiones para emigrar (Japón, 2021, 25).

Por lo tanto, la influencia migratoria externa en el pueblo Saraguro, debe ser subjetiva en el sentido que, cualquier ensamble o sincretismo que se produzca; debe aportar en el enriquecimiento del patrimonio cultural existente; preservando aspectos significativos de la cultura local, mediante cualquier tipo de manifestación artística; que responda no solo a las estéticas de aprendizaje de las nuevas generaciones; sino también, a la necesidad de representar y manifestar con orgullo su cultura.

Por lo tanto, este tipo de talleres artísticos-pedagógicos, aplicados desde el arte urbano como estrategia y recurso didáctico; permite estructurar procesos de forma transdisciplinar; puesto que, permitió la unificación de conocimientos artísticos con saberes ancestrales *kichwas*; transformando el espacio público en un escenario de aprendizaje; donde la relación de los estudiantes con las ideas e interpretaciones de su contexto, sumado a las concepciones propias de su edad; permitieron trascender las estéticas del arte urbano en la configuración de la identidad cultural del Saraguro.

Aquí la escuela cumple un rol muy importante, pues en las UEIB el arte y la educación van de la mano; puesto que, el arte se considera guardián de los saberes y prácticas ancestrales; reafirmando su importancia como escenario político del debate y diálogo intercultural. Aquí, la EIB ha contribuido al empoderamiento y la orientación de las prácticas comunitarias; así como al abastecimiento y acceso a instituciones educativas para estudiantes de estas comunidades (López & Küper, 2000). Por tal motivo, es pertinente entender a la EIB como el escenario más eficaz de reconocimiento y valoración cultural de pueblos y nacionalidades del Ecuador; pues en sus aulas se transmiten y construyen saberes a las nuevas generaciones; los cuales en la comunidad de Oñacápac estuvieron condicionados por la práctica de la lengua y filosofía *kichwa*.

En el caso del arte urbano, y dada sus posibilidades didácticas y metodológicas; puede ensamblarse a este proceso educativo como estrategia de construcción, análisis y sincretismo de conocimientos científicos con saberes de la cultura y lengua *kichwa*; siendo la misma, un aporte significativo a la

práctica pedagógica intercultural, pues también se articula a los tres principios del Modelo de Sistema de Educación Intercultural Bilingüe (MOSEIB):

- Apoyar la construcción del Estado plurinacional sustentable con una sociedad intercultural, basado en la sabiduría, conocimientos y prácticas ancestrales de los pueblos y nacionalidades, en la diversidad biológica del Ecuador, y en los aportes de las diferentes culturas del mundo.
- Fortalecer la identidad cultural, las lenguas y la organización de los pueblos y nacionalidades.
- Contribuir a la búsqueda de mejores condiciones de vida de las nacionalidades y de otros pueblos del país (Ministerio de Educación, 2013, 29).

Estos fines, aplicados en un taller de dibujo y pintura mural en la UEIB "Tupak Yupanki", promovieron valores y prácticas culturales, desde la vivencia y cosmovisión de sus propios actores; aprovechando también las ventajas de la modernidad y la globalización, en la interrelación de diversas formas de ver y entender el mundo; creando nuevas estrategias de apreciación y fortalecimiento de las prácticas culturales y lingüísticas, presentes en un contexto intercultural indígena como Saraguro; donde el arte urbano, puede transformar la percepción de la identidad local mediante procesos de ensamble de su metodología de trabajo, y de sincretismo en su expresión gráfica final.

Por lo tanto, y para concluir, podemos decir que el arte urbano resultó una oportuna e intercultural estrategia didáctica de diálogo y relación de saberes artísticos y culturales; que si bien, son diferentes en tiempo y espacio, al ensamblarse de forma pertinente y estratégica, tienen un gran impacto en los jóvenes; pues responde y representa de mejor manera sus intereses, emociones y percepciones de su cultura; configurando de forma significativa la identidad del joven Saraguro por medio de estéticas visuales contemporáneas y de magnitud global, que no se limitan a un espacio físico o territorio para expresarse.

Por tal motivo, el arte urbano como herramienta de IAP, posibilita la exploración y análisis de fenómenos sociales como la violencia o la diglosia convivencial; los cuales pueden influir de forma negativa en los saberes y tradiciones del pueblo *Kichwa* Saraguro; y afectar los procesos de construcción del Estado intercultural y plurinacional.

Ante esta situación, el arte urbano y otras disciplinas artísticas modernas; deben contribuir en la preservación, fortalecimiento y reivindicación de estas prácticas ancestrales; dar un giro significativo al concepto de interculturalidad, y proponer estrategias de interacción y convivencia a un país caracterizado por la presencia de culturas ancestrales y urbanas en su territorio; que tarde o temprano terminarán por encontrarse y producir una alquimia interesante, como sucedió en este taller.

Referencias bibliográficas

- Acaso, M. & Megías, C. (2017). *Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*. Barcelona: Paidós.
- Aguar, E. (2015). Observación participante: una introducción. *Revista San Gregorio*, 1, 80-89. <http://dx.doi.org/10.36097/rsan.v0i0>
- Albán, A. (2013). *Capítulo 13: Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos*. En C. Walsh. (Ed.), *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I* (pp. 443-468). Quito: Abya Yala.
- Ander-Egg, E. (2005). El proceso de globalización en la cultura. *Cuaderno de Patrimonio Cultural y Turismo*, 13, 143-165.
- Aravena, M; Kimelman, E; Micheli, B; Torrealba, R; & Zúñiga, J. (2006). *Investigación Educativa I*. Chile: Universidad ARCIS.
- Avellano, J. (2015). *La pintura mural y su didáctica (Tesis Doctoral)*. Universidad Complutense de Madrid, España.
- Brito, J. (2015). *El pueblo Palta en la historia*. Quito: Abya Yala.
- Canales, J. (2006). *Pintura Mural y Publicidad Exterior: De la función estética a la dimensión pública* (Tesis Doctoral). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Canto, J. y Moral, F. (2005). El sí mismo desde la teoría de la identidad social. *Escritos de Psicología*, 7, 59-70.
- Chalán, A. (2011). *Pachakutik. La vuelta de los tiempos*. Loja, Ecuador: Fundación Kawsay.
- De Landa, C. (2006). *Teoría de los ensamblajes y complejidad social*. Londres: Continuum Press.
- Dietz, G. (2017). Interculturalidad: una aproximación antropológica. *Perfiles Educativos*, 39 (156), 192-207.
- Gómez Abeledo, G. (2019). *Una autoetnografía del racismo en la Academia de Ecuador* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Grosso, L. (2005). Lo público, lo popular. Pliegues de lo político en nuestros contextos interculturales. *Revista Colombiana de Sociología*, 24, 215-233.
- Japón, A. (2021). *Los saraguros y la migración internacional. Ensayo descriptivo*. Quito: FLACSO.
- KRS One. (2009). *The Gospel of Hip Hop: The First Instrument*. New York: powerHouse Books.
- Leff, E. (2003). Racionalidad ambiental y diálogo de saberes: sentidos y senderos de un futuro sustentable, *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, 7, 13-40.
- Lois, I. (2017). La Investigación-Acción (I+A) y la Investigación Acción Participativa (IAP): un recorrido posible entre el conocimiento y la praxis. *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales/UBA*, 94, 86-91.
- López, L & Küper, W. (2000). *La educación intercultural bilingüe en América Latina: balance y perspectivas*. Documento de Trabajo, Cooperación Técnica Alemana (GTZ).
- Malo, C. (2006). *Arte y cultura popular. Segunda edición*. Cuenca, Ecuador: Universidad del Azuay y Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares CIDAP.
- Ministerio de Educación de Ecuador (2013). *MOSEIB. Modelo del Sistema de Educación Intercultural Bilingüe*. Quito: Ministerio de Educación.
- Ministerio de Educación de Ecuador (2017). *Reglamento General a la Ley Orgánica de Educación Intercultural*. Quito: Ministerio de Educación.
- Ministerio de Educación de Ecuador. (2018). *Proyectos Escolares: Actualización del Instructivo de Proyectos Escolares*. Quito: Ministerio de Educación.

- Miranda, F. (2013). *Cultura visual y educación de las artes visuales: algunas incomodidades*. *Revista Digital Do LAV*, 11, 19-30. <https://doi.org/10.5902/1983734810724>
- OMS. (2002). *Informe mundial sobre la violencia y la salud*. Sinopsis. Ginebra: Organización Mundial de la Salud.
- OMS/OPS (2014). *Informe sobre la situación de la prevención de la violencia en la Región de las Américas*. Washington: Organización Panamericana de la Salud.
- Pérez, P. (2005). *Una nueva mirada a la Educación Artística desde el Paradigma del Desarrollo Humano* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.
- Quezada, C. (2018). Saraguro: un desgane cultural a sus orígenes. *Revista Illari*, 6, 69-72.
- Rodríguez, A. & Iglesias, L. (2014). La "Cultura Hip Hop": revisión de sus posibilidades como herramienta educativa. *Teoría de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 26 (2), 163-182.
- Rubio, T. (2008). La antropología, una ciencia de conceptos entrelazados. *Gaceta de Antropología*, 24 (2), 1-8.
- Sanchidrián, J. (2009). *Manual de arte prehistórico*. Barcelona: Ariel.
- Silva, A. (2014). *La Educación Artística desde la Pedagogía Waldorf a la luz de la Educación Personalizada*. Medellín: Universidad Católica De Manizales.
- Smith, L. (2002). *Relaciones Interétnicas en Saraguro 1962-1972*. Quito: Abya Yala.
- Walsh, C. (2005). *La interculturalidad en la Educación*. Lima: Ministerio de Educación y UNICEF.
- Walsh, C. (2010). Interculturalidad crítica y educación intercultural. *Construyendo interculturalidad crítica*, 75-96.
- Walsh, C. (2014). Pedagogías decoloniales caminando y preguntando: notas a Paulo Freire desde Abya Yala. *Entramados. Educación y Sociedad*, 1, 17-30.

Reseña Curricular

Cristian Ángel Quezada Vera es Diseñador Gráfico por la Universidad de Cuenca, Ecuador (2013). Licenciado en Educación Intercultural Bilingüe por la Universidad Nacional de Educación, con mención en lengua Kichwa. (2020). Autor del "Proyecto Escolar de Arte Urbano como estrategia para la sostenibilidad de la lengua y cultura Kichwa Amazónica", en la ciudad de Puyo, Ecuador (2020). Tallerista y muralista en proyectos escolares de dibujo, pintura mural y arte urbano en cantones como Puyo, Saraguro y Cañar. Expositor académico sobre temas de arte, educación e interculturalidad. Artista Urbano, participante en eventos culturales y artísticos en ciudades y pueblos del Ecuador: Cuenca, Girón, Guachapala, Machala, Saraguro, Puyo, Quito, entre otras (2014-2022). Docente de Educación Cultural y Artística. Director Creativo en proyectos de ilustración con enfoque intercultural. Colaborador en proyectos académicos y didácticos de educación y etnografía en lenguas nativas. Ayudante y gestor en proyectos independientes de música, fanzines y audiovisuales. Portafolio de trabajos artísticos: <https://www.instagram.com/mr.k.n.o/>



Imagen: Emily Chiriguaya





Entrevista



**Graffiti/Grafitti/Álbum/La
Colección Es Calidad/1995
by/por: "C.A.1" Contreras**

"Ya no son los 90" Conversaciones de Mafo López Jaramillo con "Caster"

Les ofrecemos una entrevista a Carlos Contreras aka "Caster", quien nos habló de sus inicios, de la importancia de su encuentro con el maestro Hernán Zúñiga; de los encuentros en Saucos 2, en la ciudad de Guayaquil, de la vida en el barrio, y de cómo surgió todo. Nos habló de la influencia musical y de la necesidad de separar a las pandillas del origen del graffiti en las calles guayaquileñas. Conversamos también sobre su vida en el país del norte, y como se ha mantenido en la cultura hip hop desde los 80. Él nos respondió desde su actual lugar de residencia, los Estados Unidos. Es el relato en perspectiva de una voz migrante, que da cuenta de las primeras voces de la cultura urbana y del graffiti. La conversación tuvo lugar a través de WhatsApp.

Mafo: Lugar y fecha de nacimiento, y por qué Caster; de dónde viene esa chapa.

Caster: Nacido en abril 4 de 1970. El tag de "C.A.1" Son las 2 primeras letras de mi nombre Carlos. El número uno, es porque en los 70s & 80s, era una manera de identificarnos individualmente, ya sea como B-Boy o como artista de Graffiti, en mi caso, ambos El nombre de CASTER, nace en 1992, al crear el Grupo Underground La Colección, junto con Fernando Nicolás Luzárraga "NIXTERLOX", de la Ciudadela Martha de Roldós, y se basa en la palabra MASTER, al quitar la letra M y, reemplazarla con la C (1era. Letra de mi nombre). De ahí nace CASTER EL MAESTRO, que fue como quedó en la transición de "C.A.1" a Caster en el primer Álbum de La Colección Comercial con Caster y Spy, en 1994, donde se leen los dos en la contraportada del mismo.

Mafo: ¿En qué zona de Guayaquil vivió y creció?

Caster: Original del Barrio Orellana, y luego Saucos 2 y La Alborada al Norte, de Guayaquil.

Mafo: Caster, ¿cuándo inicias tu camino en el graff?

Caster: en 1984.

Mafo: ¿Podrías hacer un esbozo de la cronología de los inicios de la cultura hip hop en Guayaquil?

Caster: En 1988 se forma el grupo Graffiti Crue, conformado por el Maestro Hernán Zapata Padre y Hernán Zapata Hijo, "C.A.1" Contreras y su Hermanito Freddy "MEZ" (Q.E.P.D.) El primer Graffiti realizado por ellos fue ARTE O VANDALISMO...VIDA O MUERTE...LA ELECCIÓN ES TUYA, en la zona de Saucos 2. El segundo fue ALÉJATE DE TODO LO QUE PUEDA PERJUDICAR TU VIDA. Ambos están frente a la Iglesia de Czestochowa. Estos dos Graffitis se pueden apreciar en el primer video de Hip-Hop ecuatoriano, "ASFALTO CALIENTE", del rapero AU-D, en el que salen bailando la coreografía Oswaldo López "DJ Zepol" & "C.A.1" Contreras, del Grupo de Coreografía SLAMMIN' DANCE POSSE, conformado por:

María Fernanda López Jaramillo

Universidad de las Artes

Guayaquil, Ecuador

maflopez@hotmail.com

- DJ Zepol
- "C.A.1"
- Patricio Rodríguez "Shorty"
- Freddy Sevilla "Falco"
- Johnny Reinoso, "Spy"

El grupo la Colección Underfound se fundó en el Latín Palace, en 1992, por Carlos "C.A.1" Contreras y Fernando Nicolás "NIXTERLOX" Luzárraga, entrando luego al grupo Dustin Olaya "DUST ONE" * Johnny Reinoso "Spy", llegando a ser 4 los integrantes. Al Nixterlox regresar a Los Angeles, y "Dust One" abrirse del Grupo, quedaron "C.A.1" & Spy, quienes, como indicamos anteriormente, llevaron al Grupo a la posición que llegó.

Mafo: Principales influencias en el graff.

Caster: Las películas de Break Dance, la película de Grafitti WILS STYLE (1982), donde aparece nuestra Compatriota y Artista de Grafitti, SANDRA FABARA "LADY PINK". La película KRUSH GROOVE (1995), con RUN DMC, FAT BOYS & LL COOL J. Otras influencias tales como DONDIE (R.I.P.) SEEN, entre otros. Cabe destacar que Kriss Parker "KRS ONE" & FAT JOE, también como Artistas de Grafitti.

Mafo: Cuéntanos de tres intervenciones importantes

Caster: Primera Grafitti con mensaje, al pertenecer al Grupo Católico Montaña Clara de la Iglesia de Czestochowa, junto al mural del Gripo, en la pared de un solar baldío frente a la puerta principal de la Iglesia. Uno decía: SI EL ARTE ES UN CRIMEN, QUE DIOS ME CASTIGUE; y el segundo decía NO DROGAS, cada uno a los lados del mural del Grupo M.C. Luego, en 1988, junto con el Maestro Hernán Zapata, Director de La Casa de la Cultura, su Hijo Hernán Zapata Jr., mi hermanito Freddy "MEZ" (R.I.P.) & "C.A.1", quienes conformamos el primer Grupo de Grafitti ecuatoriano GRAFITTI CRUE. Realizamos los mencionados Grafittis ARTE O VANDALISMO...VIDA O MUERTE, LA ELECCION ES TUYA y ALÉJATE DE TODO LO QUE PUEDA PERJUDICAR TU VIDA, que salieron en el primer video de Hip-Hop ecuatoriano ASFALTO...

Mafo: Entonces, puedes decir que los inicios del graffiti en la ciudad de Guayaquil tienen una estrecha relación con la música *house* y el *hip hop*. Como olvidar el video de Jam Jam lo escuche cuando estaba en el colegio...

Caster: S hay graffiti guayaco...yo pienso que cada ciudad tiene sus artistas; la cosa es que sepan representar...

Mafo: Por qué consideras que es necesario hablar de los orígenes de la cultura del graff y el hip hop en Guayaquil.

Caster: Porque existe mucha mala información. Se atribuyen créditos inventados, se piensa que todo empezó en los 90s, y esto solamente destruye lo que nos costó forjar e iniciar para que la Cultura Hip-Hop ecuatoriano y sus elementos hayan llegado donde se encuentran en la actualidad. Simplemente no es justo desvalorizar y desaparecer créditos para conveniencia de otros. Nos iniciamos por el amor que nos nació y en lo personal mantengo en mi por la Cultura que Representamos.

Mafo: Cuál es el legado que deja Caster a las nuevas generaciones de escritores y escritoras urbanas.

Caster: "C.A.1"/CASTER Contreras. El haber formado parte de los inicios y ser reconocido en el Breakin', Gragitti y EMCEE o MC, tanto como el mantener estos conocimientos y habilidades hasta la fecha actual. El dejarles claro que el amor al arte es el primer paso para desarrollar sus cualidades...

Mafo: ¿Sigues activo? ¿Has rayado allá por el norte?

Caster: Continuo activo. Soy Diseñador, Artista Gráfico, y he tenido mi clientela para Murales en interiores y exteriores en Nueva York, y para mi satisfacción personal, camisetas y demás. Y pinturas en lienzo. Es una satisfacción muy grande, el saber que valieron la pena los primeros pasos, para que se dé la Gran Muestra de Talento que existe en el Ecuador.

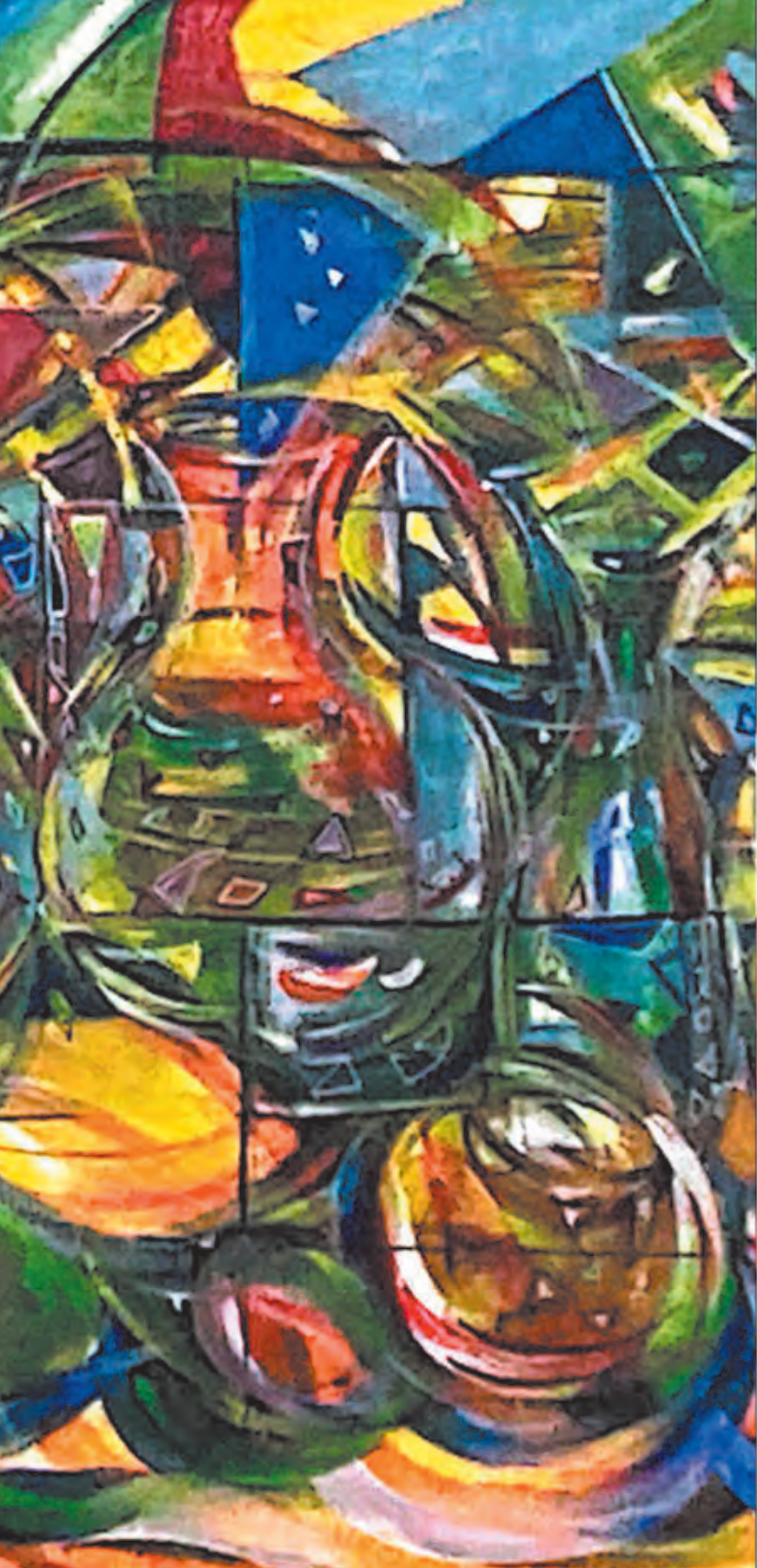
Mafo: ¿Cómo ves el desarrollo del graffiti en Ecuador?

Caster: El ver tantos Artistas, en lo personal, me llena de mucho Orgullo, ya que son muchos los Excelentes Representantes.

Mafo: Palabras finales para la *new school*.

Caster: Que tengan presente que está en sus manos el futuro de este Bello Arte, y que no olviden que son muchos los ojos que los ven, que son muchos los niños y jóvenes que lo admiran. Este arte se convierte en una opción más, para evitar tantas malas deserciones. Dios les ayude a seguir desarrollando su Talento dentro de este Arte mucho más y, que se siga proliferando para el beneficio de nuestra sociedad.





Misceláneas



Testimonial de LR de Valle Verde, Monterrey, México

Yo empecé en esto en la secundaria; tenía catorce años, y de pronto sucedió. Era un virus esto del grafiti, acá en mi tierra Monterrey, México. Agarré unas letras de mi nombre y empecé a firmarme en mis libretas; de ahí brinqué a los baños de la secundaria, los cuales estaban “tapizados”. Fui practicando cuando, de pronto, ya estaba en la calle firmando con lo que tuviera al alcance: crayones industriales, pintura de zapatos y, finalmente, con mi compañero fiel, pintura en aerosol. Fue por allá, en 1994.

Desafortunadamente me metí en muchos líos, y tuve que dejarlo tres años después. Pero seguía practicando en libretas, en la tierra que se queda en los vidrios de los coches y así hasta que, después de tantas cosas que pasaron en mi vida, un día estaba pintando un casco de motociclista, ya que a eso me dedico, y se me ocurrió hacer una firma en el patio de mi casa; pero hablo de mi casa, no la de mis papás, y me entraron las ganas de volver a hacerlo. Para entonces ya había pasado de los dieciocho años; recuerdo que fue en 2015. Fui dándole poco a poco, regresando a las calles. Ya no había crayones industriales, ni pintura de zapatos; ya era pura pintura en aerosol, pues un adulto con gustos de niño, imaginense, y pues ahora ya tengo casi siete años en esto, y aquí seguimos, dándole color a la ciudad.



"Grifo en media calle", por Hernán Zúñiga Albán¹

Para finales de la década de 1980, las paredes de Guayaquil estaban invadidas de "garabatos", con predominio del dibujo "de penes", lo que resultaba una evidencia visual grosera y vandálica con tales elementos fálicos. Este fenómeno de intervención preocupó al Municipio de Guayaquil en la persona de León Febres Cordero, quien solicitó el auxilio y asesoramiento de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión" Núcleo del Guayas, y sus directivos, haciéndose eco de esta inquietud del cabildo. Resolvieron asumir la responsabilidad con la intermediación de los artistas gráficos miembros del Taller de Artes Gráficas "Galo Galecio", que había sido creado por iniciativa del presidente de la institución, el reconocido escritor Miguel Donoso Pareja.

Cabe anotar que los artistas de este taller ya venían haciendo acciones experimentales con la inquietud de un naciente movimiento de muralismo urbano, y resultó definitivo que con la acción del reconocido precursor del muralismo identitario, el artista Jorge Swett Palomeque, se inició la acción emergente de borrar estos "garabatos" y signos fálicos que ofendían la mirada sensible de los transeúntes. Es así como se inició un plan primario en convenio con el Municipio para un pretendido muralismo urbano en Guayaquil, que perseveró fructíferamente entre 1990 y 1997. Entonces se borraron aquellos garabatos que, de ninguna manera, se reconocían como "el arte del grafiti", que ya en otras latitudes había alcanzado los niveles estéticos de Arte Urbano.

En nuestra ciudad, esos garabatos eran la toma de posesión vandálica de adolescentes "malcriados" que se manifestaban con candorosa rebeldía. El plan era reemplazar tales improntas con un arte identitario, y que este incluyera como estilo híbrido los gestos del verdadero grafiti. El resultado evidente fue una forma híbrida de muralismo identitario y grafiti, con gestualidades y colorido de visualidad contemporánea. Para que resultara un aserto tal intención se hizo un análisis iconográfico de la reserva arqueológica de la Institución (CCENG), el museo "Carlos Zevallos Menéndez", especialmente los diseños de las culturas prehispánicas Manteño-Huancavilca, Jamacuaque y Valdivia.

Se cumplió un proceso de resemantización de aquellos diagramas y códigos gráficos, elaborando una adaptación contemporánea para las pinturas de los murales identitarios ancestralistas, integrando las técnicas del grafiti. De esta manera, los artistas integrantes del taller de gráfica Galo Galecio de la entidad realizaron diferentes intervenciones en diferentes zonas

Hernán Zúñiga Albán
Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
hernan.zuniga@uartes.edu.ec

¹ Hernán Zúñiga Albán es un artista multidisciplinar: pintor, grabador, muralista, poeta, restaurador y catedrático universitario. Su obra se nutre tanto del análisis antropológico como de lo onírico; en suma, de todo lo que configura al ser humano. Su trabajo sostenido lo ha hecho merecedor de las más altas distinciones nacionales e internacionales. Exhibe desde 1967 en museos, instituciones culturales y galerías, en el país y en el exterior. Es docente en la Universidad de las Artes de Guayaquil. hernan.zuniga@uartes.edu.ec hernanzunigalban@hotmail.com

urbanas de Guayaquil integrando, además, artistas independientes, estudiantes del colegio de Bellas Artes y grupos vulnerables de jóvenes marginales. La experiencia fue gratificante porque, por primera vez, se planteaba la visualidad de un arte público para transeúntes ciudadanos.

Para aquellos días estaba en auge la construcción de puentes a desnivel que intentaban remediar el caos del tráfico vehicular, y estos resultaban tentadores para ser intervenidos e incorporarlos con tal arte novedoso al paisaje urbano y arquitectónico de la metrópolis. Cabe mencionar una anécdota. Cuando los artistas se tomaban por primera vez los anchos pilares del puente aledaño al Cementerio General de Guayaquil, fueron apresados y reprimidos por la Policía Metropolitana, constituida para reprimir a comerciantes informales que en esos días invadían las calles. Fue necesario una conversación conciliatoria con el entonces Alcalde Jaime Nebot, para explicarle que los artistas obedecían de manera legal a un convenio interinstitucional con la Casa de la Cultura y el Cabildo para el desarrollo sostenido de un muralismo en Guayaquil.

La opinión pública se manifestó contra esa acción represiva de la guarida metropolitana, y el Alcalde Nebot, en virtud del convenio de su antecesor, el Ingeniero León Febres Cordero, favoreció en el año 2000 la continuidad del proyecto con un nuevo plan para murales, más definitivos y durables, con el uso de la cerámica y bajo la técnica del mosaico alicatado, bajo la asesoría magistral del artista muralista Jorge Swett Palomeque, presidente de la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, y la acción curatorial del artista Hernán Zúñiga Albán, director del Taller de Gráfica Galo Galecio, cumpliendo con actividades expandidas, además de las artes gráficas, para la inclusión de las periferias constituidas



en las ciudadelas nacientes. En estas, encontramos a jóvenes inquietos que deseaban manifestarse, como fue el caso de los jóvenes constituidos en la ciudadela de Sauces segunda etapa, de la ciudad de Guayaquil, y que permitió la intervención directa en la pared lateral de la iglesia de nuestra señora de Sexto Chowa, con un mural iniciático con un mural que llevó por nombre "Arte o Vandalismo" y que intentaba definir una actitud específicamente artística sobre la pared, en contrapunto con una acción vandálica sin un mensaje positivo constituido.

El primer trabajo que se concibió y realizó fue la secuencia mural llamada "América Ancestral", ubicada en la avenida de las Américas, frente al aeropuerto, y cuyo plan temático, del autor y director del Taller de Gráfica Galo Galecio, plasmó la reproducción de la iconografía prehispánica de la cultura Manteño-Huancavilca y los sellos Jamacuaque, con la idea de que su ubicación frente al aeropuerto Simón Bolívar daría a los visitantes extranjeros una bienvenida visual con aquellos diseños identitarios. Posteriormente, se invitó a través de una convocatoria abierta y, con pretensión curatorial, a varios artistas que se beneficiaron con la contratación remunerada por el Municipio de Guayaquil, entre quienes puedo mencionar a Theo Constante, Julia Lama de Wong, Carlos Swett, Hernán Zúñiga, Natasha Demtechenko, Félix Aráuz, Hellen Constante, Joaquín Serrano, Simón Carrillo, Luis Miranda y Julio Peña.

En esta reseña no debe omitirse un aspecto irregular a la concepción general del proyecto como una estética metropolitana homogénea, puesto que después, quien decidió la preferencia autoral fueron delegados por parte de la municipalidad para ejecutar dichos trabajos y preferencias contractuales, con resultados desordenados de una estética ambigua a la intención primaria curatorial de la Casa de la Cultura, y que se realizaron entre 2001 y 2006 en el casco urbano, y en 2007 en las arterias que permiten la salida de la ciudad.

Como una pretensión historiográfica legítima y evidente, se exige reconocer esta iniciativa como un gesto de apertura a la visualidad metropolitana, para el transeúnte, de un muralismo urbano que integró dos perfiles específicos, técnicos y conceptuales, del graffiti de aquellos días. Fue un producto que, como bien se resaltó, fue híbrido como arte plástico y, además, identitario por los símbolos y signos que fueron efecto de variaciones de gran colorido y estilo de la posmodernidad.

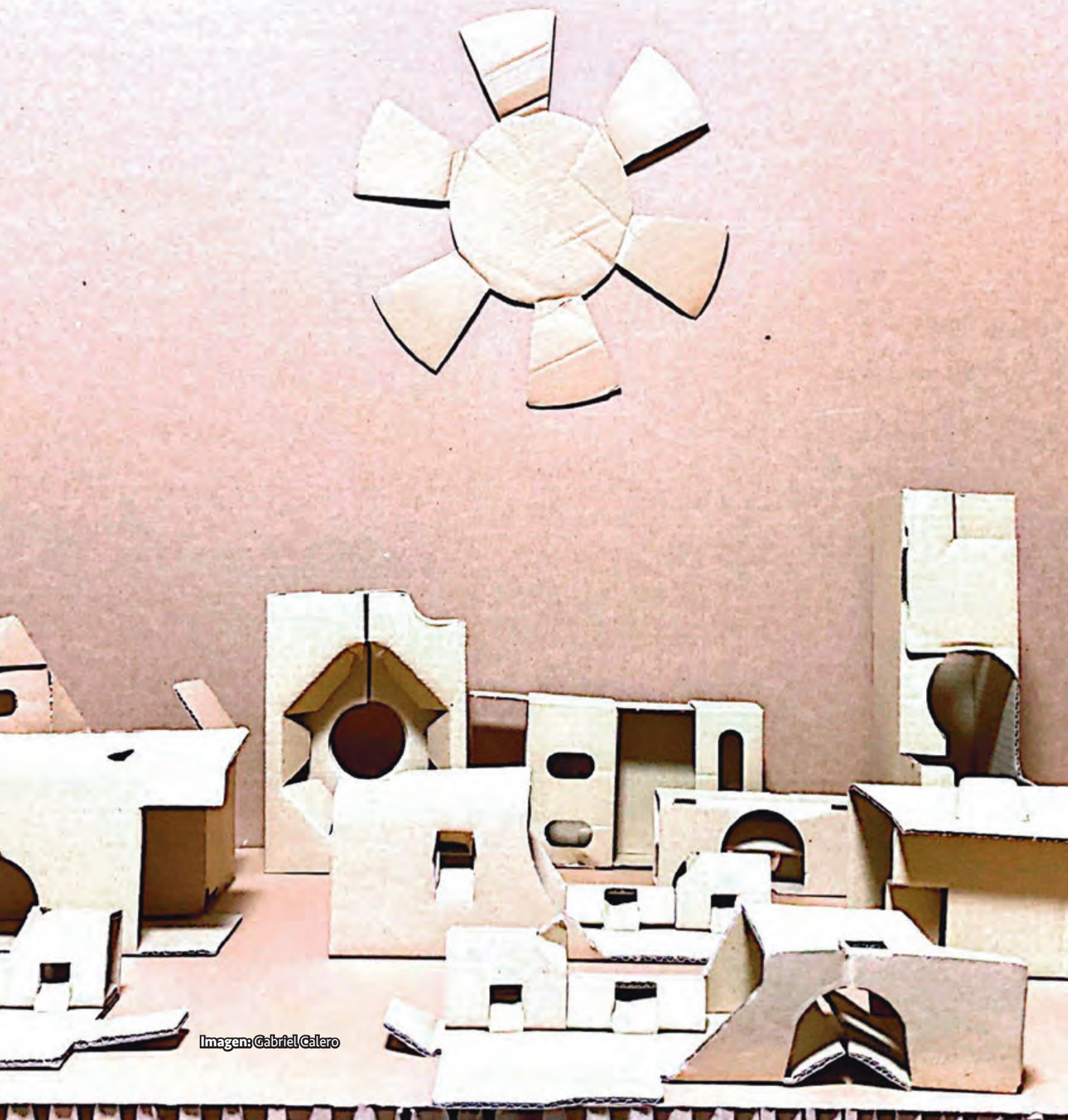


Imagen: Gabriel Calero

Urbano, calle, cucaracha: relaciones y coincidencias de la calle, un texto de dos generaciones.

Joaquín H. Serrano Macías¹ y Jefferson E. Cabrera Amaiquema²



Hablar desde la experiencia de la calle guarda un grado de complejidad debido a la escasez de espacios y momentos en los que se pueda dialogar intergeneracionalmente. Debido a esto, este recuento recorre la visión de una práctica artística con un sentido de recorrido cercano a los giros planetarios, lleno de experiencias desde la práctica y el sentido de lucha por el apropiamiento de

1 Guayaquil, 1959; artista-docente e investigador multidisciplinario con 43 años en el campo de las artes visuales y 31 años de actividad como docente. Fundador del colectivo multidisciplinario “La Cucaracha” (1986-1998) y muralista contemporáneo. Su trabajo le ha hecho acreedor de más de una veintena de premios y reconocimientos nacionales e internacionales. Miembro de la sección de Artes Plásticas de la CCE. Núcleo del Guayas de la que también fue director. Actualmente se desempeña como docente de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad de las Artes. Como investigador, busca siempre la vinculación con la comunidad y el territorio, lo que le ha permitido formar parte primero del Observatorio Ciudadano del Ministerio de Cultura y Patrimonio, y posteriormente del Consejo Ciudadano Sectorial del Sistema Nacional de Cultura 2016-2020. Dos veces jurado del premio nacional Eugenio Espejo. Universidad de las Artes, joaquin.serrano@uartes.edu.ec

2 Quito, 1991; Licenciado en Literatura por la Universidad de las Artes, Artista Visual y Literato, fundador y director de JLA Ediciones (GYE/NewYork). Posee más de una decena de premios y reconocimientos nacional, tres veces ganador de fondos públicos nacionales en cultura (2014,2016,2018) su trabajo se ha presentado en varias muestras nacionales e internacionales (BR, MX, COL, PER, U.S.A), residencias artísticas en Bogotá y Lima. Trabajó en planes de cooperación y normativas públicas desde 2016 en temas culturales además de conferencista en el marco de la Agenda 2030 de la ONU en políticas ambientales y culturales; asistente del Departamento de Nivelación de la Universidad de las Artes 2019-2020.). Ha impartido varias conferencias sobre arte, diplomacia cultural, pedagogía, territorio y ancestralidad; actualmente es egresado de la maestría en Tecnología e Innovación Educativa por la Universidad Ecotec. Colectivo JLA, colectivojla@gmail.com

Joaquín H. Serrano Macías

Universidad de las Artes

Guayaquil, Ecuador,

joaquin.serrano@uartes.edu.ec

Jefferson E. Cabrera Amaiquema

Colectivo JLA, Ecuador

colectivojla@gmail.com

los espacios; mientras que, desde la otra perspectiva —la moderna—, comienza una etapa en la que la indagación posterior a la formación académica en artes es el resultado de los discursos, poéticas e imaginarios de aquellos que empezamos haciendo arte ahí, en la calle, en los barrios, en las plazas y plazuelas; en los parques llenos de juegos oxidados pero llenos de sonrisas y miradas extrañas.

Allá en 1980, se hacía arte multidisciplinar desde lo público, en las calles. Se recorría la ciudad “a pata”³ y si alcanzaba, se esperaba “el colectivo”⁴. Así se hacía comunidad, así recorrimos no solo el puerto sino todo el llano y la cordillera, a tal punto que hoy, es posible escribir a dos voces y recontar la experiencia de hacer calle sin la academia, pues, la nuestra, se encuentra iluminada por la noche y atosigada por la mirada ingenua de las vanguardias intelectuales (las cuales aún hoy, ignoran esas periferias reales). Y, por supuesto, esa persecución de aquellos que hasta hoy dicen que “eso no es arte” que solo son vulgaridades “o de gente ociosa” y que buscan al artista cuando quieren mano de obra barata o con la tan usada “apóyame pintando un murito para que se vea bonito, ahí te doy para las colas”⁵.

El principio de este tránsito —ya en el mapa de lo público— fue en aquel Campeonato Mundial de Natación de Guayaquil en 1982, allí se aprovechó la oportunidad de tomar las calles de Guayaquil y llevar el arte de la calle “al encuentro con el gran público” aquel que debía ser aprovechado para el tránsito del turismo local y extranjero que, se asentaba de forma curiosa y que para nosotros era nuevo, sobre todo por cómo se recorrían las calles y nos perseguían las miradas como si se tratase de un espectáculo traído específicamente para la actividad.

En aquel entonces, siendo jóvenes de 18 y 20 años, se salió a las calles a hacer oficio de arte a un encuentro con el “gran público”, rechazando ir a exponer nuestra obra dentro de las frías bóvedas de un museo o de una galería e, incluso, en el vacío escenario de un teatro burlesque de temporada. Nuestro enfoque reconocía esos espacios, pero exploraba la relación que estos tienen con la comunidad, con esos que ya sea por falta de hábito o posibilidades, no podían ir hasta el centro en donde hasta hoy, sigue concentrándose la visión eurocentrista del arte.

Era necesario salir a la calle, nutrirse de la energía de ese encuentro con el gran público; era necesario subirse al colectivo que iba a circular por “las rutas de la cucaracha”, por los sectores marginales y periféricos, pasando la 38⁶ “y tírate al agua” hasta cruzando el Urdensigue⁷ y “cuidado a lo que subas”, aquellos sectores de la comunidad guayaquileña olvidados por las estéticas y el

3 Jerga de referencia para transitar caminando o ir a pie.

4 Jerga de referencia para el servicio de transporte público y masivo terrestre.

5 Jerga coloquial para hacer referencia a que se intercambia una acción de trabajo por un reconocimiento mínimo que puede ser monetario o con comida.

6 Punto Geográfico del Suburbio de Guayaquil colindado con el Estero Salado al final de la Av. Barcelona, al Sur Oeste de Guayaquil.

7 Punto Geográfico entre los sectores de Mapasingue Este y Urdesa, al norte de Guayaquil

adocenamiento. Transitamos por un pensamiento transgresor en el que considerábamos que, de esa manera, nuestro arte iba a “ser escuela” y nosotros como artistas llegábamos a tener aquello que sólo la calle te permite, esa experiencia con el gran público.

Así nació esto del arte en la calle, acá en Guayaquil, en la década de los 80, con el retorno de la democracia (del papel) y la avidez de un cambio “de ese Ecuador desde siempre y hasta siempre”. Veníamos de una dictadura militar que se ferió los años del botín del petróleo y, lógicamente, el centralismo que acaparó todas las riquezas quedaron de los festines y viajes a “los Miami” y del relleno para un paso a desnivel que no nivelaría nada en una ciudad de piratas, de gente que recorre “a pata” o que se acomodan para entrar en “el colectivo”.

Así resultan los diálogos de un actor que se hizo pintor y de un literato que pinta para recuperar las nociones de lo olvidado. De esta forma, este recopilatorio logrado sólo bajo la visión y lucha propuesta por la coordinadora de esta publicación permite la presentación de una lectura y memoria mixta, en la que la forma es libre como nuestros trazos y el fondo, es la memoria vívida que nos lleva a decir “aquí estamos y seguiremos”.

Poesía Urbana: primera, segunda y tercera persona

“La memoria es redundante: repite los signos para que la ciudad empiece a existir”

Ciudades Invisibles. Ítalo Calvino, 1972.



Diálogo

Joaquín:

Aquella etapa en la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, a finales de la década de los 80's, permitió enfocar las directrices que serían el pilar que representa mi trabajo como artista. Aquella etapa me permitió desarrollar una visión un poco más amplia, me nutrí de otro tipo de conocimientos. La historia del arte, del diseño, la sociología de la antropología y entender lo complejo del problema urbanístico lo que me permitió percibir a la ciudad como un molusco, como un fenómeno vivo, que va

creciendo, y que todo lo que se haga en cualquiera de sus partes, atañe; si lo pinchas aquí repercute en toda su estructura, al igual que con la escala humana en su estructura y proporción, algo que se puede ver reflejado en cada golpe de espátula donde solo se mide la pasión propia del estrés urbano.

Jefferson:

¿Podría considerarse a esto como un fenómeno? De ser así, este fenómeno incita a entender ese pequeño vínculo (pared) que separa el arte de la arquitectura más allá del caballete y presenta a su vez una obra pictórica que toma como referente la escala de lo humano, pero esto tenía algo más; primero, ¿qué fue lo que hizo por un gusto o placer?; y luego, ¿qué son esas memorias de la calle, en dónde quedaron?

Joaquín:

Siempre fue mi fascinación dibujar la figura humana, lo hice por un gusto total a esta figura, dado a que es el modelo más complejo que hay en la naturaleza y me gusta en su movimiento, no en su pose. La figura humana me seduce, más en su actitud de ente urbano y social. Por eso dibujo la calle, porque tiene sus reglas y estructuras únicas.

La calle es donde se enfrentan todos los valores culturales, ideológicos, religiosos y políticos. Si un obrero tiene que reclamar sus derechos, lo hace en la calle; en la calle es donde se dicen las cosas. Si es necesario pelear y sacar los trapos sucios se lo hace en la calle.

La calle es el escenario ideal para desarrollar una obra.

Tratar a la ciudad sin referir a una en específico,

donde la gente se siente muy del puerto,

muy de vértigo

más allá de una iconografía identitaria.

Los ciudadanos,

El ritmo que llevan,

El ritmo de su ciudad,

El ritmo de su gente.

Jefferson:

Davalle (2015) Marc Auge (2000) precisan que la ciudad es, seguramente la invención y la construcción en el ámbito colectivo más fascinante y trascendente de todas las realizadas por el ser humano a lo largo de toda la historia; negar la fuerza de la calle sería negar a la sociedad misma y a su vez negar cómo se hace comunidad en una ciudad. En ese sentido, las invenciones poseen su propio

ritmo y estas marcan un tránsito, uno muy particular cuando hablamos de producir y reproducir desde las periferias. En ese sentido, ¿cómo define el tránsito del arte que se produce en la calle en Guayaquil?

Joaquín:

Hablar y caminar la ciudad ha sido un elemento de perpetuidad en mi mente, una fuente de inspiración no por su belleza; no por sus elementos turísticos agradables, sino por sus conflictos mismos que, desde la investigación y el estudio semiótico de la sociedad me permitieron llegar a una especie de desarrollo del conflicto estético para tratar de crear ganchos visuales a partir de algo que no pudiera agradar o simplemente agradar sutilmente en un ejercicio de desapego a la versión romántica de una urbe. Esto es un elemento simbólico permanente en quienes han intervenido los espacios fuera de la escena tradicional, aunque, claro, con las particularidades del dinamismo individual y colectivo, por que en la calle existe reglas diferentes, algunas incluso por sectores.

No de manera explícita,

Se trabaja en lo que se vuelve un símbolo urbano,

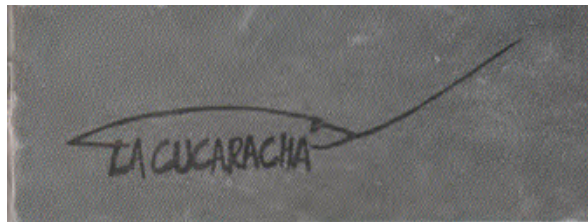
En la ciudad,

Más allá de un símbolo,

De lo arquitectónico.

No se trata de pintar la ciudad donde vivimos, más bien, dejar que sea la ciudad quien se exprese pues es ella quien vive en nosotros como figura inalienable que llevamos bajo la frontera de la piel

**La vida del ahorcado en la ciudad. La Cucaracha,
ecos de aquello de lo que ya no se habla (texto a dos manos)**



Lo cosmopolita se ha construido desde un imaginario externo en el que París era el modelo por imitar. "París es, en el orden social, el equivalente de lo que es el Vesubio en el orden geográfico. Es un macizo peligroso y rugiente, un foco de revolución siempre activo. Pero igual que las laderas del Vesubio se han convertido en vergeles paradisíacos gracias a las capas de lava que las recubren, el

arte, la vida mundana, la moda florecen como en ningún otro sitio sobre la lava de las revoluciones”⁸. Aquellos artistas que reflexionaron sobre los trasfondos urbanos aparecieron en la línea temporal de las primeras vanguardias ecuatorianas y llegaron a la década de los 80 con visiones de la democracia cultural que incluso hoy, pueden ser vistas con gran recelo.

Cuando Pablo Palacio, histórico escritor ecuatoriano, parece inaugurar el denominado realismo abierto, donde toma aspectos de la realidad y los fragmenta⁹, se da una breve pero pertinente pauta para explorar los acontecimientos cotidianos. Si bien nace en la literatura, es con las expresiones visuales en donde empieza a tomar fuerza, ya sea a través de la prensa, o de los cartelones que se pintaban antes de la era de la tecnificación de las imprentas en Guayaquil.

Hablo de un tiempo en el que ser pintor o artista era también saber ganarse la vida y arriesgarse en muchos sentidos. Había fragmentos de obras o pensamientos filosóficos que eran arrojados a la cara del espectador en una crítica a la “suciedad” de la sociedad ecuatoriana como tal¹⁰. Opacado en ciertos aspectos como lo fue Palacio en sus inicios, de esa misma forma se trazan los primeros pasos las expresiones de la cultura que se hace en la calle y esto —como coincidencia ideológica— se sigue repitiendo al quedar en evidencia cómo se sigue “tratando con pinzas”¹¹ los procesos que vienen de la calle. Para quienes hicimos el colectivo *La Cucaracha*, hacer y producir fue reflexionar sobre lo simbólico y el estilo que se puede tener en la relación del arte por el arte, y el límite de las representaciones políticas, poéticas, filosóficas a pesar de estas venir del extranjero.

La Cucaracha marcó un proceso que tuvo su influencia directa con las esferas que compusieron la nueva cultura en Guayaquil; es cierto que algunos cayeron en lo que se criticó a sus inicios, pero esto, parece, será la lucha constante contra las grandes esferas de hegemonía de poder cultural. Los “cucarachos” formamos parte de una metrópolis contemporánea, caracterizada por el levantamiento de pasos a desnivel y edificios que empezaban a agrandar la idea de una metrópolis, o la mimesis de esta con sus pares europeas y estadounidenses.

La Cucaracha nace como una respuesta de la ciudadanía y de los artistas que estábamos en formación (de otras profesiones) ante el sistema de cosas que estaban sucediendo en ese entonces y que evidentemente, hicieron que el arte en la calle naciera en un contexto político y de vinculación del artista y del arte con la comunidad como puente de la identidad de los habitantes de la ciudad. El proceso iba más allá de dejar una huella; era y fue precisamente el trabajar en “procesos” de identidad

8 Walter Benjamin. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*. París: Éditions du Cerf, 1989. Trad. de J. Lacoste.

9 Julio Pazos Barrera. *La historia de las literaturas del Ecuador 6. Literatura de la república*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 2002.

10 Colección *Cuarto Creciente*. Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2004.

11 Jerga que hace referencia a tratar un tema con extremo cuidado para evitar etiquetas o comentarios.

que el ser humano (en comunidad) intuitivamente imprime en el entorno, en su contexto en el cual se desenvuelve.

Conformados por Mauricio Suarez-Bango, Joaquín Serrano, Xavier Blum, Hugo Idrovo, Octavio Ortega, María Teresa Bueno, Esteban Delgado (+), Venus Loor, Marcela Santos, Carlos David Zevallos y Daniel Zevallos, *La Cucaracha* fue eso que llenó ese vacío de escuela que necesitamos nosotros los artistas contemporáneos de Guayaquil para crecer en constante vínculo con la comunidad, y llevar un arte que tenga conciencia de clase reflexión sobre la situación temporal (política y social) con un profundo contenido crítico pero como una alternativa a la obra fría y casi muerta que se exhibía en los museos.



Se hicieron presentaciones en la fábrica de huelga, en los diferentes parques públicos del Ecuador, hasta donde nos alcanzaran los recursos. Estuvimos en la en la fiesta de las flores y las frutas en Ambato, en la comunidad de Ambatillo; nos presentamos ante 20 miembros de esa comunidad en un Congreso, que reunió a 20 líderes de otras comunidades indígenas que trabajaban con un señor al que todos conocían como Don Proaño; y fueron todas esas experiencias en comunidad las que rehicieron el concepto de lo que se estaba produciendo, en y desde la calle, que no sólo era ir y presentarse por unas monedas, sino crear procesos, de teatro, de danza, de dibujo y pintura, incluso de emprendimientos a través del arte; de procesos de recuperación emocional y todo aquello que empezó a construir comunidad desde las manifestaciones artísticas y que, como se sostiene en este cuerpo de texto, lamentablemente siguen siendo negadas o tratadas con cautela por parte de las grandes hegemonías institucionales (tanto estatales como privadas).

Todas estas representaciones que, sobre todo, son reales y nítidas resultan parte de una sociedad que intenta tener un diálogo más allá de fronteras, del color de la piel o del lugar del que se haya migrado. El arte en la calle llegó a un alumbramiento del ser desde su joven noción, una que aún se ve en comunidades que se empoderan del espacio público casi como fundadores de su tiempo y lugar, incubado en la metáfora del hombre que nace de la tierra y que dibuja y desdibuja el ser en formación y que se contextualiza en una ciudad que parece pasar por un proceso casi colonizador, en el que cada esquina es casi una república, una que es perseguida por el sistema y tachada por las élites.



Dentro del marco de la vida cotidiana, encontramos imágenes que nos muestran una realidad social concreta; sin embargo, la sola percepción visual no nos permite entenderla, llegándonos distorsionada, deformada, manipulada. La dualidad, el humor sarcástico, el sentimiento de soledad y angustia (verdadero y profundo), está llena de tono coloquial pero introspectivo. El uso de la primera persona y la arbitrariedad aparente, además del cultivo del metalenguaje literario, el metacuento y la novela, se configuran en una propuesta de Procesos Itinerantes que quedaron como huella de *La Cucaracha* para procesos del presente, dialogando con el espacio y la humedad de un puerto donde el sudor es parte del día a día, no solo del puerto, sino de hasta donde se alcance a producir, o hasta donde las fuerzas alcancen.



Estas propuestas, resultado de un proceso de trabajo, fueron madurando paulatinamente, para luego componerse en un discurso individual de un problema colectivo. Los elementos que son conjugados dentro de las temáticas de producción hasta hoy son símbolos que denotan el diario enfrentamiento con cualquier circunstancia de expresión social a la vuelta de la esquina de la vida cotidiana, la estrecha relación del autor con su obra, y de esta con la sociedad; y, a la vez, cumpliendo el ciclo dialéctico de la comunicación, aquella nutrirá al autor. Así se trascenderá hasta los sectores mayoritarios, potenciales usuarios históricos de la obra y de sus propios lenguajes en tiempo y espacio.



Finalmente, es posible hablar de encuentros con lo social. El arte en la calle sigue siendo rebelde y transgresor. Con una memoria frágil, pues, normalmente lo que hasta hoy se produce, sólo queda registrado en las fotografías. Aun así, existen luchas que perseveran en la constancia y que sigue creando circuitos desde la comunidad. Esa lucha que permite la visualización de estas estéticas incluso en los museos y que, a pesar de ello, siguen siendo observadas con recelo por parte de otras corrientes “mas formales”.

Son estos ecos de producción que perviven hasta hoy, los que permiten que se reflexione la importancia del arte que se hace en la calle. Que no es lo mismo que procesos en el espacio público. Hablamos de producciones simbólicas que no necesitan permiso para manifestarse y representarse, que forman parte de una realidad social y que, además, sostiene las bases de los nuevos circuitos culturales y que, debido a la no legitimización, son usados para campañas políticas o embellecimientos de espacios como los colocados en “Plazas Culturales” de Guayaquil en las que se presenta arte a cambio de pocas monedas o comida. Esa es la lucha que aún tenemos por delante para comprender cómo un arte transgresor, termina en el adocenamiento del capitalismo.



Con respecto al hermoso mural de Okuda en Quito

No me sorprendería que ese mural amanezca bombardeado o taggeado el día de mañana...

Lamentablemente, para este tipo de intervenciones en el espacio público, la Institución a cargo se olvida de algo fundamental: de la socialización del proyecto, para que de alguna manera la misma comunidad del sector se apropie del mismo, se encariñe, se sienta identificado y lo cuide.

Lastimosamente, este proyecto fue el mural inaugural por el Bicentenario de la ciudad de Quito, y desde aquí empieza el error: la gente no tiene claro qué se celebra, qué pasa o qué es el Bicentenario como tal, y se sintió aún más confundida e incluso ofendida, ya que hay muchas actividades culturales; pero, en realidad, no hay un lenguaje claro, en cuanto a saber el porqué de dicha celebración; y, evidentemente, faltó una campaña previa de sensibilidad y sociabilización ciudadana.

El estilo en sí de Okuda es usar al sarcasmo y elementos caricaturescos dentro de una gama cromática muy fuerte y vistosa, que al mismo tiempo se vuelve más digerible y mediática. Pero, desgraciadamente, para la gente del sector quedó como una invasión gráfica “made in España”, en donde Pikachu es el personaje principal, mientras que para el resto de cybernautas fue la inspiración para realizar una ola de memes de pikachu, haciendo mofa directa al Alcalde de Quito, además de sentirse dolidos porque por una o por otra razón piensan que se llegó a faltar el respeto a la Carita de Dios.

Gran muro, gran artista; mala gestión y nula socialización. Ahora se vienen proyectos de murales con grandes presupuestos en torno al Bicentenario, pero lamentablemente nadie los socializa y, cuando toman en cuenta a los artistas urbanos locales y gestores que vivimos del arte urbano, nuestro trabajo termina prostituido y precarizado y terminamos recibiendo migajas del dinero que se llevan los productores fantasmas, los colectivos truchos y los gestores piratas.

Fue interesante que ocurra esta acción, ya que de una u otra manera el arte urbano fue el centro de conversación; muchas personas sacaron a relucir sus posturas, opiniones y conceptos; pero sí hizo falta una pauta, y esto se debe al trabajo curatorial no existente en este mural.

La obra de arte urbano como tal fue todo un éxito; fue tendencia en nuestro país, debido al mal accionar de la Institución a cargo. Y, lo más importante, es que ahora mucha gente ahora sabe para bien o para mal de la existencia del artista urbano Okuda. Pero, por otro lado, la Institución vuelve a caer en el mismo bucle de siempre: no apostar por la libre creación, sino más bien por encasillar murales con conceptos trillados y caducos, además de tener una corta visión de hacer solo intervenciones gráficas basadas en las ilustraciones que se ven en los libros de historia de toda la vida.

Luis Fernando Auz
Gestor Cultural



Imagen: Gabriel Calero

calero
2020

Evaluación por pares

ÑAWI: ARTE DISEÑO COMUNICACIÓN es una revista arbitrada que se rige por el sistema doble par anónimo.

Los artículos enviados por los autores son evaluados previamente por el Comité de Redacción para comprobar si se ajustan a las normas de edición y a las políticas temáticas de la revista.

Cuando el artículo pasa ese primer filtro, entonces es enviado a dos evaluadores externos expertos en la temática abordada por el autor. Para cumplir y defender la ética de la investigación, estos evaluadores son siempre ajenos a la institución a la que pertenece el autor y son los encargados de dictaminar si responde a los intereses científicos de la publicación. En la valoración final, los revisores deciden entre las siguientes opciones: publicable, publicable con modificaciones menores, publicable con modificaciones mayores o no publicable. En el caso de que haya disparidad de opinión entre ellos se recurre a un tercer experto.

Derechos de autor (Copyright)

Los originales publicados, en las ediciones impresa y electrónica, de la revista Ñawi. Arte, diseño y comunicación, son propiedad de la Facultad de Diseño y Comunicación Visual (FADCOM), perteneciente a la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL), Guayaquil, República del Ecuador, siendo absolutamente necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total de los contenidos (textos o imágenes) publicados. Ñawi proporciona un acceso abierto e inmediato a su contenido, pues creemos firmemente en el acceso público al conocimiento, lo cual no obsta para que la cita de la fuente sea obligatoria para todo aquél que desee reproducir contenidos de esta revista.

De igual modo, la propiedad intelectual de los artículos o textos publicados en la revista Ñawi pertenece al/la/los/las autor/a/es/as.

Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario.

Todo el contenido de ÑAWI mantiene una licencia de contenidos digitales otorgada por Creative Commons

Licencia Creative Commons

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Directrices de contenido

Los textos postulados deben:

1. Corresponder a las categorías universalmente aceptadas como producto de investigación.
2. Ser originales e inéditos.
3. Sus contenidos responden a criterios de precisión, claridad y brevedad. Se clasifican en:

3.1. Artículos. En esta sección se publican:

3.1.1. Artículos de investigación científica, artística y artístico-tecnológica: presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos terminados de investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro aportes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

3.1.2. Artículo de reflexión o ensayo: presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico recurriendo a fuentes originales.

3.1.3. Artículo de revisión: resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones, publicadas o no, ya sea en el campo científico, artístico o artístico-tecnológico, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo.

3.2. Entrevistas: En esta sección se puede presentar una conversación con algún teórico o artista vinculado con las temáticas de la revista.

3.3. Misceláneas: En esta sección se puede presentar una breve reseña bibliográfica del trabajo de teóricos o artistas vinculados con las temáticas de la revista. Asimismo, se recibirán textos teóricos experimentales ajenos a los estándares hegemónicos de la investigación científica.

1. Datos del autor o autores. Nombres y apellidos completos, filiación institucional y correo electrónico o dirección postal.
2. Título. En español e inglés, escrito con mayúsculas y minúsculas, con un máximo de 15 palabras. Con letra Times New Roman de 14 puntos y en negrita.
3. Resumen. Se redacta en un solo párrafo, da cuenta del tema, el objetivo, los puntos centrales y las conclusiones. No debe exceder las 150 palabras y se presenta español e inglés (Abstract).
4. Palabras claves. De cuatro a seis palabras o grupo de palabras, ordenadas alfabéticamente, la primera con mayúscula inicial, el resto en minúsculas, separadas por punto y coma (;) y que no se encuentren en el título o subtítulo, deben presentarse español e inglés (Keywords). Estas sirven para clasificar temáticamente al artículo.
5. El cuerpo del artículo. Se divide en Introducción; Desarrollo, con apartados encabezados con números (1, 2, 3...) y/o subapartados (1.1.; 1.2. 1.3. ...); Conclusiones y Bibliografía. Si fuese necesario, se presentan tablas, imágenes y figuras como anexos.
6. Texto. Las páginas deben venir numeradas, a interlineado 1,5 con letra Times New Roman de 12 puntos. La extensión de los artículos debe estar alrededor de 4.000 a 7.000 palabras (para artículos), entre 500 y 1500 palabras (para reseñas) y entre 2000 y 5000 palabras (para entrevistas)
7. Citas y notas al pie. No deben exceder más de cinco líneas o 40 palabras, de lo contrario estas deben ser incorporadas al texto general.

Referencias bibliográficas

Las Referencias Bibliográficas se escriben en una nueva página bajo el título “Referencias” al finalizar las conclusiones del artículo. Se utiliza formato de párrafo con indotación de Sangría Francesa (Hanging). Se deben seguir los lineamientos indicados a continuación:

1. Se seguirán las normas del estilo del sistema APA 6ª edición, 2016:

<http://www.apastyle.org/>

2. La forma de citar dentro del texto será la siguiente e irá entre paréntesis (autor, año, página): “Si el extremo separa lo que es literatura y cine de aquello que ya no lo es, su funcionalidad estética no consiste en consumir el pasaje sino, más bien, en incumplirlo” (Oubiña, 2011, p. 30). Y su referencia bibliográfica:

Oubiña, D. (2011). *El silencio y sus bordes: modos de lo extremo en la literatura y el cine*. México: Fondo de Cultura Económica.

3. Si hay dos autores, la cita en el cuerpo de texto irá entre paréntesis con el nombre de los dos autores. “hemos hecho nuestras las hipótesis que propugnan la naturaleza radicalmente dialógica del lenguaje (Bajtin, Benveniste) y las que hallan en la función de enunciación el fundamento de las prácticas discursivas (Foucault)” (Abril, Lozano & Peña-Marín, 1982, p. 253). Su referencia bibliográfica:

Abril, G., Lozano, J., & Peña-Marín, C. (1982). *Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

4. Si es un capítulo en libro colectivo la cita en el cuerpo de texto es igual que para los libros. Su referencia bibliográfica

Catalá, J. (2012). Formas de la distancia: los ensayos filmicos de Llorenç Soler. En Miquel Francés (Ed.), *La mirada comprometida* (pp. 97-115). Madrid: Biblioteca Nueva.

5. Si es un artículo de revista la cita en el cuerpo de texto es igual que para los libros. El nombre de la revista va en cursiva y se incluye el rango de páginas y el DOI Su referencia bibliográfica será:

Larrañaga, J. (2016). La nueva condición transitiva de la imagen. *Barcelona, Research Art Creation*, 4, 121-136. DOI: 10.17583/brac.2016.1813

6. Si es una película, la primera vez que se cite se indicará: Título en español (Título original, Director, año). El título original únicamente si es distinto del título con el que se estrenó en Latinoamérica.

Qué tan lejos (Tania Hermida, 2006)

7. En el caso de que los autores incorporen imágenes, entonces proporcionarán la correspondiente autorización. De no ser así, deberán ajustarse al artículo 32 del TRLPI que señala que la inclusión de obras ajenas de carácter fotográfico, plástico o figurativo no necesita la autorización del autor, siempre que se cumplan las condiciones detalladas a continuación:

- que lo incluido corresponda a una obra ya divulgada,
- que se realice con fines de investigación,
- que responda al "derecho de cita" para su análisis, comentario o juicio crítico.
- que se indiquen la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada.

Los gráficos, imágenes y figuras deben realizarse con la calidad suficiente para su reproducción digital y deben adjuntarse los archivos gráficos originales (si el artículo es aceptado) en fichero aparte (preferentemente en formato JPG o PNG). Es importante indicar el lugar donde aparecerán en el cuerpo del texto del siguiente modo: FIGURA 1 POR AQUÍ. Dichas imágenes deben citarse del siguiente modo: Figura numerada. Descripción. *Título* (Autor, año). Fuente.

Figura 1. Adán y Eva deconstruidos. *Dieta* (Óscar Santillán 2009). Fuente: Archivo Nuevos Medios Ecuador. <http://archivo.aanmecuador.com/>

El autor es responsable de adquirir los derechos y/o autorizaciones de reproducción a que haya lugar, para imágenes y/o gráficos tomados de otras fuentes, normativas del arbitraje y evaluación externas de los trabajos.

Envío de originales

1. Los artículos, las entrevistas y la reseñas se enviarán en línea a través de la plataforma OJS (Open Journal System) en la que está alojada la revista en su versión electrónica:

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/about/submissions#onlineSubmissions>

2. Para ello, es necesario registrarse e iniciar sesión.

3. Las fechas a tener en cuenta para los próximos números son las siguientes:

Ñawi: Arte, Diseño y Comunicación

Call for Paper Vol. 7 No. 1 (2023): enero

Monográfico:

Escrituras académicas divergentes: discursos fronterizos entre el arte, la ficción y la ciencia

Coordinadores:

Máximo Daniel Lamela Adó

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Brasil

Mariana Mussetta

Universidad Nacional de Villa María

Argentina

Se parte de la reciente aparición de ciertas textualidades que constituyen una problematización de las formas fosilizadas de escribir en el ámbito académico, de la noción misma de academicidad como rasgo textual naturalizado y, asimismo, del monopolio lingüístico aún imperante sobre otras formas de expresión. Estas escrituras comparten el hecho de subvertir de manera estratégica las convenciones genéricas hegemónicas, y al hacerlo pueden volverse meta-reflexivas, en tanto textos ostensiblemente autoconscientes; icónicas, ya que a menudo toman la forma de aquello sobre lo que versan; performativas, dado que en ocasiones el texto no solo dice sino que emula al mismo tiempo aquello que dice; y multimodales, debido a que suelen desplazar la supremacía de las palabras y se constituyen en la combinación de recursos semióticos diversos. Desde esta perspectiva, tales escrituras hacen foco en la presencia visible del proceso en el texto, ponen de relieve la voz de quien investiga-escribe-comunica, y se afirman en el potencial de las operaciones de resemiotización.

En las tensiones entre centro y periferia, el carácter disruptivo de estos textos tiende a situarlos en los márgenes de la academia (por ejemplo, en secciones especiales en las

publicaciones periódicas, a menudo fuera del alcance del sistema de referato), o bien se los asocia exclusivamente con la exploración artístico-poética. No obstante, presentan una riqueza tal en su multiplicidad de cruces con otros campos que ponen en evidencia el gran potencial creativo, epistémico y heurístico de la forma, a la manera oulipiana, en un arco que incluye desde un mero paso metodológico hasta el mismo producto discursivo en sí con pretensión de circular en entornos académicos. Esto permite, a su vez, interrogarse sobre los procesos de la recepción y (des)legitimación de estos textos abiertamente híbridos y aparentemente atípicos. El alcance de tales propuestas textuales, hoy con escaso acceso a los círculos académicos hegemónicos, pero en notable crecimiento, apenas comienza a ser explorado, así como las implicancias de promoverlas. Este monográfico apunta a realizar un aporte en este sentido.

Descriptorios:

Se admitirán artículos en inglés, en portugués y en español. Se convoca al envío de trabajos que aborden este tipo de escrituras emergentes en la comunicación e indagación académico-científica, en especial las producidas en las últimas dos décadas, en relación (a modo orientativo) con los siguientes ejes:

- El texto académico como dispositivo/artefacto semiótico.
- La materialidad de la escritura y sus soportes.
- Experimentación gráfica y tipográfica.
- Cruces entre escritura académica y literatura, diseño, arte, entre otros elementos.
- La construcción de la figura de/la escritor/a-diseñador/a-creador/a en el texto.
- Recepción, (des)legitimación y circulación de este tipo de textos.
- Mecanismos textuales performativos, donde la experimentación formal replica o emula la dimensión temática.
- Recursos metadiscursivos atípicos en relación a la visualización o *foregrounding* del proceso de investigación y de escritura en el mismo texto, en especial en la cancelación de la ilusión de “producto terminado”.
- Híbridos genéricos en la academia: la introducción de discursos y registros ajenos al científico-académico (discursos poéticos o ficcionales, escrituras del yo, el cómic, etcétera).
- Refuncionalización de convenciones paratextuales e inclusión de elementos genéricos atípicos (figuras sin título, profusión de hipervínculos, recursos gráficos para separar secciones).
- Escritura textovisual/ multimodal/ intermedial.
- Movimientos escriturales transcreadores: juegos de traducción intersemiótica como operatoria de pensamiento.

Fechas:

1. Convocatoria del Call For Papers: **15 de junio de 2022**
2. Cierre del Call For Papers: **15 de septiembre de 2022**
3. Artículo seleccionado para su publicación: **15 de noviembre de 2022**
4. Artículo publicado: **15 de enero de 2023**

Referencias bibliográficas

Lamela Adó, M. D., & Mussetta, M. (2020). Apropiación transgresiva y multimodalidad en la investigación académica: propuestas de escritura. *Revista Teias*, 21 (63), 265-281.

Molinari, J. (2022). *What Makes Writing Academic. Rethinking Theory for Practice*. London: Bloomsbury Academic.

Mussetta, M., Lamela Adó, M. D., & Peixoto, B. L. (2021). La escritura académica fuera de sí: la multimodalidad como potencia expansiva. *Revista Educação e Cultura Contemporânea*, 18 (54), 382-400.

Sousanis, N. (2015). *Unflattening*. Cambridge, USA: Harvard University Press.

Call for Paper Vol. 7 No. 2 (2023): julio

Monográfico:

Posmemoria en Latinoamérica y en el Estado español. Creaciones visuales por la verdad, la justicia y la reparación, desde la perspectiva de los descendientes de los perpetradores criminales.

Olano Ereña, Luis

Alarcón Zayas, Violeta

La memoria de los pueblos que sufrieron violencia estatal masiva está secuestrada y se recupera costosamente mediante fragmentos de relatos inconexos y recuerdos confusos, navegando a ciegas entre testigos amnésicos, amenazas mudas, fantasmas de desaparecidos y documentos huérfanos. Habitamos un presente esquizofrénico en el que se ha banalizado y distorsionado el término "nazi", donde apologetas y responsables de genocidios y torturas masivas recurren al lenguaje de los derechos humanos para victimizarse. Asistimos atónitos al regreso de grupos políticos partidarios de regímenes dictatoriales, junto a otros que jamás las abandonaron gracias a las transiciones políticas (con o sin procesos de justicia transicional) de finales del siglo pasado; genocidas impunes en sus países de origen son juzgados (con escaso éxito y mucho sufrimiento por parte de sus víctimas) por países extranjeros en nombre de la justicia transicional, mientras que otros que ya fueron juzgados buscan, con cada vez mayor

rédito, una exoneración de su pena. Siguen sepultados miles de desaparecidos, sin restitución para las víctimas de los crímenes de Estado ni para sus familiares, donde los perpetradores y sus cómplices no han rendido cuentas ante nadie y cuyos herederos disfrutaron de los frutos del expolio y la violencia extrema. Nos encontramos con una población desmemoriada, enmudecida y cegada primero por el miedo y progresivamente por la simple inercia del paso del tiempo, que todo lo borra y desdibuja.

En este contexto infame, que evoca los años que sucedieron a la gran crisis del capitalismo y el ascenso de los fascismos en los años 20-30 del siglo pasado, aparecen pequeños movimientos sociales de elevado significado político y ético que se suman a los testimonios de las víctimas y sus familiares. Esto es, a la tarea de enfrentarse a la desmemoria, que promueve la impunidad de violaciones a los derechos humanos y de crímenes de lesa humanidad, se suman individualidades y agrupaciones de descendientes de perpetradores de violencias masivas que se identifican con el dolor de las víctimas y con su lucha por la verdad y la justicia. La sociología, la crítica cultural o los estudios de memoria y posmemoria han abordado extensamente la producción cultural de los descendientes de víctimas de crímenes de lesa humanidad. Otra perspectiva en auge en este campo es el que pone en el foco al perpetrador, como lo evidencia el cortometraje chileno de animación *Bestia*, de Covarrubias, y las imágenes de los crímenes producidas por los propios perpetradores como el trabajo de Sánchez Biosca *La muerte en los ojos. Qué perpetrar las imágenes del perpetrador*, o *The Abu Ghraib Effect* de Einsenman. Sin embargo, todavía son escasos los análisis en torno a las creaciones visuales de los descendientes de genocidas y colaboradores. Resulta especialmente relevante el surgimiento en 2017, en Argentina, de *Historias desobedientes*, un colectivo de familiares directos de torturadores y genocidas que, al descubrir sus crímenes, cortan relaciones con sus parientes, mediante el repudio y la denuncia. Entre ellos podemos señalar las obras de Vanina Falco y Nicolás Ruarte, que se enfrentan al silencio, al miedo y la culpa desde el teatro. En los mismos años, en Chile, participan de un proceso similar los cineastas Andrés Lübbert y Lissette Orozco, con sus documentales también parientes de colaboradores y perpetradores.

Este proceso nos plantea diversas cuestiones: ¿Podemos considerar esto como un atisbo de nueva esperanza para la recuperación de la memoria en el contexto de pueblos castigados por el terrorismo de Estado? ¿Es un movimiento capaz de influir de forma contundente en frenar los procesos de desmemoria que posibilitan y perpetúan el poder político, económico y simbólico de los regímenes autoritarios? ¿Podría considerarse un proceso similar al que se produjo en la Alemania de la culpa colectiva por el Holocausto? ¿En qué sentido podrían relacionarse? ¿Sería deseable y, en tal caso, posible, un proceso similar en el Estado español y en otros países de Latinoamérica? ¿En qué medida estos testimonios y agencias de segunda generación repercuten en la restitución de las relaciones mutiladas con nuestro pasado, en la comprensión del presente y en la construcción de un futuro más justo? A partir de estas preguntas, proponemos abrir un espacio para profundizar en los estudios de la “posmemoria” o memoria intergeneracional

atravesada por el trauma (Hirsh) y del concepto de “sujetos implicados”, que apela a la responsabilidad ética de los herederos de perpetradores (Rothberg). En este monográfico animamos a la reflexión y autorreflexión sobre los significados y potencialidades de la creación de obras cinematográficas, audiovisuales, plásticas, performativas, teatrales, fotográficas, etc., creaciones de ficción y ensayo que revisen de forma crítica las dictaduras y estados represores en Latinoamérica y en el Estado español. En este sentido, aceptamos tanto el análisis de obras ajenas producidas o protagonizadas por sujetos implicados como de obras propias. Estas obras pueden ser creadas o dirigidas por los familiares, aceptándose igualmente obras dirigidas por sujetos no implicados, pero donde aparezcan herederos del victimario que prueban, denuncian y se avergüenzan de los crímenes cometidos por sus parientes directos, rechazando así el legado de estos y posicionándose del lado de las víctimas.

Descriptoros:

Buscamos textos que profundicen en alguna o varias de las líneas que proponemos a continuación:

- Memorias mediadas por testimonios orales, objetos personales, fotografías, archivos familiares y dispositivos artísticos o artefactos culturales.
- Memorias filiativas y afiliativas.
- Distorsiones de la memoria, desmemorias, amnesias, silencios, secretos, memorias traumáticas, culpabilidades, extrañamiento.
- Obras visuales (cinematográficas, audiovisuales, fotográficas, teatrales, plásticas, performativas, etc.) producidas y/o protagonizadas por sujetos implicados.
- Mirada de autor/a: autorreferencialidad y autorreflexión en las creaciones artísticas de descendientes de perpetradores.
- Sujetos implicados. Extender el marco de la perpetración de violaciones de los derechos humanos para alejarse de la dicotomía víctima/victimario: heredero/as, observadores, cómplices, beneficiarios...
- Hitos del presente en la posmemoria y su repercusión.
- Militancia y proceso creativo en la recuperación de la memoria, verdad y justicia desde la perspectiva de parientes de genocidas y colaboradores.

Fechas:

1. Convocatoria del Call For Papers: **15 de diciembre de 2022**
2. Cierre del Call For Papers: **15 de marzo de 2023**
3. Artículo seleccionado para su publicación: **15 de mayo de 2023**
4. Artículo publicado: **15 de julio de 2023**

Referencias bibliográficas:

- Basile, T. (2020). Padres perpetradores. Perspectivas desde los hijos e hijas de represores en Argentina. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 15, 127-157.
- Bartalini, C. [et al.] (2018). *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires: Marea.
- Faber, S. (2014). Actos afiliativos y posmemoria: asuntos pendientes. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2 (1), 137-156.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Lazzara, M. J. (2020). Familiares de colaboradores y perpetradores en el documental chileno: posmemoria y sujeto implicado. *Atenea (Concepción)*, 521, 231-248.
- Maguire, G. (2017). *The Politics of Postmemory. Violence and Victimhood in Contemporary Argentine Culture*. Cambridge: Palgrave Macmillan Memory Studies
- Morag, R. (2018). On the Definition of the Perpetrator: From the Twentieth to the Twenty-First Century. *Journal of Perpetrator Research*, 2 (1), pp.13-19.
- Rothberg, M. (2019). *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford: Stanford University Press.
- Violi, P. (2020). Los engaños de la posmemoria. *Tópicos del Seminario*, 44, 12-28.

espol

Facultad de
Arte, Diseño y
Comunicación Audiovisual