

Nuestra America

IDENTIDADES Y EXCLUSIÓN

Salve, selva: La cuestión
amazónica y la geopolítica
latinoamericana

Acercamientos insólitos:
La vuelta del *Manto Tupinambá*
fecunda la cultura

Ecos inmemoriales:
el mestizaje problematizado

n° 62







PORTADA
| Detalle del *Manto Tupinambá*
Foto | Roberto Fortuna –
Museo Nacional de Dinamarca
Diseño editorial
Rafael Bezerra

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Tarcício de Freitas
Governador do Estado de São Paulo

Marília Marton
Secretária de Estado de Cultura,
Economia e Indústria Criativas

FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA

CONSEJO CURADOR DEL MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA

Marília Marton
Secretária de Estado de Cultura,
Economia e Indústria Criativas

Vahan Agopyan
Secretário de Ciência, Tecnologia e
Inovação do Estado de São Paulo

Marco Antonio Zago
Presidente de Fundação de Amparo
a Pesquisa do Estado de São Paulo –
FAPESP

Carlos Gilberto Carlotti Júnior
Reitor de Universidade de
São Paulo – USP

Antonio José de Almeida Meirelles
Reitor de Universidade Estadual de
Campinas – UNICAMP

Pasqual Barretti
Reitor de Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
– UNESP

Almino Monteiro Álvares Afonso-
Membro do Conselho

Marcelo Fernandes Pereira
Membro del Consejo

Max Perlingeiro
Membro del Consejo

CONSEJO EJECUTIVO

Pedro Mastrobuono
Director-presidente

Roberto Bertani
Director del Centro Brasileiro de
Estudos da América Latina

João Carlos Corrêa
Director de Actividades Culturales

Lucas Jordão Cunha
Director Administrativo y Financiero

NUESTRA AMERICA 62

Consejo editorial
Pedro Mastrobuono, Roberto Bertani,
Paulo Lannes, Eduardo Rascov,
Margarida Maria K. Kunsch e Milton
F. M. Lautenschlager

Director
Roberto Bertani

**Gerente de Planejamento y
Publicaciones del Centro Brasileiro
de Estudos da América Latina**
Paulo Lannes

Editor
Eduardo Rascov

**Edición, redacción, preparación de
textos y corrección de pruebas**
Eduardo Rascov e Maristela Debenest

Diseño editorial
Rafael Bezerra

**Investigación y
selección iconográfica**
Eduardo Rascov, Maristela Debenest
e Paulo Lannes

Producción
Maristela Debenest, Raiane Kely
Carvalho Félix e Teresa Cristina
Carraro Abbud

Textos
André Roberto Martin, Cristiélén
Ribeiro Marques, Eduardo Rascov,
Fábio Weintraub, Leon Patrick Afonso
de Souza, Leonor Amarante, Maía
Aguilera Franklin de Matos, Maria
Ligia Coelho Prado, Paulo Lannes,
Paulo Vieira, Pedro Mastrobuono,
Priscila Risi Pereira Barreto, Reynaldo
Damazio, Rodolfo Mata, Verônica
Stigger e Yanet Aguilera

Ilustraciones
Julian Campos

Fotografías
Bernardino Avila, Claudio Oiticica,
Eduardo Rascov, Evandro Teixeira,
Klaus Berends, Marcello Casal Jr,
Maria Vitória Lima, Renato Soares,
Roberto Fortuna, Walter Firmo

Agradecimientos
Cataratas do Iguacu S.A., Centro
Cultural Tijuana, Editora Luna
Parque, Família Engel, Instituto
Moreira Salles, Museu Bispo do
Rosário, Museo de Arte Latino-
Americano de Buenos Aires – MALBA,
Museo Nacional de Bellas Artes –
MNBA (Argentina), Museo Nacional
de Dinamarca, O Mundo de Lígia
Clark y Projeto Hélio Oiticica

Los textos son responsabilidad
exclusiva de los autores y no reflejan
el pensamiento de *Nossa América*/
Nuestra America

Prohibida la reproducción del
contenido de la revista.

NOSSA AMÉRICA/ NUESTRA AMERICA
Publicación de Fundação Memorial da
América Latina

Dirección: Av. Mário de Andrade, 664,
Barra Funda, São Paulo, SP, Brasil.
CEP 01156-001

Tel. 55 11 3823-4600
www.memorial.org.br
ISSN 0103-6777

Traducción al español
Brazil Translations & Solutions -
Traducoes e Interpretacoes LTDA

Resumen



**Leia
Nossa
América
em português**

- 4 Editorial
- 6 La Amazonia y la geopolítica latinoamericana
- 12 Santos Dumont y el Parque Nacional de Foz do Iguazu
- 18 Las “catástrofes naturales” y el racismo ambiental en Haití
- 22 Pablo Neruda: la actualidad del poeta que pide castigo
- 26 Testigo ocular
- 34 El poema ensaya: notas sobre la escritura de Tamara Kamenszain
- 36 Entre el microscopio y el caleidoscopio: diálogo literario y mutua traducción
- 46 Rugendas en America Latina: del viaje pintoresco al rapto de la cautiva
- 52 *Verboamerica* y *Sur Moderno*: de lo regional a lo universalizante
- 56 Flávio de Carvalho y el cuerpo en riesgo
- 60 De Tijuana al Fin del Mundo
- 66 Mantos imantados
- 76 Mestizaje: un concepto en disputa
- 80 Ecos inmemoriales del Baile de la Conquista
- 84 Tradiciones andinas resuenan en São Paulo



Editorial

Estimado lector,

Ese número de *Nuestra America* en sus manos aborda la cuestión ambiental, que pone en jaque la vida en el planeta, pero lo hace tomando en cuenta las realidades nacionales y regionales de America Latina. La reflexión del geógrafo André Martin sobre la geopolítica de la Amazonia, que abarca nueve países, se pregunta cómo articular la agricultura familiar, saberes de los pueblos indígenas y ribereños a inversiones en investigación biotecnológica. A continuación, presento, la pionera creación del Parque Nacional de Iguazú a las instancias de Alberto Santos Dumont, buen ejemplo de la preocupación con el ambiente – que no debe ignorar los problemas sociales. La fractura “en la relación entre humanidad y medio ambiente” es propia del “habitar colonial” y del “racismo ambiental”, de acuerdo con Leon Patrick Afonso de Souza. Señala a Haití como retrato de estas marcas históricas de estrecha relación con las catástrofes naturales.

El segundo bloque de la revista trata de asuntos literarios contemporáneos en America Latina. La interacción entre los universos lingüísticos del portugués y del español interesa especialmente al Memorial da América Latina, donde ambas lenguas son comunes. El poeta brasileño Fábio Weintraub entrevista al mexicano Rodolfo Mata, su traductor para el castellano. Y realizan un ejercicio de traducción mutua. Reynaldo Damázio, que coordina el Centro de Apoyo al Escritor, de la Casa de las Rosas, escribe sobre la poeta argentina Tamata Kamenszain. Fallecida en 2021, su estilo “neo-barroco” influenció toda una generación latinoamericana. Paulo Lannes escribe sobre la actualidad de los poemas políticos de Pablo Neruda, que gana la atención de traductores independientes. Y las imágenes consagradas de Evandro Teixeira homenajean al bardo – y conmemoran los 50 años del golpe militar chileno.

La relación entre las artes y los momentos históricos compone el tercer bloque de *Nuestra America*. Maria Lígia Coelho Prado señala una aparente incoherencia del pintor Rugendas en America Latina, “del viaje pintoresco al rapto de la cautiva”.



Detalle de foto de Arthur Bispo do Rosário
Foto | Walter Firmo / Acervo Instituto Moreira Salles

“¿Esto es arte o no? ¿Existe un arte latinoamericano?” – indagaciones que subyacen a la materia *Verboamerica* y *Sur Moderno*: del regional al universalizante, de Cristiélen Ribeiro Marques. La autora compara las colecciones de arte latinoamericano de la venezolana Patricia Phelps de Cisneros, donada al MoMA, y del argentino Eduardo Constantini, al MALBA. Verônica Stigger escribe sobre Flávio de Carvalho, arquitecto y artista plástico polifacético y vanguardista, cuya obra abarca mediados del siglo XX y ha despertado nuevos estudios. El recorrido de la curadora Leonor Amarante en las bienales de arte, del norte al sur del subcontinente latinoamericano, desemboca en la Trienal de Tijuana: muestras de la interacción del arte con las inquietudes y reivindicaciones del mundo en que vive.

La última sección de *Nuestra America* observa la cultura ancestral y popular de America Latina. “Mantos imantados”, de Paulo Vieira, opera una sorprendente aproximación entre el *Manto Tupinambá*, el *Manto de la presentación*, de Arthur Bispo do Rosário, y los *Parangolés*, de Hélio Oiticica. Los tres artículos que

cierran la edición están impregnados por la idea de la resonancia de una antigua fuerza vital que permanece. Yanet Aguilera y Maia Aguilera Franklin de Matos reflexionan sobre cómo la historia del arte puede contribuir para que “nuestra autoimagen mestiza pueda escapar de la mancha violenta del blanqueamiento”. Las danzas de la conquista mesoamericanas y andinas, las *Festas de Chegança* brasileñas, entre otras reformulaciones sincretizadas de raíces paganas, son analizadas por Priscila Risi Pereira Barreto. Por fin, las fotos de Eduardo Rascov muestran que estos bailes y espectáculos también resuenan por las calles de São Paulo.

Plasticamente, esta revista quedó exuberante con hermosos matices de texturas, provocando el deseo de pasar las manos por las páginas.

Disfruten.

Pedro Mastrobuono
Presidente de la Fundação
Memorial da América Latina



**Fotos
Renato
Soares**

Desde Maturacá (aldea en el Estado de Amazonas, Brasil)
indígena Yanomami "vigila" el Pico de la Neblina, en la
frontera con Venezuela

La Amazonia y la geopolítica latinoamericana

André Roberto Martín

Como asegurar la soberanía nacional, contener el avance de la producción de commodities para la exportación y, al mismo tiempo, vincular la agricultura familiar y los conocimientos de los pueblos nativos a las grandes inversiones en investigación biotecnológica

El grito de guerra – ¡Selva! – de los soldados brasileños que guarnecen nuestras fronteras septentrionales nos da una buena idea de la asociación inmediata entre el nombre de esta porción tan singular de la superficie de la Tierra con la peculiaridad botánica que la cubre paisajísticamente. Sin embargo, se trata de una identificación muy imprecisa que no hace justicia a la complejidad de significados que la simple mención de la palabra “Amazonia” –o selva amazónica– nos sugiere. Desde el mito griego de las mujeres guerreras, pasando por la reinterpretación que le dieron los conquistadores españoles a su llegada a esta parte del Nuevo Mundo, hasta nuestros días, en que la palabra ha adquirido un significado simbólico universal ligado al propio destino de la humanidad, esta palabra ha recorrido un camino bastante accidentado. No es el caso aquí de repasarlo en detalle, pero como defendemos la idea de que el enfoque geo-

gráfico es el más completo y adecuado para abordar las múltiples posibilidades que el término propone, parece ineludible una breve mirada a la toponimia.

Otra cuestión controvertida es la delimitación de esta enorme área, cuáles son sus contornos, lo que a su vez nos remite al clásico y antiguo debate en Geografía sobre el propio concepto de “región”, y qué criterios se utilizan para individualizar orgánicamente estos “segmentos espaciales”. Tampoco es el caso de seguir detalladamente este camino, pero también parecen indispensables algunas notas sobre la aplicación de la teoría a nuestro caso concreto. Para concluir, trabajaremos la *cuestión medioambiental* específica de la Amazonia desde un punto de vista geopolítico, finalizando con algunas consideraciones sobre aspectos económicos y sociales que son importantes para nuestra reflexión. Sigamos adelante.

El nombre de la cosa

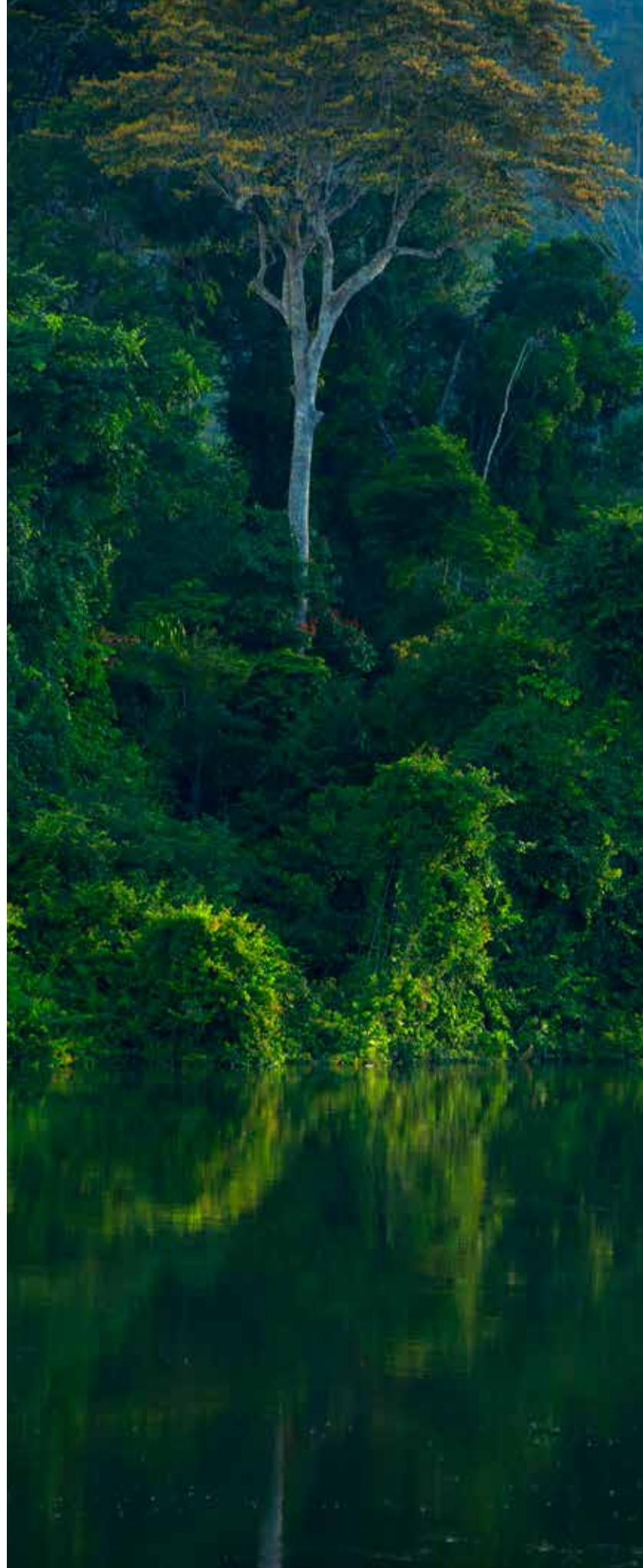
No hay consenso sobre el origen exacto de la palabra *amazonas*, aunque la remisión a la mitología griega sobre mujeres guerreras que se amputaban el pecho derecho para manejar mejor el arco y la flecha parece haber sido realmente la inspiración de Francisco de Orelhana cuando, al explorar el gran río proveniente de los Andes, se encontró con un grupo de mujeres indígenas que lo enfrentaron. La historia posterior sustituyó el nombre original tupí del río más grande del mundo –*Paraná-assú*– por el que le dieron los conquistadores europeos. Esta es al menos la versión más aceptada, avalada por los registros, aunque hay quien sostiene que el nombre *amazonas* deriva de la palabra indígena *amassunu*, que podría traducirse libremente como “río ruidoso” o “ruido de aguas”.

Asimismo, hay quienes discrepan del origen helénico del término. De hecho, en griego el prefijo *a* indica negación y la palabra *mastós* significa seno, lo que refuerza la referencia al mito mencionado. Sin embargo, investigaciones recientes apuntan a un origen persa más probable, ya que la expresión *ha-maz-an* puede traducirse como “quien lucha unido”, y conviene recordar que estas mujeres luchaban codo con codo con los hombres y no contra ellos. Mujeres flecheras en el ejército persa son aceptadas como un hecho. Pero no quemaban uno de sus senos y no es cierto que estos estorbaban el manejo del arco.

De Amazonas a Amazonia hay un paso, ya que el sufijo *ia* significa “tierra” o “país”, evocando así los conceptos de *región* o *territorio*, siendo que el primero está asociado a la temática de la identidad espacial –ecológica, económica o cultural–, mientras que el segundo implica la apropiación –por el uso o jurídica– de alguna porción de la superficie terrestre por parte de un grupo políticamente organizado. Con el tiempo, la Hilea amazónica, el Bioma amazónico, la Panamazonía y la Amazonia legal se han convertido en conceptos elaborados e indispensables para comprender el significado de la *cuestión amazónica* en la actualidad, que se refiere al enigma con respecto al futuro de esta inmensa región y de la propia humanidad. Los dos primeros se refieren a la temática ambiental, el tercero a la geopolítica y el último a la organización económica y política de nuestro país. Veamos ellos.

Antes del Antropoceno

Las Ciencias Naturales o Geociencias, como también se las conoce, están hoy involucradas en el gran tema del *calentamiento global*, al punto de proponer que aceptemos el hecho de que los cambios producidos por la acción humana en nuestro planeta han llegado





Indígenas en las márgenes del Río Paru d'Este. Los pueblos Aparai y Wayana, de la familia lingüística karib, viven en el Estado de Pará (Brasil), en Surinam y en Guyana Francesa

a tal punto que hoy podríamos hablar que entramos en una nueva era geológica, apropiadamente denominada como el Antropoceno.

Pues la selva ecuatorial, bautizada por Alexander Humboldt como la Hilea Amazónica en el inicio del siglo XIX, puede considerarse como una especie de reliquia de un tiempo anterior al actual, cuando la relación entre el hombre y la naturaleza aún era dictada por una concepción de unidad y no de lucha, como la desarrollada por el capitalismo histórico. Por eso es tan importante hoy comprender el impacto del calentamiento global en el cambio del régimen de lluvias sobre Hilea, ya que puede corroborar o no la hipótesis del Antropoceno. Cabe destacar que Humboldt, fundador de la Geografía Física, es anterior a Ernest Haeckel, *padre* de la Ecología. Si la gran aportación del primero fue reconocer la simbiosis entre bosque, hidrografía y pluviosidad, la del segundo, al estar la Biología más avanzada, permitió el desarrollo de las nociones de *bioma* y *biodiversidad*. Es donde la tesis de preservación del bosque se hace más contundente, por lo menos nos parece, porque la Hilea alberga nada menos que 1/4 de todas las especies de seres vivos de nuestro planeta y 1/5 del volumen de agua dulce superficial.

Y, por supuesto, si el clima, si el clima influye en la dinámica del bosque, éste a su vez, también afecta el clima, y la contribución de la Amazonia en la moderación de las temperaturas y en la calidad del aire que respiramos parece bastante obvia – desde que evidentemente, la selva no sea consumida por el fuego.

Es en este punto donde el choque de cosmovisiones entre el colonizador y el colonizado se vuelve explosivo, porque como oí decir a un líder indígena brasileño, “¿por qué vamos a destruir la selva si ella nos da todo?”, mientras que en la visión capitalista del colonizador, el bosque preservado no es más que un gran despilfarro, cuando no una conspiración de ONG, potencias extranjeras y pueblos indígenas contra el desarrollo nacional. La cuestión transborda los campos de la ideología, de la geopolítica y de la política. Intentemos una visión de síntesis.

La Amazonia pertenece a America Latina

Es comprensible que las medidas del bosque, bioma y cuenca hidrográfica no coincidan exactamente, no sean muy exactas y puedan presentarse de manera confusa. El bosque, definido como una combinación única de flora y fauna, se estima en unos 5,5 millones de km², mientras que el bioma, un concepto más amplio que incorpora zonas no boscosas, está entre los 6,5 millones de km². Ya la cuenca hidrográfica, se acepta ligeramente mayor, con más de 7 millones de km².

Más que la precisión de estos datos, es interesante resaltar que en todos estos casos se busca una idea de totalidad y unicidad, lo que nos advierte del riesgo de una generalización precipitada, ya que es difícil pensar en una homogeneidad para un área tan extensa. Además, habría que agregar que para los geógrafos la primera definición de Amazonia como “región” se basó en la cuenca hidrográfica y no en el bosque, y es mucho más reciente el uso de la expresión *bioma amazónico* para referirnos a ella.

El bosque, una combinación única de flora y fauna, se estima en unos 5,5 millones de km², mientras que el bioma, un concepto más amplio que incorpora zonas no boscosas, está entre los 6,5 millones de km². Ya la cuenca hidrográfica, se acepta ligeramente mayor, con más de 7 millones de km²

Los conceptos de *bioma* o *biota* se desarrollaron a partir de la botánica, y se asemejan en su significado general a la expresión “dominio morfoclimático” acuñada por el geógrafo Aziz Ab’Saber, que siempre destacó el papel del clima como gran escultor de los relieves y, en este caso, del propio bosque. Así, podemos concluir que existe una especie de dialéctica entre el bosque y el río, tanto en términos bioquímicos como simbólicos, donde el primer elemento representaría al colonizador y el segundo, al colonizado. De hecho, como sintetizó oportunamente otro importante geógrafo brasileño, Carlos Walter Porto Gonçalves, sin el control de las aguas, Portugal no se habría apropiado del bosque. O, dicho de manera más precisa, de la mayor parte de ella, recordando que Brasil, su heredero, posee hoy alrededor de 2/3 del área del bioma amazónico. El tercio restante se divide entre Bolivia, Ecuador, Perú, Colombia, Venezuela, Guyana, Surinam y Guayana Francesa.

Cabe señalar que las “Tres Guayanas”, que no pertenecen a la cuenca amazónica, están incluidas, sin embargo, en los conceptos de bioma y bosque –y aquí surge un delicado problema geopolítico. Aunque el pueblo de la Guayana Francesa es reconocido como “amazónico”, y el bosque aparece siempre como un importante elemento de identidad, no tiene mucho sentido reconocer a la República Francesa como un Estado amazónico, con pleno derecho a tener un asiento en la Organización del Tratado de Cooperación Amazónica. Sería como omitir el hecho de que la Guayana Francesa es una colonia.

No es lo mismo que defender “el derecho de talar e incendiar el bosque”, lo que hizo explícitamente el ministro de Medio Ambiente del gobierno anterior. Al exclamar la célebre frase “¡Dejemos pasar el ganado!”, inusitada por la sinceridad, el ministro resumió muy bien cinco siglos de sumisión colonial, en los que el buey, la Biblia y la bala fueron las herramientas de la “civilización” contra los “salvajes”. Y lo más preocupante es que la cumbre militar siguió esa opinión, ofendida por las advertencias del presidente francés sobre la magnitud de los incendios. He aquí, entonces, la cuestión geopolítica, y al mismo tiempo ambiental, que tanto nos molesta: después de todo, ¿la preservación del bosque depende de más o de menos soberanía del Estado brasileño?

La respuesta debe dividirse en dos partes, una relacionada con la geopolítica exterior y la otra con la geopolítica interior. Para ello nos ayudaremos con dos conceptos imprescindibles: “Pan-Amazonia” para la primera, y “Amazonia Legal” para la segunda.

Ahora bien, cuando consideramos la Amazonía en toda su totalidad geopolítica, es decir, cuando incluimos a la Guayana Francesa, como lo requiere el prefijo *pan*, la pregunta es si este



territorio, aunque no es soberano como Puerto Rico, las Islas Malvinas y Quebec, es parte o no de América Latina, una vez que toda ella y no sólo América del Sur la que sufre la presión de las potencias imperialistas del Norte contra nuestra soberanía económica y el poder de nuestra cultura. Recordemos que fue Henry Kissinger el que propuso en la década del 70 que Brasil “patrullara” América del Sur contra el comunismo, mientras ellos cuidaban del “resto” del Hemisferio Occidental. No en vano, por lo tanto, que vecinos sudamericanos a veces nos vean como subimperialistas, ya que, para ellos, el sujeto histórico colectivo es América Latina. El Pacto Amazónico firmado en 1978 excluyó a la Guayana Francesa precisamente por este impulso anticolonialista, renovado a principios del siglo XXI por el bolivarianismo de Hugo Chávez. El problema actual, sin embargo, es que esta misma justificación ha sido dada por quienes se oponen a la demarcación de tierras indígenas y reservas ambientales. Y que consideran la minería ilegal, extracción de madera y las actividades agrícolas como manifestaciones de soberanía. Examinemos esta cuestión más de cerca.

¿Entregar para integrar?

Fue a través de una decisión del Congreso Nacional en 1953 que nació el *Territorio de la Amazonia Legal*. Incluía, además de los estados de Amazonas y Pará, las áreas de los antiguos Territorios



Aldea Taurepang en la orilla brasileña del Monte Roraima. Los Taurepang, de la familia lingüística karib, también viven en Venezuela e en Guyana

Federales de Acre, Guaporé (Rio Branco) y Rio Branco (Roraima), así como las porciones norte de Mato Grosso y Goiás, y una franja oriental de Maranhão. De esta forma, incorporó, además de las áreas de bosque tropical húmedo, porciones del bioma Cerrado, presentes en el sur de Pará y Maranhão y en los actuales Mato Grosso y Tocantins, que fueron separados de sus estados anteriores casi en la misma línea de corte definida por la Amazonia Legal. También Roraima tiene una mancha de Cerrado. El objetivo de esa medida era atraer para aquella vasta área considerada como “vacío demográfico”, 3% de la renta federal en inversiones que impulsaran su desarrollo.

Desde el punto de vista de una operación de geopolítica interna, la fragmentación de la región en nueve unidades subnacionales, sometidas además a un órgano de planificación directamente vinculado al gobierno central, significa transferir poderes cada vez mayores de los liderazgos regionales para Brasilia, algo iniciado aún con Getúlio Vargas, y que se intensificaría fuertemente durante los gobiernos militares.

Obsesionados con el tema de la seguridad fronteriza, los militares implementaron un programa de integración vial entre la Amazonía y las demás regiones del país, que reemplazó el patrón tradicional de ocupación, asentado en el trinomio *río-vársea-bosque*, más ligado a la economía doméstica, por otro, más extro-

vertido y moderno, marcado por la combinación de *camino-tierra firme-sub suelo*. Con este nuevo sistema de circulación, la región se ha urbanizado e industrializado, lo que ha traído consigo numerosos problemas sociales y ambientales. La geógrafa Bertha Becker, gran estudiosa de la región, que inicialmente defendió la Carretera Transamazónica, reconocería más tarde el daño de este modelo de desarrollo. La cuestión clave sigue siendo, a nuestro juicio, el papel que el país pretende desempeñar en la llamada “división internacional del trabajo”, porque desde la conquista portuguesa se ha impuesto la función exportadora primaria en estas tierras, por lo que la logística construida aquí obedece, ante todo, a los dictados del mercado exterior. De esta manera, el sistema de transporte nacional está atravesado por las necesidades de los sectores exportadores, de ahí la conclusión de que, para “integrar” las diversas regiones del país, primero es necesario “entregar” algo al mercado externo.

No tiene sentido, en conclusión, pretender defender los intereses de la población amazónica no indígena, renegando a esta su derecho a la tierra. Con $\frac{3}{4}$ de la población viviendo en ciudades, no son las áreas protegidas las que están perjudicando el desarrollo regional. Becker es muy optimista en cuanto a la valoración de actividades que mantengan el bosque en pie, articulando agricultura familiar, saberes de los pueblos originarios y grandes inversiones en investigación biotecnológica. Pero antes es necesario asegurar la soberanía nacional y evitar que la pauta de exportaciones sea dominada por *commodities*. Temer que el imperialismo quiera preservar el bosque ahora, para apoderarse de él en el futuro, es una especie de rendición *a priori*, y demostración de desconocimiento en cuanto a los mecanismos de sumisión de áreas periféricas a potencias centrales. Hablando de esto, ¿cuál es el destino del oro, la madera, el pescado, el hierro, soja, carne y algodón extraídos del bosque, y que dejó de ser bosque?

André Roberto Martin • Profesor Doctor titular del Departamento de Geografía de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la USP.



Santos Dumont y el Parque Nacional de Foz do Iguaçu

Pedro Mastrobuono

*La aventura del genial aviador brasileño que dio lugar a
un santuario ecológico y turístico brasileño y un
regalo (otro) para la humanidad*



Santos Dumont, al centro, de sombrero oscuro. A su lado (a la izquierda de la foto), el entonces presidente de Paraná, Afonso Camargo, y su nieto Alípio Camargo. A la derecha, Eneas Marques, Secretario del Interior del Estado

Foto | Repositorio Wikimedia Commons

Este año 2023 celebramos los ciento cincuenta años de Alberto Santos Dumont, célebre pionero de la aviación. El aviador dejó otro legado, aunque no tan conocido, pero igualmente inspirador y una gran referencia en el campo de la sostenibilidad. La aventura que vamos a contar es un ejemplo más de la genialidad y el altruismo de este brasileño que nos llena de orgullo.

Las Cataratas del Iguazú forman el mayor conjunto de caídas de agua del planeta. Estamos hablando de un templo del turismo sostenible. Quienes pasan por allí quedan sorprendidos por este patrimonio natural, capaz de encantar y arrancar suspiros a un gran número de visitantes de todo el planeta. Allí se encuentra una estatua de cuerpo entero de Alberto Santos Dumont, por su papel fundamental en el nacimiento del Parque Nacional das Cataratas, santuario mundial para la protección de la fauna y flora, en la región de la triple frontera.



Alberto Santos Dumont era un visionario capaz de vislumbrar actividades económicas aún no soñadas. Con su personalidad altruista, desplegó un enorme esfuerzo físico, enfrentó obstáculos y, usando de su prestigio, formó la convicción de las autoridades públicas. Él solo cambió la historia de la región y abrió las puertas del país al turismo mundial autosostenible

El año era 1916. Santos Dumont ya era una celebridad internacional de altísima popularidad a la época. Había ido a Chile, donde había sido recibido por el Presidente de la República y donde había participado de varios eventos sobre aeronáutica -- llegando a presidir un congreso mundial sobre el tema. Continuando en su viaje por America Latina, en territorio argentino conoció las caídas de agua del Iguazú que lo fascinaron de inmediato. Los hechos que se sucedieron cambiaron no solo la realidad del lugar, sino también del estado de Paraná y del desarrollo del turismo en Brasil.

Santos Dumont insistió en conocer el lado brasileño de las cataratas, situado entonces en una hacienda particular, con difícil acceso a las caídas. Había pocos senderos, lo que exigía mucho tiempo y esfuerzo por parte de quienes se aventuraban. Santos Dumont cambió entonces el

rumbo de su viaje y aceptó la invitación del hotelero Frederico Engel y del alcalde del municipio de Foz do Iguazú para, en una comitiva, emprender la travesía, adentrándose en la selva.

Un hecho en especial quedó registrado en la memoria de los que participaron de la comitiva: el Río Iguazú estaba con gran caudal, en virtud de las lluvias que generaron una crecida histórica, y un tronco de árbol, bastante ancho y largo, había quedado atascado en la orilla, con uno de los extremos sobresaliendo por encima del abismo, hacia las cataratas. Santos Dumont, sin ningún aviso previo, subió a ese tronco y caminó tranquilamente hasta el borde, para admirar mejor la profundidad. Dejó a la comitiva en un estado de desconcierto y paralizada por el miedo. Elfrida Engel, hija de Federico, registra en sus relatos la célebre frase de Santos Dumont, así que bajó del tronco,

La magnificencia del más grande conjunto de cataratas de agua del planeta, en la triple frontera entre Argentina, Brasil y Paraguay

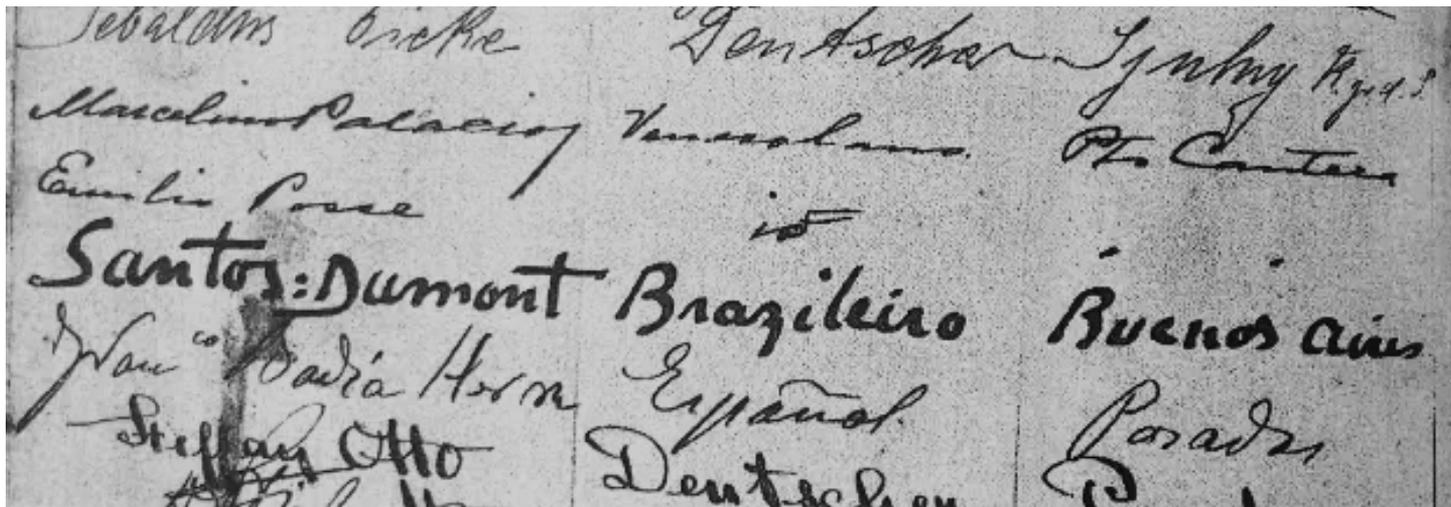
Foto | Repositorio Wikimedia Commons





“Las alturas no me perturban”, dijo Santos Dumont al subir a un tronco preso en el borde para contemplar las cataratas desde la parte alta. El episodio fue presenciado por Elfrida Engel, arriba, al lado de la estatua del aviador en Foz do Iguazu

Foto | Acervo familia Engel



en respuesta a las amonestaciones de los presentes: “¡Las alturas no me perturban!”

Santos Dumont estaba descontento por el hecho de que las cataratas estuvieran en terrenos privados, pertenecientes a un ciudadano uruguayo que tenía la discreción de decidir quién podía o no visitarlas. Cambiando nuevamente sus planes de viaje, partió en dirección a Curitiba, con la intención de reunirse con el entonces Presidente de Paraná (cargo correspondiente al actual gobernador de Estado). Ese viaje quedó conocido como *Cabalgata patriótica*, transcurso realizado por dentro de la floresta hasta la ciudad de Garapuava, usando como orientación de navegación las líneas telegráficas. Le acompañaban un inspector del municipio de Foz do Iguazu, llamado Isidro Lourenço de Souza, y un policía militar llamado Virgílio. Salieron de Foz de Iguazu y pasaron por Laranjeiras do Sul hasta llegar a Guarapuava - recorrieron 300 km en sólo seis días, haciendo todas las comidas en plena selva. En esfuerzo continuo, subieron de 180 metros para casi 1.200 metros de altitud. Desde allí, haciendo uso de los precarios automóviles de la época, alcanzaron Ponta Grossa. El último tramo, hasta Curitiba, fue recorrido en tren.

Detalle del libro de registro de huéspedes y vista general del Hotel Brasil, en las Cataratas de Iguazú, donde Santos Dumont se hospedó en 1916 cuando llegó de Buenos Aires.

Reproducción del libro *Frederico Engel, pioneiro no turismo e hotelaria em Foz do Iguazu*





Imagen de Santos Dumont da la bienvenida a los visitantes de las cataratas. La placa en la base de la estatua muestra cómo el inventor lanzó la idea de la creación de lo que vendría a ser el actual Parque Nacional de Iguazú

Foto | Cataratas do Iguacu S. A. / Divulgação

En ese momento se dio, el encuentro histórico de Alberto Santos Dumont con el Presidente de Paraná, oportunidad en la cual él convenció al jefe del ejecutivo a transformar las tierras particulares en área pública. Entre los argumentos de que se valió, explicó que el número de visitantes iba a viabilizar económicamente la región, llamando lo que hoy conocemos como “turismo sostenible” de una “fábrica sin chimeneas” capaz de generar ingresos y divisas para todo el entorno. Defendió enfáticamente que la zona debía ser pública, permitiendo el acceso a todo el mundo, como un regalo para la humanidad.

Un hombre al frente de su época, Alberto Santos Dumont era un visionario capaz de vislumbrar actividades económicas aún no soñadas. Con su personalidad altruista, desplegó un enorme esfuerzo físico, enfrentó obstáculos y, usando de su prestigio, formó la convicción de las autoridades públicas. Él solo cambió la historia de la región y abrió las puertas del país al turismo mundial autosostenible.

Así nació el Parque Nacional de las Cataratas, que recibe cada año cerca de 2 millones de visitantes de más de 170 países.

Así era Alberto Santos Dumont, un hombre más allá de la aviación.

Pedro Mastrobuono • Doctor *honoris causa* en protección del patrimonio cultural por la Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), es posdoctorado en la misma Universidad, con la investigación “Identificación y análisis de los bienes culturales legados por Santos Dumont bajo la óptica de los mecanismos disponibles de protección al patrimonio histórico cultural brasileño”. Premiado por el Senado Federal con el Comendador Luís Câmara Cascudo por su actuación en la protección al patrimonio cultural del país, es presidente de la Fundação Memorial da América Latina.



La gente camina por los escombros del barrio de Bel Air, en Puerto Príncipe, después del terremoto de 2010. La mayoría de las casas fueron totalmente destruidas y no tuvieron a donde ir

Foto | Marcello Casal Jr. – ABr / Repositorio Wikimedia Commons

Las “catástrofes naturales” y el racismo ambiental en Haití

Leon Patrick Afonso de Souza

Cómo la ecología decolonial piensa países marcados por eventos climáticos extremos, como los caribeños, en los cuales el habitar colonial aún determina la relación entre cultura y naturaleza

Una búsqueda en plataformas digitales de investigación con la expresión “catástrofes ambientales en Haití” lanza sobre nosotros una avalancha de noticias, artículos, estudios gubernamentales y privados sobre lo que se considera una de las muchas crisis que vive el país caribeño con una población de alrededor de 11 millones de personas. Es probable que muchos recuerden las terribles imágenes emitidas el 12 de enero de 2010, cuando un terremoto de magnitud 7,3 destruyó la capital, Puerto Príncipe, y sus alrededores, segando la vida de más de 300.000 personas y dejando a miles sin hogar. Las imágenes de mujeres y hombres corriendo entre los escombros, desesperados bajo la nube de polvo, intentando encontrar familiares y amigos ciertamente forman parte del imaginario de nuestra generación.

En los últimos años, antes y después del devastador terremoto de 2010, Haití siempre ocupó titulares en las noticias cuando fue castigado por otras “catástrofes” como terremotos, huracanes, tormentas tropicales y sequías. Por la misma razón, lleva algún tiempo ocupando las mesas de debate de países, organismos multilaterales, agencias de ayuda humanitaria, universidades y otras tantas organizaciones públicas y privadas. Es innegable que la ubicación geográfica de Haití es uno de los factores para que el país sea alcanzado año tras año por eventos geológicos y climáticos extremos. Sin embargo, es irresponsable mirar el sufrimiento provocado por esos mismos acontecimientos solo como resultado de la localización geográfica

y analizar el país de forma superficial, desvinculada de la violencia colonialista a la que ha estado sometido en los últimos siglos.

A pesar de los cambios analíticos y de la adopción de narrativas más críticas, el término “catástrofes naturales” sigue siendo ampliamente utilizado por diferentes grupos, sectores de los medios de comunicación y gobiernos para referirse a lo que ocurre en Haití – y también en otras partes del mundo. Frente al avance de los cambios climáticos y de los recurrentes fenómenos meteorológicos extremos, sobran ejemplos de situaciones estampadas como “catástrofes naturales”, cuando en verdad son catástrofes socioambientales y políticas. En un momento en que la mayor parte de la comunidad científica sería y comprometida con el bien común y la dignidad humana señala que los efectos del cambio climático son catastróficos, es necesario tener el coraje político para enfrentar que terremotos, huracanes, tormentas y otros fenómenos tienen consecuencias diferentes para la vida de los más pobres.

En su libro *Una ecología decolonial – pensar a partir del mundo caribeño*, el filósofo y científico político Malcom Ferdinand dedica un capítulo para debatir sobre la ecología y el ambientalismo a partir de la realidad haitiana. Más que eso, el autor nacido en Martinica ayuda a retomar el proceso histórico de colonización de Haití y, a partir de eso, reconstituir sentidos y prácticas para un ambientalismo o una ecología que reconozca el “habitar colonial”. El colonialismo, analiza, aunque no sea responsable

Es ese “habitar colonial” constituido en otros períodos que continúa fracturando la relación entre humanidad y medio ambiente, o entre cultura y naturaleza. Esa dicotomía llevada al extremo por los sistemas industriales y urbanos modernos, es uno de los ejes que promueven la degradación de los territorios y la desfiguración de vidas humanas y no humanas

directamente de la deforestación contemporánea en Haití, por ejemplo, fue la base para explorar el suelo al extremo y romper la relación con la tierra.

Es ese “habitar colonial” constituido en otros períodos que continúa fracturando la relación entre humanidad y medio ambiente, o entre cultura y naturaleza. Esa dicotomía llevada al extremo por los sistemas industriales y urbanos modernos, es uno de los ejes que promueven la degradación de los territorios y la desfiguración de vidas humanas y no humanas. A lo largo del capítulo en el que se basa en las experiencias coloniales vividas en Haití, Ferdinand nos ayuda a comprender cómo la violencia del colonialismo es responsable de los sufrimientos de la actualidad, incluso en situaciones de catástrofes aparentemente naturales.

Además de miles de muertes causadas por el terremoto de 2010, el huracán Matthew (2016), el terremoto de 2021 y las

tormentas tropicales recurrentes, existen amenazas cada vez más constantes derivadas de eventos climáticos extremos, como sequías y otros fenómenos vinculados a El Niño. En la última gran sequía de hace siete años, más de 3 millones de personas pasaban hambre o padecían inseguridad alimentaria. En América Latina y en otros países del mundo, también se registran eventos geológicos y climáticos como los que ocurren en Haití.

El habitar colonial es un vestigio violento que sigue dejando a los países y territorios empobrecidos las peores consecuencias de terremotos, tempestades, huracanes. No es una simple consecuencia de la localización geográfica. Es un resultado de la forma de concebir y habitar la tierra que, desde la colonización, solo desea lucro y beneficios a cualquier costo. Ante las catástrofes y los eventos climáticos extremos no existe un “nosotros homogéneo”, advierte Malcom. En medio de los escombros de los terremotos o de los huracanes,





Imagen aérea expone la pobreza de la región devastada el 12 de enero de 2010 por el gran terremoto de magnitud 7 en la escala sismológica de magnitud de momento

Foto | Logan Abassi – UN Photo / Repositorio Wikimedia Commons

y dentro de las casas sin alimentos como resultado de las sequías, existen historias y trayectorias de personas a quienes históricamente se les ha negado el derecho a la justicia, a la dignidad y lo principal de ellos: el derecho a estar y habitar el mundo con vida en plenitud.

La crisis climática que el mundo entero experimenta es sentida de forma muy distinta por las naciones, por comunidades urbanas y rurales, por quienes viven en los países del sur y del norte global, por quien vive rodeado de monocultivos o por quien tiene el privilegio de vivir al lado de áreas verdes con diversidad de fauna y flora. De la misma forma, el propio cuerpo de la tierra, aquello que llamamos medio ambiente, siente de forma diferenciada a depender de su localización geográfica y de la codicia exploratoria de determinados grupos. Las consecuencias drásticas del cambio climático para grupos arrinconados en posiciones subalternas, empobrecidos y situados a las márgenes del mundo están estrechamente vinculadas a las consecuencias para el propio medio ambiente.

El racismo ambiental, es decir, las consecuencias violentas del cambio climático o de los llamados “proyectos de desarrollo” sobre los cuerpos y las trayectorias de las personas en situación de vulnerabilidad,

especialmente los negros, indígenas, remanentes de quilombos, personas que viven en zonas de riesgo y muchos otros, es una consecuencia de este habitar colonial de la tierra que quiere avanzar en el proyecto de explotar a cualquier precio el mundo, los seres humanos y lo que, desde una perspectiva colonialista, es solo un recurso natural.

La mitigación de las consecuencias catastróficas de terremotos, huracanes y tempestades tropicales está directamente relacionada con la capacidad de superar las fracturas coloniales, en Haití o en cualquier parte de América Latina, el Caribe y otros territorios colonizados. Esto significa reconocer que, además de las fuerzas geológicas “naturales”, existen desigualdades e injusticias que amplifican los daños y que, por tanto, deben ser enfrentados con compromiso político.

La superación de la crisis climática en Haití y en todo el mundo solo será posible si se reconoce la dignidad humana, especialmente de los que son colocados en los márgenes del mundo en las antiguas y nuevas colonizaciones. También es urgente reconocer la dignidad de los demás seres vivos, sin los cuales la vida humana no existiría, y para ello es esencial un compromiso ético y político que haga posible la convivencia entre todos los seres.

Leon Patrick Afonso de Souza • Director de campañas en la Casa Galileia, bachiller en Ciencias Sociales en la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG), actualmente estudia maestría en Antropología Social en la Universidad Federal de Goiás (UFG).

*Para los que de sangre salpicaron la patria,
Pido castigo.*

*Para el verdugo que mandó esta muerte,
Pido castigo.*

*Para el traidor que ascendió sobre el crimen,
Pido castigo.*

*Para el que dio la orden de agonía,
Pido castigo.*

*Para los que defendieron este crimen,
Pido castigo.*

*No quiero que me den la mano
Empapada con nuestra sangre.
Pido castigo.*

Fragmento de "Los enemigos" (1950)

El poeta Pablo Neruda y Matilde, su compañera de vida

Foto | Evandro Teixeira / Acervo Instituto Moreira Salles



Pablo Neruda: la actualidad del poeta que pide castigo

Paulo Lannes

Los versos tallados por la denuncia social del autor chileno, Premio Nobel de Literatura 1971, resuenan de nuevo con la prueba definitiva de este año de que, efectivamente, fue envenenado por la dictadura de Augusto Pinochet

Cuando Pablo Neruda (1904-1973) publicó los versos de “Los enemigos”, el poeta vivía una situación muy particular de su vida: él estaba prófugo. Elegido senador por el Partido Comunista de Chile en 1945, vio como el país se hundía en conflictos políticos debido a la muerte repentina del presidente Juan Antonio Ríos Morales (1888-1946) – en una situación controvertida, Gabriel González Videla (1898-1980) asumió la presidencia en el mismo año, llevando al Partido Comunista a la clandestinidad e inició una feroz persecución a los militantes de esa ideología. Tal actitud obliga a Neruda a huir a caballo a Argentina, en 1949. Al año siguiente, ya en España, publica *Canto general*, poderoso épico sobre los siglos de explotación e injusticias sociales a las que había estado sometida América Latina. El poemario convirtió al autor en una celebridad internacional.

“Los enemigos” es uno de los principales poemas del *Canto general*. Al señalar con los dedos en dirección a los villanos y exigir una actitud energética por parte de los suyos, se convirtió en un verdadero himno para los artistas durante los años de plomo de las dictaduras latinoamericanas. En 1974, el cantor porteño Víctor Heredia homenajea a Neruda grabando “Los enemigos”. Dos años después, con el golpe militar argentino, el disco es prohibido y el músico se ve obligado a exiliarse. En 1983, sin embargo, la canción regresaría a los escenarios argentinos por las voces del grupo musical chileno Quilapayún, exiliado por la misma dictadura que –hoy está comprobado– asesinó a Pablo Neruda.

El poeta murió el 23 de septiembre de 1973 en la Clínica Santa María de Santiago de Chile, apenas doce días después de que Augusto Pinochet (1915-2006), mediante un golpe militar, tomara el poder y asesinara a Salvador Allende (1908-1973). Fue Allende quien celebró el Premio Nobel de Literatura otorgado a Pablo Neruda en 1971 y nombró al poeta para el cargo de diplomático en París, Francia. Y fue Pinochet quien nombró a Videla, el ex presidente que había obligado a Neruda a huir del país dos décadas antes, al puesto de Consejero de Estado más importante de su dictadura.

Prevalció por décadas la versión de que Neruda había muerto de forma repentina debido a un cáncer de próstata, aunque el diagnóstico causó mucha extrañeza a la comunidad internacional por la coincidencia y por la rapidez y brutalidad de la enfermedad –inusual para ese cáncer en particular. En 2011, el cuerpo del poeta fue exhumado con el objetivo de acallar los rumores y llegar a una conclusión definitiva sobre el caso. Por otra parte, en febrero de 2023, finalmente, se confirmaron las sospechas: un panel internacional de científicos responsable por analizar los exámenes efectuados en laboratorios de Dinamarca y de Chile confirmó que Pablo Neruda murió por envenenamiento. Mientras estaba hospitalizado por cáncer, en el fatídico septiembre de 1973, le inyectaron al poeta la bacteria *Clostridium botulinum*, que causa una neurotoxina extremadamente letal, que mata al cuerpo huésped debido a la insuficiencia respiratoria.

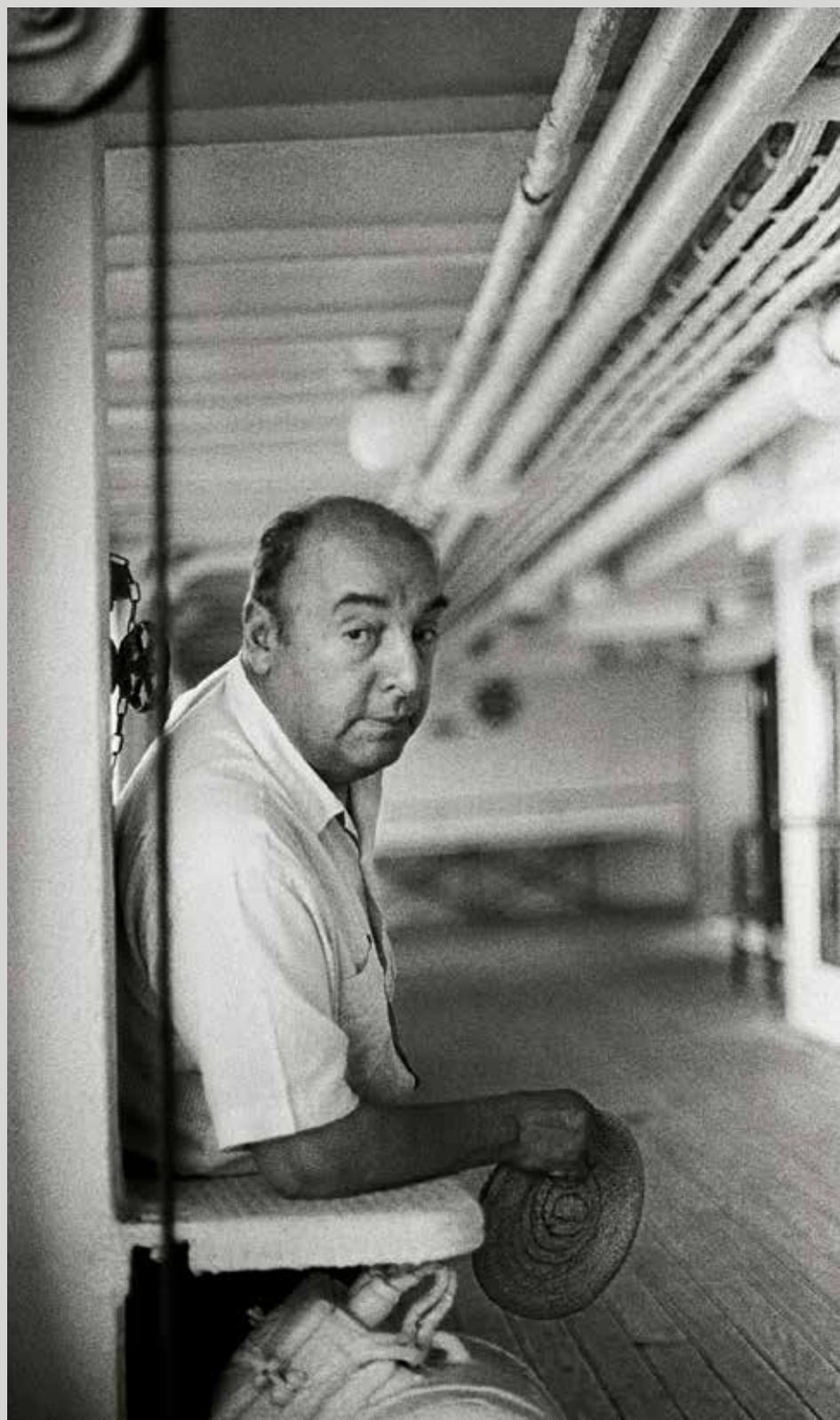
A la luz de los descubrimientos, “Los enemigos” gana nuevos contornos a los lectores de hoy. El pedido enfático de Neruda por castigo parece resonar de otros tiempos como una voz que no se calla y, principalmente, no se contenta con la actualidad. Así, quien se adentre en su poesía comprometida podrá encontrar otros bellos ejemplos de la indignación del poeta ante una sociedad –y su intelectualidad– que nada hace en favor de los suyos. En “Los poetas celestes”, poema también presente en *Canto general*, Neruda declama:

*No hicisteis nada sino la fuga:
vendisteis hacinado detritus,
buscasteis cabellos celestes,
plantas cobardes, uñas rotas,
“belleza pura”, “sortilegio”,
obras de pobres asustados
para evadir los ojos, para
enmarañar las delicadas
pupilas, para subsistir
con el plato de restos sucios
que os arrojaron los señores,
sin ver la piedra en agonía,
sin defender, sin conquistar,
más ciegos que las coronas
del cementerio, cuando cae
la lluvia sobre las inmóviles
flores podridas de las tumbas.*

Fragmento de “Los poetas celestes” (1950)

Además del libro *Canto General*, la poesía política de Pablo Neruda puede ser leída en otras obras, como, por ejemplo, *España en el corazón*, publicada en 1937 mientras el autor participaba en la lucha antifascista denunciando los horrores de la dictadura franquista, y *Las uvas y el viento*, publicada por el poeta en 1954, cuando tenía 50 años y acababa de regresar a Santiago de Chile tras cinco años de exilio. Tres obras que no sólo marcan momentos relevantes de la vida del poeta así como señalan la excelencia de su escritura –*Canto general* es considerada la *magnum opus* por el propio autor y constantemente reconocido por la crítica como una de sus obras más importantes.

Para el público brasileño, tales libros son incluso más interesantes: en *Canto general*, Brasil aparece ilustrado dentro de la sesión *Los libertadores*, que cita figuras como el poeta Castro Alves y el político





Los chilenos desafiaron al régimen militar, que se instalaba y temía a las multitudes, y homenajearon a Pablo Neruda en una emotiva ceremonia fúnebre

Fotos | Evandro Teixeira / Acervo Instituto Moreira Salles

comunista Luís Carlos Prestes. Mientras que, *Las uvas y el viento* fue publicado después de la visita de Neruda a Brasil, por invitación del escritor Jorge Amado, de quien era amigo y con quién intercambiaba muchas ideas sobre las cuestiones sociales del continente. Neruda estuvo en Goiânia para el Primer Congreso Nacional de la Cultura, que pedía la preservación de nuestras raíces culturales tradicionales. *Las uvas y el viento* surgió cargado de un frescor optimista, tal vez alimentado por los debates del evento brasileño.

Extrañamente, ante tantas razones para hacer evidente la poesía comprometida de Neruda, los lectores brasileños perciben una curaduría problemática en las traducciones disponibles. Publicado en 2021 por la editorial José Olympio, titular de los derechos de autor del autor en Brasil, *Antología poética* parece interesada en desaparecer la fuerza política del trabajo de Neruda, borrando sus versos más comprometidos ideológicamente. No hay ningún poema de los libros *España el corazón* y *Las uvas y el viento* en esa antología, y el *Canto general* aparece tan fragmentado que ni siquiera se mencionan los versos de “Los enemigos” y “Los poetas celestes”.

Quien quiera conocer la traducción de esos poemas tendrá que buscar una de las dos ediciones del libro *Canto general* publicadas en

Brasil (por Difel en 1979 y por Bertrand en 2010), ambas agotadas. La conocida editorial L&PM, que publicó una serie de 20 libros de Pablo Neruda en la década de 2000, no se aventuró a publicar *Canto general*, pero sí sacó *Las uvas y el viento* en 2004, que aún se puede encontrar con relativa facilidad, y los poemas de *Espanha no coração* en el libro titulado *Terceira residência*, publicado ese mismo año, pero que está agotado en la editorial.

Para superar esta situación, productores culturales independientes comenzaron a traducir libremente los poemas políticos más simbólicos de Neruda y a publicar los versos gratuitamente en sitios comprometidos de arte y política. Aunque no tenga el rigor técnico que se verifica en una publicación editorial, es una excelente alternativa para aquellos que buscan una curaduría en portugués pensada en el aspecto político de su obra. Porque es evidente que, además de ser el poeta que canta el amor y el mar, Pablo Neruda es también el poeta que pide castigo.

Paulo Lannes • Gerente de Planeamiento y Publicaciones del Centro Brasileiro de Estudos da América Latina. Doctor en Historia y Crítica del Arte por la Universidad de Brasilia. Es cofundador del editorial Pinard, especializado en resgatar clásicos de la literatura latinoamericana.

**Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!**

**“Explico algunas cosas” (1937)
Pablo Neruda**

**YO no vengo a llorar aquí donde cayeron:
vengo a vosotros, acudo a los que viven.
Acudo a ti y a mí y en tu pecho golpeo.
Cayeron otros antes. Recuerdas? Sí,
recuerdas.**

**Otros que el mismo nombre y apellido
tuvieron.**

**“Los muertos de la plaza” (1948)
Pablo Neruda**

Septiembre de 1973

Fotos | Evandro Teixeira





Testigo ocular

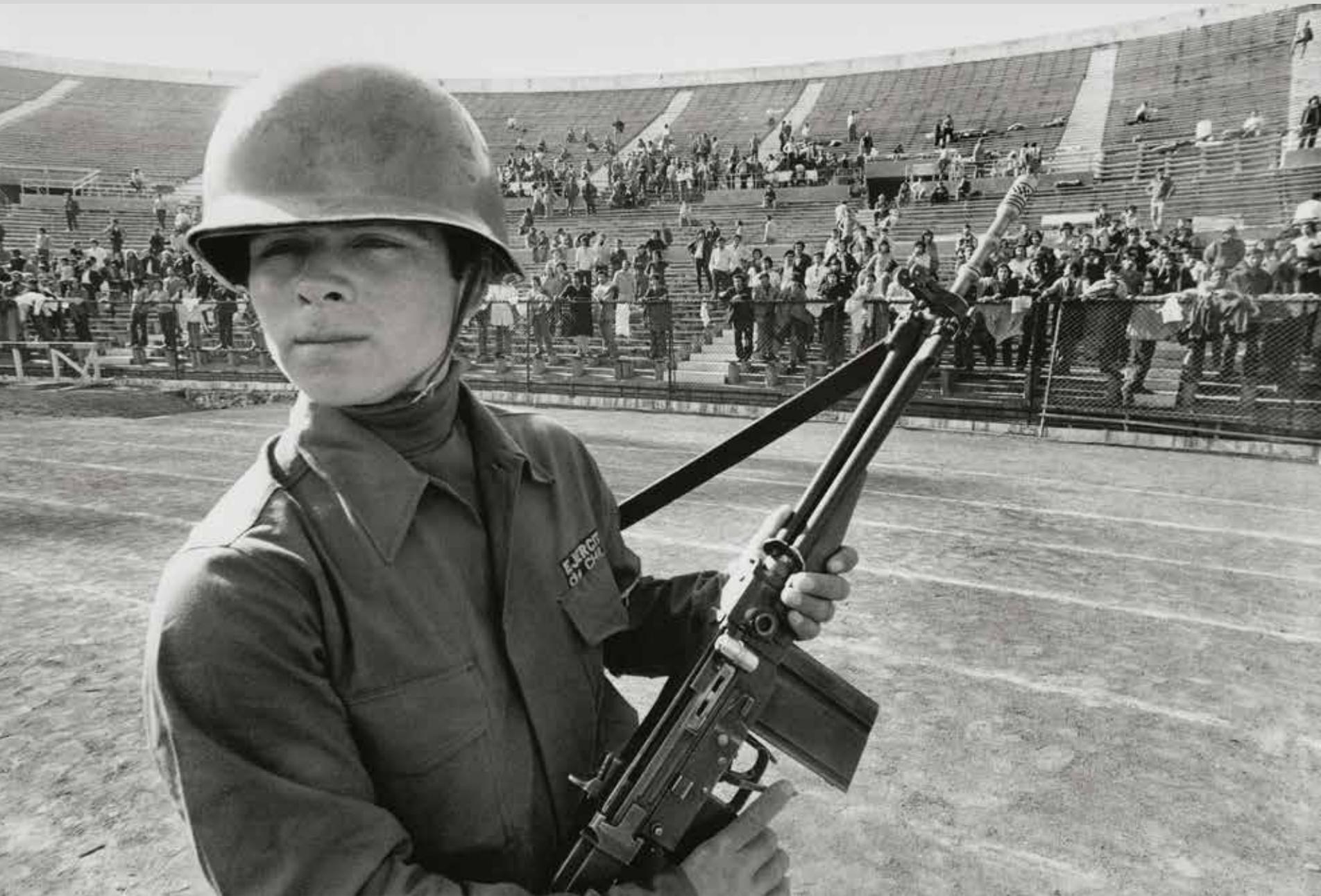
Texto | Eduardo Rascov

Hace medio siglo se iniciaba una de las más violentas dictaduras de América Latina. Era 11 de setiembre de 1973 y el pueblo chileno vio con asombro, cómo los militares derrocaban al gobierno socialista elegido democráticamente tres años antes. Ese día, el presidente Salvador Allende resistiría con una ametralladora en la mano hasta la muerte en el Palacio de La Moneda, bombardeado por fuerzas del ejército y de aeronáuticas.

Acto seguido, el reportero gráfico Evandro Teixeira sería enviado al país, vía Argentina, por el *Jornal do Brasil*, pero quedaría retenido en la frontera hasta el día 21, cuando fotografió las ruinas de la sede del gobierno.

Al día siguiente, integra la comitiva internacional que visita el Estadio Nacional, transformado en una gran prisión al aire libre. Las graderías van siendo tomadas por presos que son detenidos en sus hogares y por las calles. Curioso sobre lo que ocurría bajo las graderías, el fotógrafo se escabulle hasta el subsuelo y registra escenas que desmienten el discurso oficial de un país pacificado.

El día 23, Evandro Teixeira decide visitar al poeta Pablo Neruda, a quien había sido presentado por Jorge Amado años antes, en Río de Janeiro. Y descubre que el poeta premio Nobel de Literatura de 1971 acababa de fallecer. La viuda Matilde le autoriza, a registrar el cuerpo sin vida que aún se encuentra en el hospital. Sus fotos son exclusivas entraron para la Historia. Matilde le pide entonces que acompañe el cortejo fúnebre silencioso, que se convierte en la primera contra el régimen autoritario que se instalaba. Ceditas por el Instituto Moreira Salles, las fotos de Evandro Teixeira están en las páginas anteriores sobre Pablo Neruda y en las próximas que recuerdan los 50 años del inicio de la dictadura chilena.













El poema ensaya: notas sobre la escritura de Tamara Kamenszain

Reynaldo Damazio

Poeta errante dialoga con autoras contemporáneas del subcontinente, reconfigura la estética del fragmento y reactualiza el neobarroco latinoamericano

Al comentar el poema “Los libros del Centro Editor”, de su compatriota Washington Cucurto, la escritora argentina Tamara Kamenszain (1947-2021) utiliza la expresión “realismo aturdido”, del propio autor que analiza, para referirse a la necesidad de que “la lógica dualista de la separación se distraiga –se aturda- y entregue la custodia que mantiene sobre la realidad” Esta antilógica de la distracción, derribando los estatutos de lo real, abre el camino para el poema, para que la escritura sea algo más que una mera etiqueta. O como diría el poeta brasileño Paulo Leminski en el título de su libro de poemas publicado en 1987: *distraídos, venceremos*.

Tal vez este realismo aturdido, incierto, errante, represente igualmente una forma de entender la escritura siempre en movimiento de Kamenszain, entre el ensayo y el poema, el paisaje y el



La obra de Tamara Kamenszain actualizó el neobarroco latinoamericano de autores como los cubanos Lezama Lima y Severo Sarduy y dialogó con el “neobarroso” del argentino Nestor Perlongher

Foto | Bernardino Avila / Editora Luna Parque (divulgación)

cuerpo, lo minimalista y lo panorámico, el judaísmo y el cristianismo, subjetividad e historia. La forma distraída del ensayo deambula por la superficie laberíntica de la realidad en busca de un marco posible y precario, tratando de definir un enfoque provisional que nos alerte sobre el movimiento irreductible de la experiencia y sus matices.

El poema incita a romper las barreras materiales del mundo plano y objetivo, del discurso utilitario y funcional, así como, los cercos del concepto y de la racionalidad a toda experiencia subjetiva. La escritura poética escenifica el exilio en el lenguaje, como el cuerpo del poeta exiliado en Nueva York, México o Is-



Viviendo entre Buenos Aires e Ciudad de México, la escritora argentina fallecida en 2021 influyó toda una generación de autores latinoamericanos

Reproducción | Tapa de la edición brasileña de *Chicas em tempos suspendidos* (2021, Editora Luna Parque), último libro de poemas de Tamara Kamenszain

rael. Una experiencia de desplazamiento radical, fundada en la diversidad y en el abismo de la alteridad, esa máscara de nuestras proyecciones y al mismo tiempo captura, rapto, fricción.

En su libro *Gueto*, de 2003, en el poema titulado “Exilio”, la poeta escribe: “Como vocales hebreas / consonantes cristianas / mi México es casi muda / se pronuncia / cruzando el desierto a los 40 / comulgando matzá con la boca seca / restos de cal en el riñón / sedimento rolado de tortillas / en los dobleces de cada papiro / tacho Mar Muerto / pongo Océano Pacífico / me quedo más tranquila ensobro / y agrego al dorso / TKDF.”¹ Las marcas del exilio están en las letras y las sílabas, se desbordan en la metáfora, desde la travesía del desierto hasta la firma en el reverso del sobre o de la página donde está escrito el poema. La división de mundos y culturas es interna al poema, como lo es a la psique del autor; se plasma en las vocales y consonantes, pero también en la comida (tortilla y *matzá*), o en el cambio topográfico, del mar al océano.

El poema, desde la perspectiva de Kamenszain, opera como un borrón del real aturcido, por aproximaciones, sondeando la experiencia, la historia y la biografía de quien escribe, como ocurre en el ensayo en torno a una pregunta. Por otra parte, en los ensayos, la deriva y las imágenes se funden en un proceso en construcción de “intimidad, experiencia, escrituras del yo,

subjetivación, desubjetivación”, que, según el autor, son los conceptos rectores de la narrativa contemporánea. En esta hibridez o tránsito entre géneros –poesía, ensayo, prosa– reside uno de los vectores fundamentales de su obra.

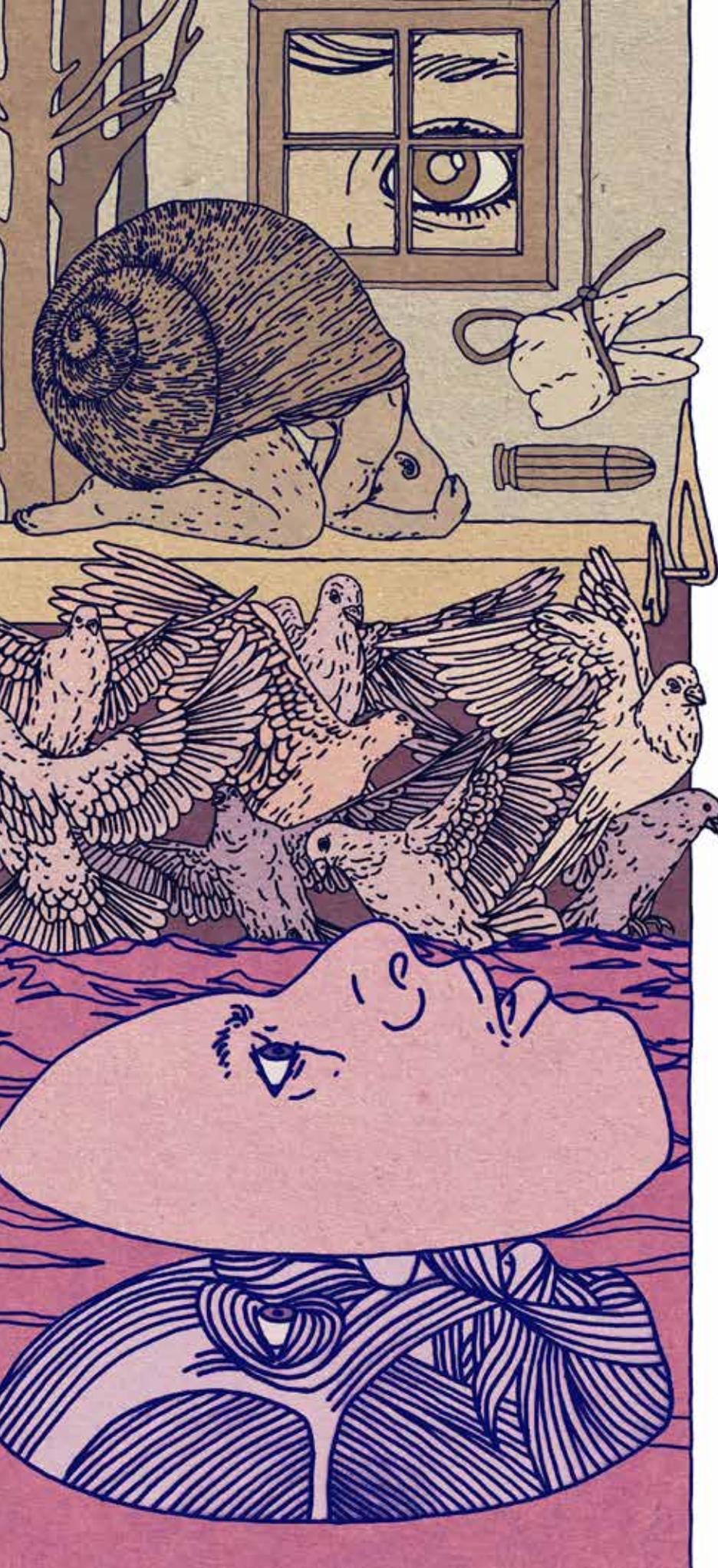
En el ensayo “Romances parados, poemas que avanzan”, publicado en 2016, la poeta afirma que “el poema ya no podría considerarse el resultado estático –ni estético– de un yo y/o de un mundo, sino que yo y mundo confunden ahora sus límites, impulsados por la actividad del poema”. La misma subjetividad que se cuestiona en el ensayo, aunque esté atravesada por la reflexión crítica. Al fin y al cabo, aún de acuerdo con Kamenszain, la escritura ya no se limita al lenguaje o al signo, sino que se derrama (el verbo es utilizado por ella) “para fuera de estos límites de forma permanente por la vida, por la experiencia, por la ‘historicidad’ o como se quiera llamar a este campo de afectos y efectos que no se dejan detener”. El elemento afectivo desarma a la razón y su pretensión totalizadora.

Kamenszain reactualizó el movimiento canónico del neobarroco latinoamericano, cuyos exponentes fueron los cubanos José Lezama Lima y Severo Sarduy, y la versión crítico-jocosa del neobarroco, en referencia al barro del Río de la Plata, de su compatriota Nestor Perlongher, creando “neoborroso” (algo así como neoborrado, en portugués). Borrar las fronteras entre géneros, formas, referencias, subjetividades, contradicciones entre la parte y el todo, claro y oscuro, para desvelar mejor la trama en movimiento, el trauma como trama, la historia ensayada por cuerpos deseantes y reactivos, son algunos de los modos de acción de esta escritura en permanente desplazamiento y reescritura, refundándose al nombrarse poema o ensayo.

En su diálogo con autoras como Sylvia Molloy, Alejandra Pizarnik, Coral Bracho, entre otras, Tamara Kamenszain reconfigura la estética del fragmento que en gran medida (des)ordena la escritura contemporánea, baraja los géneros, para cruzar las líneas divisorias entre la realidad y el lenguaje, el yo y el otro, sumergiéndose hasta la raíz misma del vocablo y ensayando con el verso que apunta al devenir: “¿Con qué escribir ahora?”.

¹ “Como las vocales hebreas / consonantes cristianas / mi México es casi mudo / se pronuncia / cruzando el desierto a 40 / comiendo matzá con la boca seca / restos de cal en los riñones / sedimento caído de las tortillas / en los pliegues de cada papiro / riesgo Mar Muerto / escribo Océano Pacífico / me calmo, me envuelvo / y añado en el reverso / TKDF” (traducción de Carlito Azevedo y Paloma Vidal).

Reynaldo Damazio • Editor, poeta, crítico, traductor y profesor de escritura. Autor de *Horas perplexas* (Editora 34), *Crítica de trincheira: resenhas* (Giostrri Editora) y *Movimentos portáteis* (Kotter Editorial).



Entre el microscopio y el caleidoscopio: diálogo literario y mutua traducción

Fabio Weintraub y Rodolfo Mata

Dos poetas contemporáneos, uno de Brasil y otro de México, conversan sobre la complejidad de la traducción y sobre la fruición profunda necesaria para hacer una buena versión de la poesía brasileña para el español

A continuación usted leerá una entrevista con el escritor mexicano Rodolfo Mata, profesor en la Universidad Autónoma de México (UNAM) y uno de los más destacados traductores de la literatura brasileña al español. Rodolfo cuenta cómo aprendió el portugués, habla de su admiración por autores como João Cabral de Melo Neto y Haroldo de Campos y reflexiona sobre su doble formación, como poeta e ingeniero. El poeta también aborda su convivencia con la poesía visual de José Juan Tablada y expone su concepción del trabajo de traducción como la creación de un espacio de *fruición profunda*. Después de las respuestas, lea cuatro poemas, dos del entrevistado, dos del entrevistador, que prolongan la conversación en un ejercicio de mutua traducción.

Ilustraciones
Julian
Campos

Fabio Weintraub – Usted trabaja con traducción de autores brasileños para el español desde los años 1990. Ha traducido autores de generaciones y géneros muy distintos, como Rubem Fonseca, Antonio Candido, Guimarães Rosa, Sebastião Uchoa Leite, Ana Martins Marques. ¿Cómo usted aprendió el portugués?

Rodolfo Mata – Mi interés por el portugués nació cuando descubrí la tradición de la poesía brasileña contemporánea y el lugar que en ella ocupa, hasta hoy, la Semana de Arte Moderna, especialmente la obra de Oswald de Andrade, sus poemas, manifiestos y romances cubistas. La confrontación con la tradición mexicana e hispanoamericana en general, en la línea del espíritu de ruptura de las vanguardias, fue muy estimulante. Eran tradiciones diferentes y similares al mismo tiempo, como las lenguas en las que se expresaban. Comencé leyendo con un diccionario al lado y entré en la fascinante experiencia de tener que desautomatizar el proceso de la lectura en español. Es decir, leía portugués, sabía que era portugués, pero mi cerebro situaba los signos gráficos en español¹. Poco a poco fui perdiendo la virginidad de ese enfrentamiento, pero las sorpresas de los vasos comunicantes entre el portugués y el español continuaron operando. En 1992, inicié la maestría en el Programa de Posgrado en Integración de América Latina (Prolam) de la USP, comparando la obra de Octavio Paz con la de Haroldo de Campos, y en 1993 me casé con Regina Crespo, con quien he hecho muchas traducciones. Ella fue mi profesora de portugués y yo su profesor de español.

FW – Un testimonio suyo para el Itaú Cultural en 2009 revela que el Antonio Candido, después de leer un ensayo de él traducido por usted, afirmó que su traducción había mejorado el texto. Usted explica que eso no es cierto, pero que toda traducción crea una distancia que lleva a reflexionar nuevamente sobre lo que fue escrito, haciendo pensar en otras posibilidades de

formulación, a veces más precisas. Hable un poco de ese distanciamiento reflexivo permitido por la operación de traducción.

RM – Cualquier traducción tiene por lo menos tres fases: una propuesta bruta, que ocurre a nivel micro, en la cual aparecen los problemas más notables, generalmente de vocabulario, expresiones coloquiales y peculiaridades estructurales, como las derivadas de los tiempos verbales y de la elusión de pronombres personales; una primera lectura de conjunto en la lengua traducida, en comparación con el original; y una lectura final, ahora solo en la lengua traducida, para sentir la integridad del texto y su relativa independencia del original, su natural fluir en la lengua de llegada. Muchas otras lecturas, pruebas y correcciones ocurren después. Si el traductor tiene la oportunidad de conversar con el autor, surgen otras posibilidades de refinar la traducción; a eso se refiere Antonio Candido. Tal vez mi versión de hecho mostró otras opciones de formulación, diferentes de aquellas que él había adoptado inicialmente, y que en aquel momento parecían mejores, más adecuadas a aquello que él quería expresar. Mi objetivo fue siempre transmitir el significado del original, ya que el texto era un ensayo explicativo. En el caso de la poesía es diferente, ya que el significado es mucho más complejo, flotante, abierto, ambiguo. El distanciamiento reflexivo surge de la lectura atenta y reiterada, de la necesidad de elegir entre distintas opciones de equivalencia, de la percepción de los mecanismos en juego, que tal vez apunten al estilo del autor, de las tentaciones de apropiarse del texto cambiándolo, alejándose del original. Es un espacio para disfrutar profundamente del texto.

FW – En la misma declaración, usted dijo que cuando escribimos un poema, no sabemos exactamente dónde terminará. La traducción retoma ese impulso, pero el traductor ya tiene una imagen de aquello que leyó en la otra lengua, conoce la decisión original del autor, sabe

el rumbo que él tomó, intuye donde el poema debe acabar. Sea una traducción más servil (obediente, ortodoxa), sea una “recreación”, el punto de llegada del original permanece siempre como referencia subyacente. En décadas de traducción, ¿no hubo trabajos que te llevaran a una comprensión totalmente distinta de la que tenías al leer por primera vez el texto? En otras palabras, ¿cuál es el margen de sorpresa en el trabajo del traductor?

RM – La descripción de ese proceso fue realizada por Octavio Paz en *Traducción: literatura y literalidad* (1971). Sí, es frecuente que la lectura, bajo el signo de la traducción, produzca impresiones muy diferentes de las recibidas en un primer encuentro, justamente por la aparición de ese espacio de distancia crítica que describí anteriormente. El margen para la sorpresa depende de muchos factores. Por ejemplo, cuando se trata de una forma fija como un soneto, las exigencias de la métrica y la rima ponen en jaque al traductor y le obligan a retocar el texto, quizá cambiando el orden en que se presentan las imágenes y las ideas en el original, incluso omitiendo algunas o sustituyéndolas por otras similares. Creo que en este caso el margen de sorpresa crece bajo la presión de la forma.

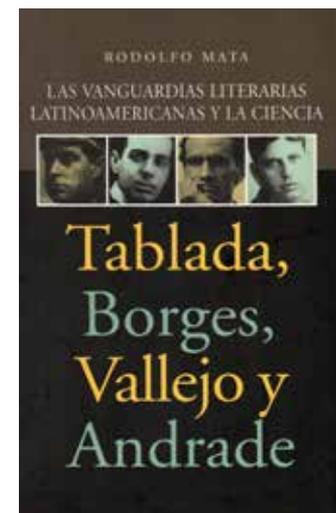
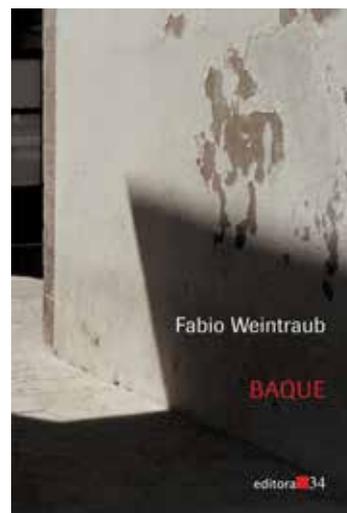
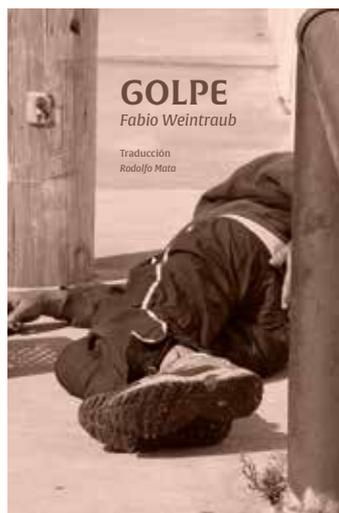
FW – Ahora quisiera dedicarme un poco más al campo de la traducción de poesía. ¿Los poetas brasileños que usted traduce terminan ejerciendo algún tipo de influencia sobre su propio trabajo como poeta? Si es así, mencione algunos ejemplos.

RM – Sin duda, es un efecto ineludible, aunque todo depende de las afinidades existentes entre el estilo del poeta traducido y el mío. Por ejemplo, durante un buen tiempo, guardé una gran admiración por la poesía de João Cabral de Melo Neto. Los

¹ Sobre ese tema publiqué con Regina Crespo el ensayo “Traducción: tejiendo puentes entre la literatura y la cultura” en *Olhares e intercâmbios latino-americanos* (Miradas e intercambios latinoamericanos). São Paulo: Líquido Editorial, 2022, p. 13-36.

Baque, libro de 2007 de Fábio Weintraub, se transformó en *Golpe*, en la edición mexicana de 2022, traducida por Rogério Mata. El diálogo entre traductor y traducido fue fundamental. En *Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*, Mata analiza la relación entre las vanguardias literarias latinoamericanas y las metáforas que provenían del campo de las ciencias

Reproducciones | Tapas de los libros citados / Divulgación



poemas de *O engenheiro* (1945) (El ingeniero) me causaron una fuerte impresión por un rasgo de estilo que intenté describir como el ejercicio de una definición o, mejor, de una pseudodefinition. Es decir, la aplicación de una mirada sobria y precisa sobre un objeto que acaba creando un clima de extrañeza metafísica. En las estrofas iniciales de “El poema”, Cabral utiliza ese tipo de descripción: “La tinta y el lápiz / se escriben todos / los versos del mundo. // ¿Qué monstruos existen/ nadando en el pozo/ negro y fecundo? // ¿Qué otros se deslizan / dejando el carbón / de sus huesos? // ¿Cómo el ser vivo / que es un verso, / un organismo // con sangre y aliento, / puede brotar / de gérmenes muertos?”. El efecto producido se acerca a la belleza que la mirada de un científico puede encontrar en un fenómeno. Otros poemas como “Un cuchillo sólo de una hoja”, “El huevo de gallina” y “El reloj” se desarrollan de manera semejante: avanzan con propuestas e imágenes que se van entrelazando como si se tratase de silogismos perturbados por la poesía². En mi libro *Parajes e paralajes* existe una serie de poemas sobre la imagen del corazón en sintonía con ese aspecto de la poesía de Cabral. Lo que me gusta de Cabral no es el rigor de la forma medida y

la asepsia sentimental, que tanto pregonó en sus versos, pero solo esa otra peculiaridad de su estilo. Sin duda la sonrisa de espontánea “sencillez” de Paulo Leminski y el sujeto “à espreita” (“al acecho”) de Sebastião Uchoa Leite ejercieron igualmente sobre mí una fuerte influencia. Son poetas que he antologado en grandes volúmenes. Leer, reseñar y traducir las obras poéticas y ensayistas de los poetas concretos, por último, también transformó radicalmente mi escritura poética.

FW – Además de su licenciatura en Letras, usted también es licenciado en Ingeniería Industrial y de Sistemas por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. En qué medida esta otra formación afecta, si es que afecta, su manera de leer y pensar sobre la literatura.

RM – Mi formación como ingeniero ha afectado mi enfoque de la literatura y continúa haciéndolo. Mi padre fue ingeniero químico y trabajó toda su vida en la industria de la fabricación de envases de vidrio; mi madre siguió la misma carrera y fue profesora universitaria en la Facultad de Química de la Unam. Ellos fomentaron mi interés por el pensamiento científí-

co, durante mi infancia y adolescencia, y llegaron a montar en casa un pequeño laboratorio químico para mí, donde yo hacía experimentos³. Cuando terminé la secundaria, considerando mi facilidad con las matemáticas y mi gusto por los procesos de transformación que había visto en Vidriera México, donde mi padre trabajaba, no dudé en seguir el camino de la Ingeniería. En Monterrey seguí siendo un buen lector y escribía cartas a mis amigos de la Ciudad de México, pero no tenía idea de que terminaría enamorándome de la poesía. Mucho tiempo consideré que la estrechez de la visión del hombre implícita en el curso “Ingeniería de Métodos” – que veía a la persona como una máquina de la cual se median “tiempos y movimientos” – había despertado en mí la necesidad de cuestionar esa cultura de la eficiencia. Pero tal cuestionamiento nació de la mezcla de aquella percepción de estrechez con el descubrimiento del amor apasionado de la juventud, el placer de la lectura y las posibilidades proteicas de la palabra poética. Recordé las clases de literatura en la secundaria, principalmente las lecturas del poeta mexicano Carlos Pellicer – que, por cierto, estuvo en Brasil en 1922 – y comencé a escribir poemas. Comprender la realidad a

través de la poesía era como mirar a través de un caleidoscopio, mientras que hacerlo a través de la ingeniería era como utilizar un microscopio. Fue como comprender que $2+2=4$ y $4=2+2$ eran cosas diferentes. Sin embargo, al mismo tiempo, estudiaba asignaturas en las que tenía que utilizar una computadora. Era el final de los años 70, se abandonaban las tarjetas perforadas y surgía la microinformática con sus *floppy disks* (*disquetes*). Siempre me gustó ese universo y me sigue gustando. Por eso, hoy me he dedicado a la poesía electrónica.

FW – Siguiendo la pregunta anterior, usted escribió un libro titulado *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia: Tablada, Borges, Vallejo y Andrade* (2003). Habla un poco de ese trabajo.

RM – Ese libro fue el resultado de mi investigación de doctorado. En él analizo las actitudes eufóricas y disfóricas adoptadas por la creación literaria hacia la ciencia durante el periodo de las vanguardias literarias en América Latina, sus interacciones con diversas ideologías de la época (el cientificismo, la militancia de izquierda, etc.) y la apropiación literaria de diversas metáforas que provenían del campo de la ciencia (la cuarta dimensión, el darwinismo, el primitivismo, etc.) La vanguardia están llenas de esa fascinación y rechazo por la ciencia y la tecnología, que fue paradigmáticamente planteada como el “problema de las dos culturas” por el científico inglés Charles Percy Snow. Encontré coincidencias curiosas. Por ejemplo, Tablada y Borges se interesaron por el tema de la cuarta dimensión, Oswald y Tablada leyeron el Conde Keyserling y sus teorías descabelladas, y Vallejo se inspiró en imágenes de las teorías de Ernst Haeckel sobre el origen materialista del universo y su postulado biológico de que “la ontogenia repite la filogenia” para escribir algunos poemas de *Los heraldos negros* y de *Trilce*.

FW – Usted tiene poemas publicados en la colección *Memo, del Memorial de América Latina*, escrito por el poeta y traductor Nelson Ascher. Uno de estos poemas es “Nuevo Narciso”:

**A cierta distancia
y en un determinado ángulo
el vidrio se comporta como espejo**

**Y en medio de la gran avenida
en las ventanas de los edificios
surge el cielo como un sector cuadrículado
trazable**

**El botón del radio
gira en un sentido y en otro
y las sirenas centellean entre tus dedos**

**Todas las agujas permanecen en su lugar
Brújulas orientadas hacia el orden**

**Y allí donde la imagen aparece
Narciso atado frente al espejo
No la superficie del agua hiperexcitada por su aliento
pero el vidrio hecho añicos y recompuesto
Casi un devoto vitral de la Edad Media**

**Ahí es donde bajan tus ojos al pulso
el reloj escondió las manecillas
y tus ojos en medio del reflejo
distinguen casualmente la leyenda “liquid crystal”⁴**

² Desarrollé esas ideas en el breve artículo “La ingeniería poética de João Cabral de Melo Neto”, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, México, noviembre, 2001, p. 17.

³ En las últimas páginas del ensayo “Química y literatura”, cuento mi contacto precoz con la química (*Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, Vol XI, n. 1-2, 1º y 2º semestres 2006, pp. 227-236. <http://publicaciones.iib.unam.mx/index.php/boletin/article/view/24>).

⁴ ASCHER. *El lado oscuro*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1996. Descargar la versión PDF en <https://biblioteca.sophia.com.br/6350/>



¿El imaginario tecnológico aquí unido al mundo mítico está también relacionado con su doble formación y su interés por el nexos entre literatura y ciencia?

RM – Sí, como ya he explicado, en aquel momento me sentía próximo del estilo de Cabral de Melo Neto o de aquello que yo había escogido de su estilo. Creo que mi espíritu de ingeniero también está presente en este poema, que retrata un Narciso-Ulises, con espejos y sirenas que aparecen a través de la tecnología.

FW – Usted y Regina Crespo, su esposa, organizaron una importante antología de poesía brasileña contemporánea para la editorial de la Universidad Autónoma de México (Unam) titulada *Alguna poesía brasileña* (2009), reeditada en forma ampliada en 2014. En el prólogo, usted sitúa de manera cuidadosa lo que identifica como las principales líneas de fuerza de esta producción, desde mediados del siglo XX en adelante. Casi una década después de la segunda edición, ¿considera que se han producido cambios significativos en estas líneas de fuerza? Si tuviera que hacer una tercera edición, ¿qué nombres o corrientes de la poesía más reciente incluiría?

RM – La poesía brasileña ha cambiado mucho en los últimos 14 años. En primer

lugar, nuestra antología, como toda antología, es una muestra regida por el capricho de nuestras elecciones y por una temporalidad posconcretista que comienza con Sebastião Uchoa Leite (1935) y termina, en la primera edición, con Claudia Roquette-Pinto (1962) y, en la segunda, con usted, que nació en 1967. Nos habría gustado incluir a poetas que estuvieron en este intervalo de tiempo como, por ejemplo, Armando Freitas Filho (1940), Alcides Vilaça (1946), Lu Menezes (1948), Ademir Assunção (1961), Marcos Siscar (1964) y otros. Para los después de 1967, nos habría gustado ampliar la selección a los nacidos en la década de 1970. No cabe duda que en este período estarían incluidos, Eduardo Sterzi, Ricardo Domeneck, Adriana Lisboa, Marília García, Ana Martins Marques y Angélica Freitas, por mencionar algunos nombres.

En cuanto a los cambios en la escena poética brasileña, en mi opinión, lo que resulta más notable es que hay muchos más poetas y libros de poemas, siendo más difícil orientarse en este *mare magnum*. El acervo de las librerías físicas se han reducido o han perdido su alcance, porque no reciben las publicaciones de las pequeñas editoriales, que son las que más se dedican a la poesía. Por otro lado, hojear un libro en una librería virtual no siempre es posible. También sucede que las reseñas valiosas se reparten entre una enorme variedad de

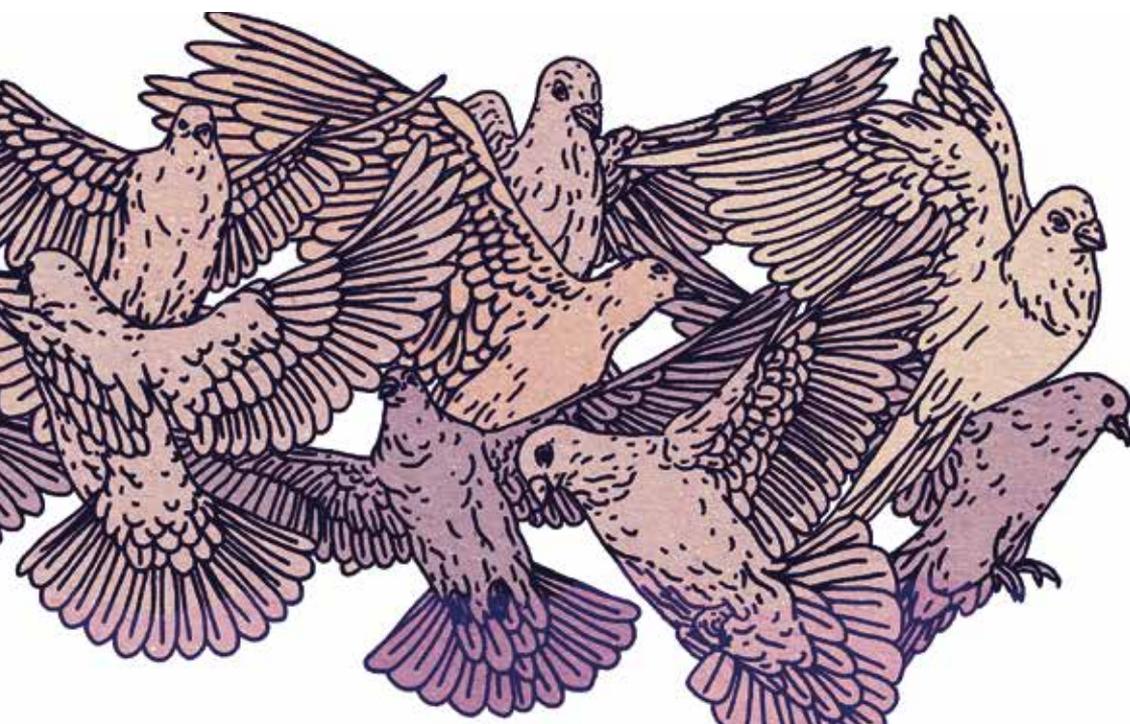
publicaciones, generalmente virtuales. Si usted no tiene un consejo específico, no podrá encontrar fácilmente las novedades que satisfagan sus preferencias.

Finalmente, respecto a los puntos fuertes, destaca la revisión histórica de la poesía escrita por mujeres, la valorización de las culturas y lenguas originarias, así como, una mirada atenta al problema de la discriminación y del racismo. También existe la incorporación de una dimensión performática. Pienso, por ejemplo, en el volumen *As 29 poetas hoje*, una antología de Heloísa Buarque de Holanda que incorpora QR destinados a leer los poemas en voz alta.

FW – En 2017 usted publicó, también por la editorial de Unam, una edición facsímil del libro *Li-Po y otros poemas (1920)*, de José Juan Tablada (1871-1945). Cuento un poco sobre la importancia de este libro en el campo de la poesía visual latinoamericana.

RM – La importancia de *Li-Po y otros poemas* radica en que actúa como inventario de los procedimientos de la poesía visual hasta ese momento. No sólo hay *caligrammes*, como también poemas futuristas del tipo conocido como “tablas sinópticas”, poemas que incorporan diversas tipografías, dibujos e incluso un poema con la huella del pie de una bailarina y otro con letras invertidas, para ser leído a través de un espejo. Es un libro de carácter único en la poesía visual latinoamericana, similar al proyecto inconcluso *Salle XIV* de los “poemas pintados” de Vicente Huidobro.

FW – Como poeta, usted también se aventura por el campo de la poesía visual, digital, electrónica. Hable un poco sobre este trabajo y de cómo ve los modernos desarrollos en este campo (poemas hechos con la ayuda de Google, Inteligencia Artificial, poemas con memes; etc.) ¿Considera que el impacto que los ambientes virtuales han tenido en la co-



municación escrita ha alterado significativamente la forma de leer, escribir y difundir la poesía?

RM – Sin ninguna duda, los ambientes virtuales afectaron inmediatamente a la lectura y difusión de la poesía, que crecieron mucho. Sin embargo, la producción no cambió mucho, si pensamos en la poesía escrita a máquina y expuesta de forma estática. En lo que concierne a los efectos sobre el lector, no hay grandes diferencias entre un poema escrito en una computadora y leído en una pantalla, y un poema mecanografiado en una máquina de escribir y leído en una hoja de papel. Pero si consideramos la poesía publicada en ambientes dinámicos que incorporan sonido, imagen, movimiento e interacción, las posibilidades de composición han crecido enormemente, aunque el número de poetas que practican este tipo de poesía sigue siendo reducido, debido a las dificultades técnicas implicadas. El problema de las dos culturas que mencioné anteriormente, es decir, la brecha entre científicos e intelectuales literatos alfabetizados (según la definición de C.P. Snow), se manifiesta en la poesía electrónica, porque todavía no es habitual que un poeta entienda de programación ni que un programador tenga una aguda sensibilidad poética. Sin embargo, la distancia entre ambos se ha estrechado a medida que ha mejorado la alfabetización digital de las nuevas generaciones. Ahora estoy impartiendo un taller de literatura digital con otros profesores como parte de un curso de posgrado en Letras, donde es posible constatar esta mejora. En cuanto a los poemas compuestos con la ayuda de Google o de la Inteligencia Artificial, me parece maravilloso. La cuestión es conocer bien sus virtudes y defectos, y saber utilizar estas increíbles herramientas.

FW – **El año pasado salió en México la versión brasileña de mi libro *Baque*, de 2007, traducido por usted como *Golpe*, publicado por Ediciones del Lirio. El poeta e**

investigador Jesús Montoya, en una reseña del libro (*Exhumar la nación. Caracol*, São Paulo, n. 25, p. 946-953, 2023), además de destacar la perspicacia de sus soluciones para encontrar el equivalente en español de ciertas jergas, señala cómo el título elegido por usted intensifica en cierto modo la fuerza política del libro, relacionándolo con acontecimientos políticos posteriores en el momento en que se escribieron los poemas, como el golpe que llevó a la destitución de la presidente Dilma Rousseff. ¿Tenía esto en mente, al pensar en este título? Comente cómo fue el proceso de traducción de esta obra, que le llevó más de una década.

RM – No, al principio no me había dado cuenta de la dimensión política que podía adquirir el título, porque la palabra *baque* no apunta en esa dirección. En el volumen hay un poema con el mismo título que tampoco abarca esta dimensión política. Sin embargo, estoy de acuerdo con Jesús en que el clima de quiebra del libro está relacionado con la descomposición política en Brasil que llevó al *impeachment* (destitución) de la presidente Dilma Rousseff y los desastres que vinieron con él, culminando con la elevación del capitán Jair Bolsonaro a la presidencia.

Sí, efectivamente el proceso de traducción fue largo. En 2010, leí su libro *Novo endereço* (2002) y me gustó mucho, sobre todo el poema “Pai”. Después conocí *Baque* (2007) y también me pareció muy especial. En noviembre de 2012, fui invitado por Viviana Gelado a participar en el taller “EntreNósOtros: temas culturales y espejismos literarios de la traducción español-portugués-español” en Porto Alegre, con el apoyo de la Universidad Federal Fluminense y la Fundación Biblioteca Nacional, y redacté el proyecto de traducir *Baque*. La lectura atenta de su libro reafirmó mi intuición de que se trataba de un estilo de poesía muy diferente de los que Regina y yo habíamos recogido en nuestra antología *Alguna poesia brasileira*. Por eso, en 2014 decidimos incluir poemas de sus dos libros en la segunda edición del volumen. Por

falta de tiempo, dejé el proyecto inacabado hasta que, en 2019, surgió la oportunidad de realizar unas prácticas en el Banff International Literary Translation Centre de Canadá, donde completé la primera versión de la traducción total del libro. Finalmente, con Ediciones del Lirio, presenté el proyecto de publicación del libro al Programa de Apoyo a la Traducción y Publicación de Autores Brasileños en el Exterior de la Fundación Biblioteca Nacional, y fuimos seleccionados en la convocatoria 2018-2020. Sin embargo, con la pandemia, todo fue lento. Por eso el libro recién fue lanzado en 2022.

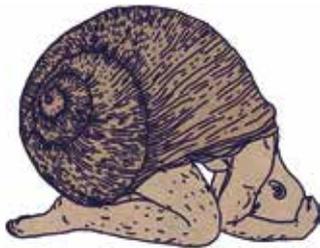
El diálogo que mantuvimos usted y yo para llegar a la versión publicada fue muy estimulante. Una traducción gana mucho con este tipo de comunicación, ya que se aclaran muchas dudas. Recuerdo, por ejemplo, de la explicación del neologismo *masocasta*, mezcla de *masoquista* y *casta*. Podía haber intuido este significado, pero su confirmación disipó las dudas y marcó la diferencia.

También recuerdo que este diálogo me permitió mejorar el prólogo del libro, llevándome a reflexionar sobre su particular estilo. Por otro lado, toda esta historia tiene otro antecedente, que es el ensayo “La nueva poesía brasileña y la realidad social”⁵, donde cito poemas suyos y su tesis de doctorado sobre las representaciones del espacio urbano en la poesía brasileña posterior a 1990.

⁵ Traducción de Nelson Ascher.

Fabio Weintraub • Autor de *Novo endereço* (2002), vencedor del Premio Casa de Las Americas en 2003, *Baque* (2007), *Treme ainda* (2015), *Falso trajeto* (2016) y *Quadro de força* (2019), entre otros libros. Sus poemas están traducidos al español, italiano e inglés, y sus obras se han publicado en Portugal, Cuba y México.

**Dos poemas del
escritor y traductor
mexicano Rodolfo
Mata, traducidos al
portugués por el poeta
Fabio Wintraub**



ESTROS

Viviendo contigo
hace tanto tiempo
en mi imaginación
no puedo aún recoger
las piezas dispersas
por todas partes

Traductor dibujante
de un rayo de luz
un esbozo una melodía
tengo que inventarte
en esta soledad
de evanescentes
espontáneos y efímeros
seres opuestos
a la carne y el hueso
que se mueven entre la gente
iluminados por las miradas
invocados por las voces

Desde luego
hace mucho
que deberíamos
habernos encontrado
pero me encogí
como un caracol
un erizo en su morada
aturdido ante tus vuelos

Ten paciencia conmigo
en algún lugar dentro de mí
debo esperar la marea
que me devolverá
mundo afuera

Supongo que había logrado
olvidar mi propio rostro
todos estos años
pero ha vuelto máscara
de hierro llena
de rabia pura

Tarde o temprano
volveré a ser valiente
y nos encontraremos
para en recíproca
impresionarnos
con nuestros astros
y desastrados estros

ESTROS

Viviendo contigo
há tanto tempo
na minha imaginação
ainda não pude recolher
as peças dispersas
por toda parte

Tradutor desenhista
de um raio de luz
um esboço uma melodia
tenho que inventar-te
nesta solidão
de evanescentes
espontâneos e efêmeros
seres opostos
à carne e ao osso
que se movem entre a gente
iluminados por olhares
invocados por vozes

Sem dúvida
já faz tempo
que deveríamos
ter nos encontrado
mas eu me encolhi
como um caracol
um ouriço em seu lar
aturdido ante teus voos

Tem paciência comigo
em algum lugar dentro de mim
devo esperar a maré
que me lançará
mundo afora

Todos estes anos
supus ter conseguido
esquecer meu próprio rosto
que se tornou máscara
cheia de ferro
de pura raiva

Cedo ou tarde
tornarei a ser valente
e nos encontraremos
para nos impressionarmos
reciprocamente
com nossos astros
e desastrados estros

MARIO GALAXY

Hoy soy Mario Galaxy 2
mañana tal vez Harry Potter
pasado estaré con sueño
en un año despertaré

Hitchcock estará a mi lado
con Nicole Kidman de Gatúbela
(no Michelle Pfeiffer, desde luego)
y tendremos la edad perfecta
de una pasión

Somos un triángulo les diré
Y la música del Último Tango en París
nos abrazará con cierta
voluptuosidad almibarada

Tenemos un ángel, dirá Nicole,
y yo la miraré con recelo
pero Alfred
con su nombre de mayordomo
nos acogerá a los dos
y nos hará una invitación al viaje

Adoro su sacrificio Casablanca
sin Woody Allen de apuntador
pero sospecho que es un engaño,
una soga arrojada
en medio de un sueño de agorafobia
una madre disecada
unos pájaros en frenesí

Tomaré a Nicole de la mano
con la certeza de que eres tú
y me elevaré repitiendo
que hoy he ganado
cinco vidas
que luché contra el exterminador
y vencí
que deambulé por siete mundos
flotando o sobre una escoba

hasta llegar a tu boca
puerta del reconocimiento
al infinito y más allá

De Nuestro nombre (2015)

SUPER MARIO

Eu hoje sou Super Mario
quicá amanhã Harry Potter
no passado terei sono
em um ano acordarei

Hitchcock estará a meu lado
com Nicole Kidman de Mulher-Gato
(decerto não Michelle Pfeiffer)
e teremos a idade perfeita
de uma paixão

Somos um triângulo, lhes direi
E a música do Último Tango en París
nos abraçará com certa
voluptuosidade viscosa

Temos um anjo, dirá Nicole,
e eu a olharei com receio
mas Alfred
com seu nome de mordomo
acolherá a nós dois
convidando-nos a viajar

Adoro seu sacrifício, Casablanca
sem Woody Allen como ponto
mas suspeito que é um engano,
uma corda lançada
em meio ao sonho de agorafobia
uma mãe disecada
pássaros em frenesi

Vou segurar a mão de Nicole
com a certeza de que ela é você
e me alçarei repetindo
que hoje ganhei
cinco vidas
que lutei contra o exterminador
e vencí
que andei por sete mundos
flutuando ou sobre uma vassoura

até chegar a sua boca
porta do reconhecimento
ao infinito e mais além

Dos poemas del escritor brasileño Fabio Weintraub, traducidos al español por el poeta y traductor Rodolfo Mata

PARECE

o som da chuva ou de uma longa fritura salva de palmas gente ao longe executada parece a crosta de um planeta ou superfície de gude cabelo de boneca fio de bobina uma giárdia vista de cima um rosto estrábico parece 313 mas é davi em hebraico o nome de um parente o montante da dívida parece que você me ama e você só me deseja parece que alvejei um homem foi dentro da minha cabeça parece que soluço bebo um frasco de loção parece um ratinho é seu filho acho que sente fome e sente apenas saudades parece que busca notícias enquanto fareja o vento parece a agulha errando ao chegar ao fim do disco bússola que embaça quando alguém se cansa e tosse sobre as taças parece uma chaga o rascunho de uma galáxia parece cheiro de éter é a perna que te levam uso tosco da anáfora ou efeito da disforia fuga de ideias a bandeira 2 do sono um tipo de contradança o avanço da doença parece que vai me morder quando vai só me beijar agora que esqueço perco de vez a cadência parece que a conta fecha a luz apaga o prazo termina preste atenção falo contigo

Fabio Weintraub
(de *Quadro de força*, 2019)

PARECE

el sonido de la lluvia o de un largo freír alud de aplausos gente a lo lejos ejecutada parece la corteza de un planeta o la superficie de una canica cabello de muñeca alambre de bobina una giardia vista de arriba un rostro estrábico parece 313 pero es david en hebreo el nombre de un pariente el montante de la deuda parece que me amas y sólo me deseas parece que le di un tiro a un hombre fue dentro de mi cabeza parece que tengo sollozo me bebo un frasco de loción parece un ratoncito es tu hijo creo que tiene hambre y sólo siente nostalgia parece que busca noticias mientras husmea el viento parece la aguja errando al llegar al fin del disco brújula que se empaña cuando alguien se cansa y tose sobre las copas parece una lлага el boceto de una galaxia parece olor a éter es la pierna que te quitan uso tosco de la anáfora o efecto de la disforia fuga de ideas la tarifa nocturna del sueño un tipo de contradanza el avance de la enfermedad parece que me va a morder cuando sólo va a besarme ahora que olvido pierdo en definitiva la cadencia parece que la cuenta se cierra la luz se apaga el plazo termina presta atención te estoy hablando



PEQUENO SEMINÁRIO SOBRE O DIA DE ONTEM

que ainda não acabou
que acionou o sistema de alarme
do dente condenado
e ateou fogo à creche
sem prever a professora
passando crianças pela janela

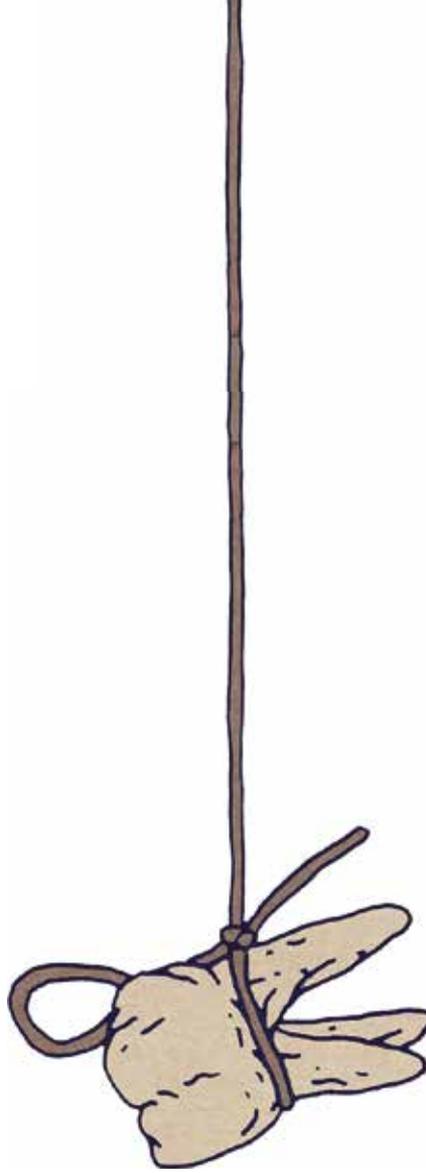
o dia que fez o ateu rezar
ao atravessar a floresta
e a mulher sentada na calçada
com uma bola de carne sob a axila
ganhar um pacote de biscoitos
e o puto dizer que estava livre
pra agasalhar o croquete
na segunda boca

o dia em que duas meninas
erguidas pela professora
conseguiram se salvar
com quarenta por cento
do corpo queimado

e o dente foi enfim arrancado
oito anos depois da condenação

o dia em que o puto acendeu o pavio
depois de chorar na floresta
e a velha passou batom nas feridas
e a bola de carne cresceu
como uma criança

Fabio Weintraub
(de *Quadro de força*, 2019)



PEQUEÑO SEMINARIO SOBRE EL DÍA DE AYER

que todavía no acaba
que disparó el sistema de alarma
del diente desahuciado
y prendió fuego a la guardería
sin prever que la profesora
pasaría niños por la ventana

el día que hizo rezar al ateo
al atravesar el bosque
y que la mujer sentada en la acera
con una bola de carne bajo la axila
recibiera una caja de galletas
y que el puto dijera que estaba libre
pa' abrigar el chorizo
en la segunda boca

el día en que dos niñas
erguidas por la profesora
lograron salvarse
con cuarenta porciento
del cuerpo quemado

y el diente fue por fin arrancado
ocho años después de su condena

el día en que el puto encendió el pabito
después de llorar en el bosque
y la vieja pasó bilé en las heridas
y la bola de carne creció
como un niño





Rugendas en America Latina: del viaje pintoresco al rapto de la cautiva

Maria Ligia Coelho Prado

Mientras que en el nacimiento de Brasil el artista alemán registraba el sufrimiento de los negros esclavizados, más tarde, en Argentina y Chile, pintaría los raptos de mujeres blancas que justificaron la violencia contra los indígenas

Johann Moritz Rugendas creó imágenes icónicas sobre paisajes, indígenas y esclavizados en el Brasil del siglo XIX, que permanecen en nuestra memoria hasta el presente. Sus obras están impresas en innumerables manuales escolares y libros y circulan en diversos medios de comunicación. Pero Rugendas no estuvo sólo en Brasil, como a menudo pensamos. De hecho, el tiempo que pasó en nuestro país es bastante corto en comparación a los dieciséis años que vivió y trabajó en otros países de America Latina.

Su vida fue la de un pintor viajero, llena de aventuras y originales elecciones pictóricas. Nació en Augsburgo, Baviera, en 1802, en el seno de una antigua familia de grabadores y pintores. Llegó a Brasil por

primera vez en octubre de 1821 y permaneció aquí hasta noviembre de 1824. A los 19 años, había sido contratado como ilustrador (no obstante, su formación era de dibujante) de la expedición científica rusa organizada por el barón Von Langsdorff y financiada por el zar Alejandro I. Sin embargo, el joven artista se enemistó con su jefe y abandonó la expedición. Regresó a Europa con más de 300 dibujos, que mostró al famoso naturalista Alexander von Humboldt, de quien recibió numerosos elogios. Como resultado, en 1827 decidió comenzar una publicación de una serie seleccionada de cien grabados que componían su famoso libro *Viagem pitoresca através do Brasil* [Viaje Pintoresco a Brasil]. El autor era plenamente consciente del potencial mercado existente para su trabajo en Europa.

En 1831, probablemente inspirado por Humboldt, regresó a America Latina. Desembarcó en México, donde vivió tres años. Allí comenzó a dedicarse a la pintura al óleo, centrándose especialmente

*Castigos públicos en la plaza Santana, litografía de Mauricio Rugendas basada en dibujos realizados durante su primera estancia en Brasil, entre 1821 e 1824. Ese trabajo es parte del libro *Viagem pitoresca através do Brasil* ["Viaje pintoresco a través de Brasil"], publicado en 1835, en París*

Imagen | Dominio público / Acervo Arquivo Nacional

en el paisajismo. También se involucró en asuntos políticos y estuvo preso entre junio y septiembre de 1833. Inocente y puesto en libertad, viajó a Chile en 1834. Vivió en ese país durante ocho años. Pintó cuadros que se convirtieron en iconos de la nación, especialmente sus representaciones de los llamados tipos populares – los *huasos*.

Desde Chile, realizó visitas a Argentina, Uruguay y Perú. En 1837 cruzó la Cordillera de los Andes en compañía del también pintor alemán Robert Krause, por un antiguo sendero bien conocido por los mapuches. En Argentina, también retrató a los tipos populares, los *gauchos*.

De acuerdo con los especialistas Pablo Diener y María de Fátima Costa, Rugendas fue pionero en el registro de las tradiciones populares en América Latina. Su producción estaba comprometida con el romanticismo de su época en cuanto a la representación de la naturaleza, tipos humanos y costumbres¹.

Con la intención de volver a Europa, en 1845 Rugendas viajó a Río de Janeiro, donde permaneció un año. Fue condecorado por D. Pedro II con la Orden de la Cruz del Sur y participó en la Exposición General de Bellas Artes, invitado por Félix-Émile Taunay. Rugendas ganó en vida la aprobación del público y de la crítica. Murió el 29 de mayo de 1858, a los 56 años, en Baviera.

Superada la idea de que Rugendas sólo pintaba escenas brasileñas y trascendiendo las fronteras nacionales, he optado por hacer una pequeña selección de su inmensa obra –según César Aira, su catálogo incompleto contiene 3.353 obras, entre óleos, acuarelas y dibujos.²

Es sabido que el artista asumió una visión crítica sobre la esclavitud en Brasil. A los ojos del siglo XXI, cabría esperar que el adoptara la misma perspectiva ante los ataques de

los blancos a los indígenas en Argentina y Chile. Sin embargo, por el contrario, optó por representar, en numerosos lienzos, el tema del secuestro de mujeres blancas “por los salvajes y feroces” mapuches.

A partir de esta cuestión, propongo entender las razones de las diferentes posiciones del pintor sobre estos dos temas. Y empezaré por Brasil, presentando dos (entre otras muchas) conocidas litografías elegidas por Rugendas para integrar las imágenes del *Viaje pintoresco*.

La primera, *Negros en la bodega de un barco negrero* es un registro impresionante de las condiciones existentes a bordo de estos barcos. Hombres, mujeres y niños semidesnudos, tirados por el suelo, muchos encadenados con cadenas, son transportados como mercancía; un cadáver es sacado a la luz de una lámpara por tres hombres blancos y el único esclavo que queda en pie recibe agua a través de una pequeña abertura en el techo. Cabe señalar que son representados como criaturas sumisas y resignadas ante una realidad brutal e inhumana

El segundo grabado, *Castigos públicos na praça de Santana* [Castigos públicos en la plaza de Santana] es la reproducción de una escena presenciada por el artista. La violencia del castigo se retrata con colores fuertes, denunciando los horrores de la esclavitud. Una *platea* de blancos asiste impasible la flagelación. Una vez más, la representación de la sumisión y de la humillación de los esclavos es una característica dominante de la pintura.

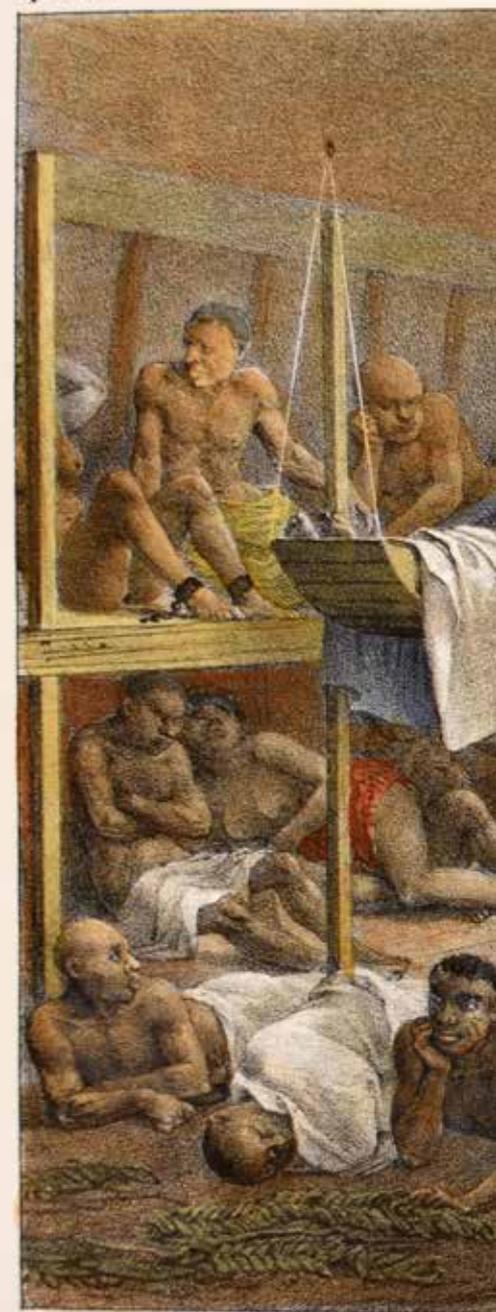
1 DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátima. *América de Rugendas*. São Paulo: Estação Liberdade | Kosmos, 1999.

2 AIRA, César. *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

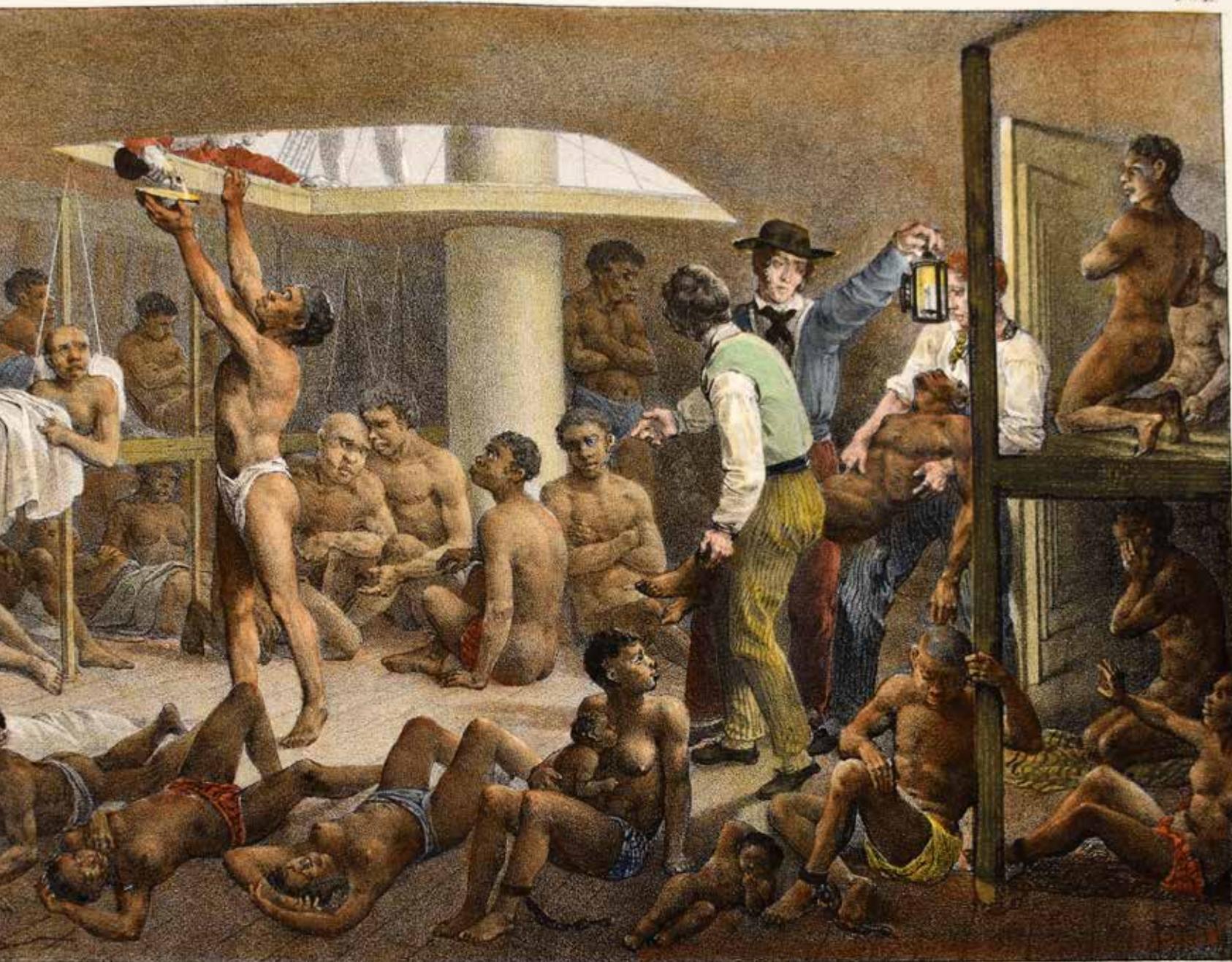
Negros en la bodega de un barco negrero, litografía de Mauricio Rugendas que también es parte del libro *Viagem pitoresca através do Brasil* [“Viaje pintoresco a través de Brasil”], de 1835

Imagen | Dominio público / Acervo Arquivo Nacional

4^o Div.



Dois dias na vida por Rugendas



Lith. de Engelmann, rue du Faubourg Montmartre N° 6, à Paris. —

Dess. del.

NÈGRES A FOND DE CALLE.



El rapto. Pintura de Rugendas de 1834, en la cual un guerrero Mapuche secuestra una mujer blanca chilena

Foto | Dominio público / Repositorio Wikimedia Commons

quien despojaba al indio de su tierra, su libertad y su vida, sino el indio quien robaba del hombre blanco su más valiosa prenda: la mujer. La violencia ejercida por el indio sobre ella justificaba toda la violencia contra el raptor³.

Pero, volvamos a las pinturas. Vayamos al primer cuadro de Rugendas sobre el tema: *O rapto de Trinidad Salcedo* [El rapto de Trinidad Salcedo – Araucano con una cautiva en la selva], que se vé en la próxima página. Posteriormente, realizó otros cuadros sobre este mismo rapto. Rugendas se enteró de este hecho por la lectura del texto del inglés Thomas Sutcliffe, que narra la invasión de la hacienda de Francisco Salcedo por los mapuches. Durante el ataque, los indios se llevaron a Trinidad, la hermana del hacendado (que posteriormente fue rescatada e ingresó a un convento). En el cuadro, acostada lánguidamente sobre cojines, la mujer, vestida de blanco, se tapa los ojos para no ver a su raptor, que se complace con el hecho. Los dos son observados por otros indígenas, viéndose en un segundo plano, otras jóvenes raptadas. No olvidemos que la languidez tenía el significado de un estado de abatimiento, de gran debilidad física y psíquica, reforzando una vez más los estereotipos sobre las mujeres.

El cuadro en esta página, arriba, *El rapto de la cautiva* fue inspirado en la figura de María, la ya citada cautiva del poema de Esteban Echeverría. En esta versión de 1845, el indio huye con la cautiva vestida con ropas blancas que muestran su delicado cuerpo. Está trazado el contraste entre la mujer indefensa, que tiene las manos atadas y la agresividad del indígena que lleva

Las imágenes del *Viaje Pintoresco* circularon por toda Europa, cuando el debate sobre la cuestión de la esclavitud y la trata de esclavos ganaba fuerza, especialmente en Inglaterra y Francia. Así, las publicaciones de Rugendas dialogaban con esta polémica y eran una muestra de su posición contraria a la esclavitud y a la trata de esclavos.

Pasemos al segundo tema, el del rapto de mujeres blancas por indios mapuches. ¿Por qué Rugendas habría elegido ese tema? Presento a seguir algunas hipótesis.

No cabe duda de que Rugendas conocía la larga tradición pictórica europea que representaba el rapto de mujeres y se inspiró en ella. En el Occidente moderno, desde el siglo XV, este rapto se ha consolidado como *topos erótico* del arte, reproduciendo, por ejemplo, los numerosos ejemplos que encontramos en la mitología griega y romana.

Además de tomar en consideración el repertorio pictórico que Rugendas trajo de Europa, es fundamental destacar su experiencia en América del Sur y establecer

relaciones con lo que vio, oyó y leyó. En Brasil fue testigo de la violencia ejercida contra los negros esclavizados. En Chile, escuchó historias sobre el rapto de mujeres blancas. En Argentina, leyó el famoso poema de Esteban Echeverría, *La cautiva*, publicado en 1837. En este poema, el personaje principal, María, raptada por los nativos, es asociada con la Virgen Nuestra Señora y es representada como pura, espiritual y etérea.

Los episodios de raptos estaban relacionados con la lucha secular entre indígenas y blancos en las tierras de los actuales Chile y Argentina. Durante estos enfrentamientos en el siglo XIX, los indígenas realizaban incursiones en haciendas o aldeas –conocidas como *malón*– que tenían como objetivo robar ganado, caballos y mujeres. Las mujeres eran tratadas como la propiedad más preciada de un hombre y, por tanto, eran extremadamente codiciadas.

Según Laura Malosetti Costa, el cuerpo de la mujer robada ocupaba la posición simbólica de centro del pillaje, invirtiendo sus términos: no era el hombre blanco



El rapto de Trinidad Salcedo – araucano con una cautiva en el bosque (óleo sobre lienzo de Mauricio Rugendas, circa 1836)

Reproducido de *A América de Rugendas – Obras e documentos*, de Pablo Diener e Maria de Fátima Costa, SP: Estação Liberdade e Livraria Kosmos Editora, p. 70

sivos ante el control total de los hombres blancos. Ellos no fueron mostrados como un peligro para la “civilización”.

Pasaron décadas antes de que se aboliera la esclavitud en Brasil. En Argentina, el enfrentamiento entre “civilización” y barbarie” terminó de forma trágica. En las llamadas Campañas del Desierto, entre los años de 1870 y 1880, el ejército argentino derrotó a los indígenas, provocando, según Gabriel Passetti, el genocidio de los pueblos originarios de la región⁴.

En resumen, las imágenes, así como, las palabras, tienen un poder de persuasión y movilización que ni siempre son debidamente percibidas y valoradas. Finalizo citando el monumental cuadro de Angel Della Valle, *La vuelta del malón*, pintado en 1892. Una pintura aclamada por los contemporáneos y claramente inspirada en Rugendas. Este cuadro, que reproduce una vez más el rapto de la mujer blanca, justificaba y legitimaba la violencia practicada por los blancos contra los indígenas. Para recordar Georges Didi-Huberman, un bello cuadro puede esconder, bajo el manto de la belleza, la violencia institucionalizada que subyace en él⁵.

3 MALOSETTI COSTA, Laura. “El rapto de cautivas blancas: un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX”. Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1993.

4 PASSETTI, Gabriel. *Indígenas e criollos. Política, guerra e traição nas lutas no sul da Argentina (1852-1885)*. São Paulo: Alameda, 2012.

5 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015

una larga y puntiaguda lanza. Mientras la mirada de ella se dirige hacia arriba, la de él se fija hacia abajo, en dirección de un perro negro.

En otro cuadro, *El rapto – Escena de una batalla entre araucanos y soldados argentinos y la retirada de los araucanos llevando el botín de mujeres*, el pintor representa a un indígena que galopa por el campo, sosteniendo en sus brazos a una mujer capturada como botín. En su mano derecha sostiene una lanza y apunta con ella a un soldado que cae de espaldas en primer plano. Según Diener y Costa, este cuadro es una invención de la fantasía de Rugendas, en el que, por primera vez en toda su obra pictórica, crea una composición dinámica con un verosímil sentido del movimiento.

Como dije anteriormente, tengo algunas hipótesis para entender la elección de Rugendas por el tema de mujeres raptadas

por indígenas. El bagaje cultural propio de su educación europea gana importancia cuando se depara con algo nuevo: los informes que leyó y escuchó en América del Sur sobre la violencia de los indígenas. En este sentido, el pintor representó a los mapuches como rebeldes, audaces y belicosos, que atacaban a los blancos y no se sometían a ellos. Estaba plenamente convencido, por los relatos que escuchó y por los textos que leyó, de que los indígenas representaban la “barbarie”. Aceptó, sin cualquier crítica, la idea de que la “civilización blanca” tenía que vencer y que había que eliminar la “barbarie”.

Por otro lado, la crítica a la esclavitud estaba en consonancia con los debates que tenían lugar en Europa. Y la brutalidad de las escenas de castigo público que presencié le llevó a denunciar la situación de los esclavizados. Así, los retrató en una posición de sumisión, humillados y pa-

Maria Lígia Coelho Prado • Profesora Titular jubilada de Historia de América del Departamento de Historia de la USP y Profesora Emérita de la FFLCH de la USP

Verboamerica y Sur Moderno: de lo regional a lo universalizante

Cristiélén Ribeiro Marques

Exposiciones procedentes de colecciones particulares revelan diferentes concepciones de la historia del arte latinoamericano

America pensada como un “verbo”. Obras de arte entendidas como “jornadas de abstracción”. Estas son ideas centrales de dos exposiciones que se propusieron contar las historias de America Latina y su arte en el contexto del siglo XX, de un mundo en modernización: *Verboamerica* (2016)¹ y *Sur Moderno* (2019–2020)². La primera fue organizada por el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) y la segunda, por el Museum of Modern Art (MoMA), de Nueva York. Como se verá, las dos instituciones operan de manera distinta. Mientras el MALBA se presenta como un centro regional que enfatiza el discurso de la diferencia (“del verbo America”) y fortalece las estructuras culturales desde America Latina, el MoMA valora en esta exposición, la historia de la geometrización, el cinetismo y la influencia constructivista (principios modernizadores) ya que se considera un centro legitimador universal con especial atención al continente.³

Permítame (permítase), querido lector, observar los núcleos expositivos de estas colecciones, que están entre las más importantes del subcontinente, para reflexionar sobre las dos instituciones que las promovieron. *Verboamerica* se origina en la colección privada de Eduardo Costantini, donada al MALBA en 2001 y convertida en colección permanente. El MALBA, fundado por el propio Constantini, tiene como objetivo reunir los “cánones de la historia del arte latinoamericano” y así fortalecer la construcción de un legado artístico regional, como centro de atracción para los visitantes locales e internacionales. Ya el punto de partida de la exposición *Sur Moderno* es un conjunto de obras de la Colección Patricia Phelps de Cisneros, donadas al MoMA en 2018 y reunidas con la misión de hacer reconocible el arte latinoamericano también a través de los movimientos de abstracción e insertadas en un “contexto de la historia global”.

Verboamerica, permeada por palabras, trabajos e imágenes producidas por artistas y críticos latinoamericanos, rescató repre-





Abaporu (1928), óleo sobre lienzo de Tarsila do Amaral, obra icónica del movimiento antropofágico del Modernismo brasileño, que fue comprada por el coleccionista argentino Eduardo Costantin. Hoy forma parte de la colección del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Foto | Acervo do Museo de Arte Latino-Americano de Buenos Aires

sentaciones y conceptos sobre la región y, a partir de ello, recorrió sus tramas y contradicciones constitutivas. La exposición partió en búsqueda de un vocabulario latinoamericano, una posible reescritura de la historia moderna y contemporánea de América Latina. Para esto, el espacio expositivo se dividió en ocho *tiempos* (o secciones): “En el principio”; “Mapas, geopolítica y poder”; “Ciudad, modernidad y abstracción”; “Cuerpos, afectos y emancipación”; “Trabajo, multitud y resistencia”; “Campo y periferia”; “Ciudad letrada, ciudad violenta, ciudad imaginada”; y “América indígena, América negra,

1 *Verboamerica. Colección MALBA*. Curadores: Andrea Giunta y Agustín Pérez. Período de la exposición: 2016 a 2018. Exposición de 170 obras de varios artistas latinoamericanos de diferentes épocas, entre ellos, Roberto Matta, León Ferrari, Augusto de Campos, Geraldo de Barros, Nicolás García Urriburu, Julio Le Parc, Revista Arturo, David Alfredo Alfaro Siqueiros, Joaquín Torres García, Hélio Oiticica, Diego Rivera, Mira Schendel, Remedios Varo, Xul Solar, Antônio Dias, José Clemente Orozco, Taller Popular de Serigrafía, Claudio Tozzi, *Las Yeguas del Apocalipsis*, Marta Minujín, Claudia Andujar, Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, Frida Kahlo, Wilfredo Lam, Ana Mendieta y Candido Portinari.

2 *Sur Moderno: Journeys of Abstraction - The Patricia Phelps de Cisneros Gift* (Sur Moderno: Itinerarios de la abstracción - Donación de Patricia Phelps de Cisneros). Organizadoras: Inés Katzenstein, María Amalia García y Karen Grimson. Período de la exposición: 2019 a 2020. Exposición de artistas de Brasil, Venezuela, Argentina y Uruguay, entre ellos, Lygia Clark, Gego, Raúl Lozza, Hélio Oiticica, Jesús Rafael Soto, Rhod Rothfuss, María Freire, Willys de Castro y Gyula Kosice. Para contextualizar y señalar influencias, se incluyeron obras de los artistas Aleksandr Rodchenko y Piet Mondrian del acervo del MoMA.

3 Desde su fundación en 1929, el MoMA ha coleccionado, expuesto y estudiado el arte de América Latina. En la actualidad, la colección del MoMA incluye más de 5.000 obras de arte moderno y contemporáneo de artistas latinoamericanos, que representan a importantes figuras del inicio del modernismo, expresionismo, surrealismo, abstracción, arquitectura y arte conceptual y contemporáneo.



Aunque cada exposición se proponga como un espacio de circulación, de experiencias, configurado por imágenes, son necesarias algunas señales: una exposición no es sólo arte y artistas

las flexiones”. Ante la imposibilidad de ilustrar cada una de las secciones con obras de arte (por falta de espacio), destaco sólo una que se ha convertido en paradigma de esta especie de rompecabezas incompleto del arte latinoamericano: *Abaporu* (1928)⁴, de Tarsila do Amaral. Como apunta el historiador Frederico Oliveira Coelho en su libro *A Semana sem fim* (refiriéndose a la Semana de Arte Moderno de 1922 en Brasil), es imposible, local o regionalmente, “no cruzarse con Macunaímas, Abaporus y ‘antropófagos’”.

Por su parte, la exposición *Sur Moderno* buscó valorar lenguajes que, en el pasado vanguardista de la producción artística del continente, reinventaron las obras de arte ellas mismas y apuntaron hacia una transformación social hasta hoy inconclusa. Tomando entonces las jornadas de abstracción de una América Latina moderna, el MoMA presentó trabajos que hablan de reinventiones estéticas y políticas. En ese eje estaban las “obras de arte y artefactos, obras como manifiestos”, y en otro, lo “Moderno como abstracción”. En este paisaje de transformaciones de formatos y materiales, rupturas con las categorías preestablecidas de escultura y pintura, y operaciones de síntesis, condensación y

geometrización, se encuentra, por ejemplo, la articulación del *Relógio de sol* (1960), uno de los Bichos de Lygia Clark. Sobre esta serie, la artista, cuando era preguntada sobre cuantos movimientos podía realizar el Bicho, respondía: “No sé, usted no lo sabe, pero el Bicho sí lo sabe”.

Roberto Matta escribió en 1984 que “el verbo americano es la recuperación de los eventos que no son contados en las historias”⁵. El artista chileno imaginaba a América como un acto de (re)hacerse historia –y los juegos engendrados en este acto. Ya el poeta y crítico brasileño Ferreira Gullar entendía el arte como un “no-objeto”, una “síntesis de experiencias sensoriales y mentales”, como escribió en el Manifiesto Neoconcreto de 1959. En la intertextualidad entre Matta y Gullar, identifico

Reloj de Sol (1960), escultura de Lygia Clark compuesta por cuatro placas recortadas en aluminio anodizado dorado, dos de las cuales se pliegan y articulan mediante bisagras, lo que permite moverlas para que la pieza adopte diferentes formas. De la serie Bichos

Foto | Associação Cultural Lygia Clark





algunos retos: liberarnos del marco convencional de la cultura establecida, situar el arte como alternativa y como búsqueda de acontecimientos que aún no están contados, a construirse incluso fuera de las *convenciones artísticas*. En la combinación de todos sus modos, tiempos, gentes, números y voces, queda el reto de situar el arte como formulación de América Latina ante el mundo, reconocer su complejidad y reinventar las diferentes formas del Sur.

Dudas, transgresiones, expansiones de lenguajes, juegos geopolíticos y económicos no quitan que las exposiciones no creen sus trazos de *per se*. Aunque cada exposición se proponga como un espacio de circulación, de experiencias, configurado por imágenes, son necesarias algunas señales: una exposición no es sólo arte y artistas. Los curadores, las galerías, los coleccionistas, las instituciones museísticas (artísticas y culturales) –bajo el llamado *pragmatismo mercadológico* que prevalece en la industria cultural contemporánea– se han vuelto tanto o más importantes para la solución de dilemas como: “esto es arte o no?” o “existe un *arte latinoamericano?*”.

La genética de las dos exposiciones es tanto la práctica artística como el coleccionismo. Ambas colecciones tienen su génesis vinculada a los apellidos de una parte de la élite latinoamericana, particularmente en Argentina y Venezuela: Costantini (Eduardo) y Cisneros (Patricia Phelps de). Parcela que *adoptó* un bien cultural (las artes plásti-

cas) como estrategia para inserción regional en un ambiente globalizado, por el fortalecimiento de equipos y patrimonios culturales bajo el sello latinoamericano. Tal *adopción* produce también efectos colaterales. En el caso de las obras de arte, la mirada del coleccionista incluye y excluye; y en el juego del *import-export* del arte, las producciones seleccionadas por el curador de la exposición –artistas representados por una galería internacional con estudios en São Paulo, Londres y Nueva York– alcanzan el mayor lance en la subasta.

Esta visión un tanto determinista, muy próxima a la caricatura, configura la jerarquía de posiciones en los juegos simbólico-económicos del campo de las artes. En esta configuración, no se pueden ignorar las *marcas* y reputaciones de los museos y las formas como se dan sus discursos a las personas, como obras y cosas participan en ellos y cooperan con ellos (no sin conflictos). Discursos que coinciden, (in) convenientes, en función de los intereses y tácticas de quienes movilizan las piezas del tablero. En suma, en la crónica del arte de nuestro tiempo, pregunto: ¿puede considerarse al MoMA el “templo de lo universal” y el MALBA la “fortaleza de lo regional”? ¡Sigamos con el arte!

4 La famosa obra de Tarsila do Amaral, *Abaporu*, fue comprada en subasta en Nueva York por 1,5 millones de dólares por el coleccionista argentino Eduardo Constantini en 1995.

5 https://artsandculture.google.com/asset/verbo-am%C3%A9rica-roberto-matta/WAGo-XUNd_os5Lw

Cristiélén Ribeiro Marques • Tiene Maestría en Ciencias en el área de Integración Latinoamericana e estudiante de doctorado en doble titulación, por el Programa de Postgrado en Integración de América Latina, da la Universidade de São Paulo, y por el Programa de História del Arte, de la Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Flávio de Carvalho y el cuerpo en riesgo

Veronica Stigger

Precursor de las manifestaciones artísticas contemporáneas, sus experiencias desbordan espacios tradicionales reservados a las artes

Hace medio siglo –exactamente, el 4 de junio de 1973– falleció Flávio de Carvalho, una de las personalidades más curiosas del modernismo brasileño. A lo largo de sus 73 años de vida, Flávio fue un poco de todo (y siempre un poco de todo a la vez): arquitecto, proyectista, calculista, ingeniero, pintor, dibujante, escultor, escenógrafo, decorador, escritor, periodista, dramaturgo, agitador cultural.

A los once años, en 1911, sus padres le enviaron a estudiar a Francia. A partir de 1914, se trasladó a Inglaterra, donde se graduó de ingeniero. Sólo en agosto de 1922 regresaría a São Paulo, meses después de la realización de la Semana de Arte Moderna.

Aunque ausente de este momento inaugural de congraciamiento, en pocos años ya había establecido contacto con los modernistas que vivían en la capital paulista, como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Di Cavalcanti, organizadores de la Semana, y también con aquellos que,

Culminando varias entrevistas y artículos sobre una “nueva moda” a mediados de los años 1950, Flávio realiza su *Experiencia nº 3 – El New Look* (1956): sale a las calles del centro de São Paulo usando el traje para clima tropical que creó para los hombres. Y consume quizás el primero *happening* del arte brasileño

Reproducción | Fundo Flávio de Carvalho/Centro de Documentação Alexandre Eulálio – Cedae/Unicamp

como él, se integrarían al grupo posteriormente, como Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Raul Bopp. En 1930, se presentó como “delegado antropófago” en el IV Congreso Panamericano de Arquitectura, para el cual fue acompañado por Oswald de Andrade. Con Di Cavalcanti, Carlos Prado y Antonio Gomide, fundó el Club de los Artistas Modernos (CAM), que funcionó desde finales de 1932 hasta principios de 1934 y promovió exposiciones, conferencias, representaciones teatrales y otros eventos culturales, como la famosa exposición de arte *Mes das crianças e dos loucos* (Mes de los niños y los locos). Como pintor y dibujante, realizó principalmente desnudos femeninos y retratos, siguiendo una tendencia expresionista. Publicó tres libros y dejó otros tantos en marcha, además de escribir regularmente en la prensa paulista. Podría seguir enumerando sus hazañas. Pero, para

mí, lo que hace de Flávio de Carvalho una figura singular en el arte brasileño del siglo XX son sus acciones.

Por medio de la noción de *experiencia* –con el cual calificó inclusive el teatro que creó ante el CAM (Teatro de la Experiencia)–, llevó la actividad artística más allá de las esferas tradicionalmente reservadas al arte, conduciéndola incluso más allá de los nuevos espacios conquistados por el modernismo –lo que le convierte en una especie de precursor intempestivo de manifestaciones artísticas contemporáneas, como el *happening* y *performance*. En 1931, decidió caminar en sentido contrario al de una procesión de Corpus Christi, manteniendo la cabeza cubierta con una boina verde. Teniendo en mente, entre otras cosas, las lecturas de *Psicología de las masas y análisis del yo* y *Tótem y tabú*, de Sigmund



“**... lo que hace de Flávio de Carvalho una figura singular en el arte brasileño del siglo XX son sus acciones. Por medio de la noción de experiencia, llevó la actividad artística más allá de las esferas tradicionalmente reservadas al arte, conduciéndola incluso más allá de los nuevos espacios conquistados por el modernismo**”



Prancha X – Flores (izquierda) e Prancha XI – Suntuoso, lúbrico, dramático (derecha), óleos sobre lienzo de 1948, de colección particular

Reproducción del libro de Rui Moreira Leite, *Flávio de Carvalho – O artista total*

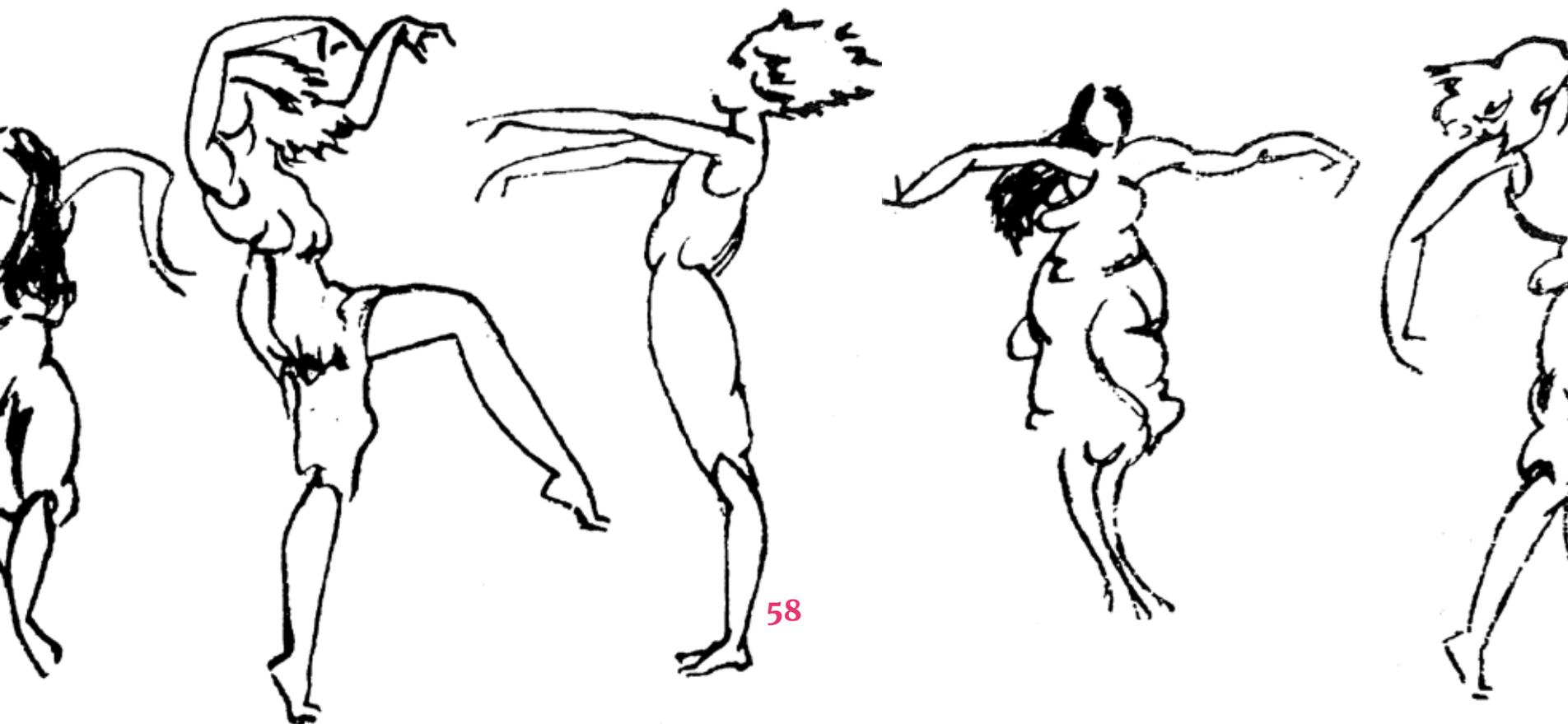
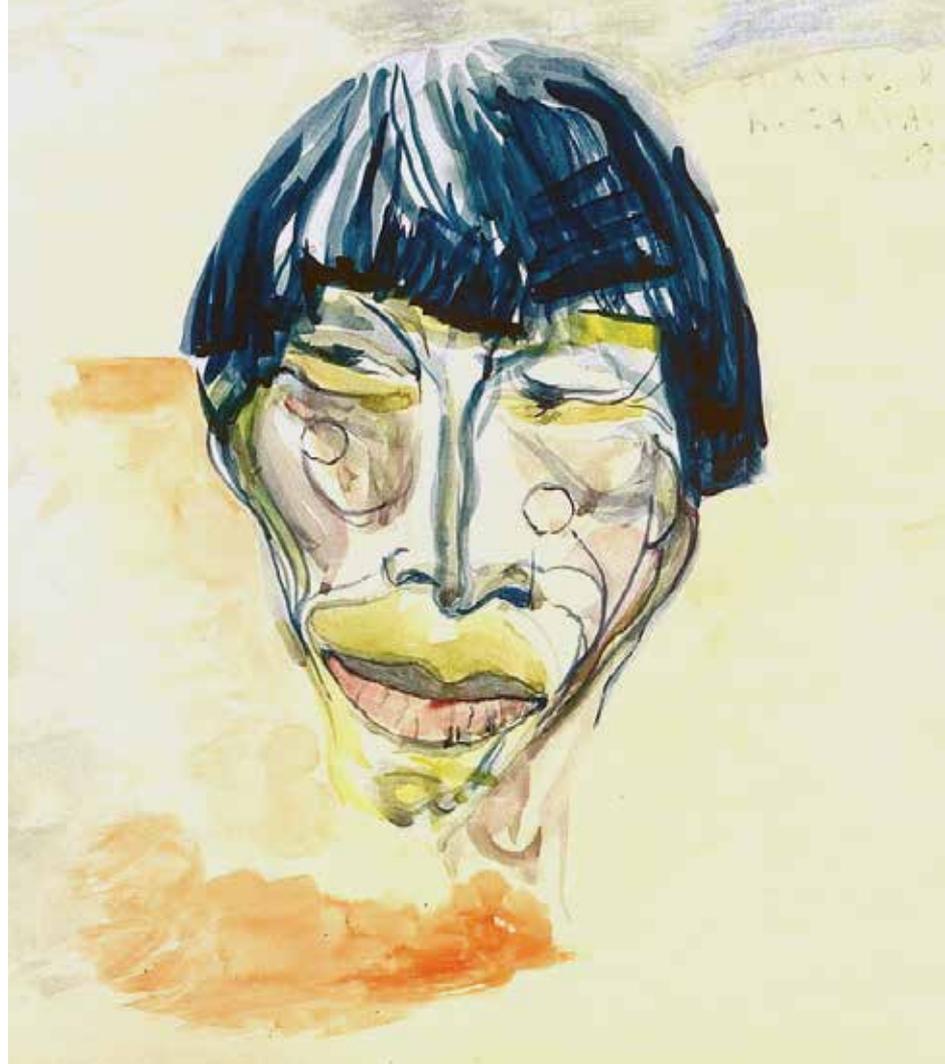
Freud, quería observar la reacción de los fieles a su provocación. La única razón por la que no lo lincharon fue porque la policía intervino y terminó en la cárcel. Esta fue su primera experiencia conocida, llamada, muy probablemente por un capricho¹, de la *Experiencia n° 2*. La segunda de ellas, la *Experiencia n° 3*, fue realizada en 1956. Después de publicar una serie de artículos de carácter histórico y socio-antropológico en el *Diario de S. Paulo*, bajo el título general “La moda y el nuevo hombre”, en los que analizaba el desarrollo de la moda a lo largo de los tiempos, se presentó en un desfile por el centro de São Paulo con un traje tropical ideado por él mismo y compuesto de faldón plisado, blusa de nailon con mangas cortas y embolsadas, sombrero transparente, medias red y sandalia de cuero. Lo bautizó de *New Look*, en referencia a la revolucionaria colección así nombrada presentada por el estilista Christian Dior en la década anterior. La tercera y última acción, que quedó conocida como *Experiencia n° 4*, fue realizada en 1958, cuando se unió a una expedición oficial de primer contacto con algunos pueblos indígenas del Amazonas, organizada por el SPI (Servicio de Protección al Indio – que posteriormente se convertiría en Funai²). Su idea era localizar a los descendientes de una supuesta etnia de indígenas rubios de ojos azules para estudiarlos y producir una película de ficción que se llamaría *Deusa loura* (Diosa rubia). Para enfrentar el calor de la selva y los mosquitos, creó una ropa especial.

Lo que hace que sus *Experiencias* excedan los límites de lo que se comprende por arte, haciendo que incluso se pueda poner en duda si estamos ante una manifestación artística (y la no resolución de esta duda es justamente lo que constituye el carácter transgresor de la acción) es su estrecha conexión con algo de científico: la

¹ Flávio de Carvalho nunca afirmó con certeza cuál habría sido su primera experiencia.

“ El hombre primitivo,
al igual que con el
hístico de hoy,
solo siente el mundo
objetivo a través de su
propio cuerpo”

Flávio de Carvalho



Experiencia n° 2 bordea la psicología social y la antropología, la *Experiencia* n° 3 incorpora la historia y la moda y la *Experiencia* n° 4 suma a las investigaciones del artista la práctica etnográfica. No por casualidad, en “El único arte que presta es el arte anormal”, texto publicado en el *Diario de S. Paulo* en 1936, Flávio defendió la creación de una nueva disciplina, la *psicoetnografía*, que uniría la entonces naciente etnografía al psicoanálisis.

Existe, sin embargo, otro aspecto que llama la atención cuando examinamos sus experiencias. En todas ellas –pero principalmente en el enfrentamiento de la procesión y en el desfile del nuevo traje–, es el propio artista que desencadena la acción: es su cuerpo que es colocado en riesgo. No podemos perder de vista que,

A la izquierda, *Índio* (1952) acuarela sobre papel, catalogada en la página 200 del libro *O Brasil da terra encantada à vila global*.

A continuación, impresiones del ballet de Loïe Fuller (1926), que Flávio publicó en el *Diário da Noite*.

Reproducciones del libro de Daher, *Flávio de Carvalho – La voluptuosidad de la forma*, páginas 12-13

además de ser casi linchado en la primera experiencia, Flávio enfrentó no solo aplausos, sino también muchos abucheos, en la presentación del *New Look*, y que la expedición en la Amazonia terminó en tiros³. Etimológicamente, la palabra *experiencia* ya comporta en sí misma el riesgo: ella viene del latín *experientia*, derivado del antiguo verbo *periri*, el mismo que está en el origen de *pericülum*, inicialmente con el sentido de prueba o intento, pero luego con el mismo sentido que *perigo* tiene en portugués [y español].

Si el cuerpo es el centro ordenador de las *experiencias* y éstas están siempre asociadas a algo de científico, él es también el medio a través del cual se da el conocimiento. En su serie más larga de artículos, titulada “Los gatos de Roma / Notas para la reconstrucción de un mundo perdido”, publicada en 1957 y 1958, también en el *Diario de S. Paulo*, Flávio de Carvalho afirmó: “El hombre primitivo, al igual que con el histérico de hoy, solo siente el mundo objetivo a través de su propio cuerpo”⁴. El año anterior, en uno de los artículos sobre la moda, ya había dicho que “su cuerpo sigue siendo siempre la parte del mundo que más interesa al hombre”⁵.

En las experiencias citadas, este cuerpo, que es intermediación entre el yo y el mundo, solo se pone en acción al vestir algo: la boina, el *New Look*, la ropa especial. En testimonio para reportaje de *El Día* sobre su traje de verano, Flávio de Carvalho comentó: “El hombre se manifiesta en la vida por su cuerpo y por el traje que lo cubre”⁶. El cuerpo y las ropas en las experiencias del artista parecen, pues, tener una función aproximada a la del cuerpo y la ropa entre los amerindios, como las ve Eduardo Viveiros de Castro, cuando dice que estos “no son fantasías, sino instrumentos” (comparables, por lo tanto, a los trajes del escafandrista y del astronauta)⁷. En Flávio, son instrumentos en la búsqueda del conocimiento –y el conocimiento, en

él, como el cuerpo, está siempre abriéndose al riesgo. En crítica a “*Os ossos do mundo*” [Los huesos del mundo], libro publicado por Flávio en 1936, Sylvio Rabello fue quien sintonizó mejor esa disposición: “Es que estamos acostumbrados a pensar como todo el mundo. Nuestras ideas no son nuestras: son ideas servidas y reservadas por todos. Y las ideas diferentes dan escalofríos y chocan, como si fuéramos a perder de repente el equilibrio. El Sr. Flávio de Carvalho siempre está dando empujones en la rutina y en el lugar común, para hacernos perder el equilibrio...”⁸.

2 Fundação Nacional dos Povos Indígenas hoy día.

3 Flávio de Carvalho sacó las dos armas que había llevado consigo y se amotinó en un barco, disparando contra Tubal Vianna, jefe de la Primera Inspectoría Regional del SPI. Examinó con más detalle esta experiencia en “Expedición, experiencia: Flávio de Carvalho na selva amazônica”, en Larissa Costa da Mata (org.), *Flávio de Carvalho: “o berço da força poética”* [“La cuna de la fuerza poética”], São Paulo: Alameda, 2019, pp. 101-126.

4 Flávio de Carvalho, “O primeiro chefe e a floresta” [El primer jefe y el bosque], en Larissa Costa da Mata (org.), *Os gatos de Roma; Notas para a reconstrução de um mundo perdido*, Florianópolis: Editora de la UFRSC, 2019, p. 100.

5 Flávio de Carvalho, *A moda e o novo homem*: Artículos publicados en el *Diário de São Paulo* de marzo a octubre de 1956, São Paulo: SESC/SENAC, 1992.

6 “Sigue provocando aplausos y abucheos a la ropa del futuro”, en *El Día*, São Paulo, 28 oct. 1956.

7 Eduardo Viveiros de Castro, “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” [“El mármol y el mirto - la inconstancia del alma salvaje”], en *A inconstância da alma selvagem*, São Paulo: Alameda, 2002, pp. 393-394.

8 Citado por Denise Mattar, “Suntuoso, lúbrico, dramático”, en Denise Mattar (org.), *Flávio de Carvalho: 100 años de un revolucionario romántico*, Rio de Janeiro: CCB, 1999, p. 11.

Veronica Stigger • Escritora, crítica de arte, curadora independiente y profesora universitaria. Entre sus doce libros de ficción publicados, están *Opisania swiata* (2013), *Sul* (2016) y *Sombrio ermo turvo* (2019). Doctora en Teoría y Crítica de Arte por la USP, estudió Flávio de Carvalho en sus investigaciones de posdoctorado.



De Tijuana al Fin del Mundo

Leonor Amarante

Curadora de bienales de norte a sur del continente reflexiona sobre su trayectoria y nos habla de la trienal de arte que está organizando para el próximo año en la frontera entre México y Estados Unidos

Trazo una línea imaginaria en el mapa de América Latina y conecto dos ciudades especiales para mí: Tijuana, en México, y Ushuaia, en Patagonia Argentina. La primera limita con Estados Unidos y la segunda se encuentra en el punto más meridional del planeta. Desde estos dos territorios distantes, comento de algunas bienales del continente que han surgido en las últimas décadas.

Centro Cultural Tijuana, epicentro de la Trienal de Tijuana. 2: Pictórica Internacional

Foto | Divulgación Cecult



¿Qué significa todavía una bienal para algunos centros de arte latinoamericanos? La respuesta puede ser múltiple, pero la experiencia vivida nos recuerda que una bienal puede cambiar la cultura local, provocar el surgimiento de galerías, ayudar en la formación de artistas y profesionales vinculados a los eventos de arte.

Naturalmente articulada con la contemporaneidad, en su segunda edición, la Trienal Tijuana.2: Internacional Pictórica, de la cual soy curadora general, exhibirá obras de 101 artistas de 15 países, con inauguración programada para el 26 de julio de 2024. Fueron seleccionadas 101 proyectos artísticos (de los 537 propuestos), de 15 países, siendo once latinoamericanos. La divulgación de los elegidos fue el 20 de octubre de 2023¹. Con esta etapa concluida, continuamos un proyecto largo y desafiante, que no tiene un tema específico y que se activará con obras relacionadas al activismo político y ambiental, cuestiones de género, violencia, inmigración y pertenencia.

En las últimas décadas, Tijuana ha creado otras exposiciones internacionales, como el Salón Internacional de Estandarte (1996), idealizado por Marta Palau, artista mexicana que participó en la 19a Bienal de São Paulo en 1987, y la exposición Insight, donde los curadores fueron Adriano Pedrosa, actual curador de la Bienal de Venecia, e Ivo Mesquita, ex-curador de la Bienal de São Paulo. Ambos eventos contribuyeron para la divulgación del arte local y para atraer a artistas extranjeros. Dentro de este panorama, años más tarde, Álvaro Blancante, respetado crítico mexicano de arte, fallecido en 2021, decidió crear la

¹ Vea la lista de artistas seleccionados y el texto de presentación de la curadora general, Leonor Amarante, en <https://trienal.cecut.gob.mx/seleccion-2/>.

Incubación, del artista cubano Adonis Flores Betancourt, expuesta en la 5ª Bienal VentoSul de Curitiba (2009)

Foto | Divulgación 5ª Bienal VentoSul de Curitiba



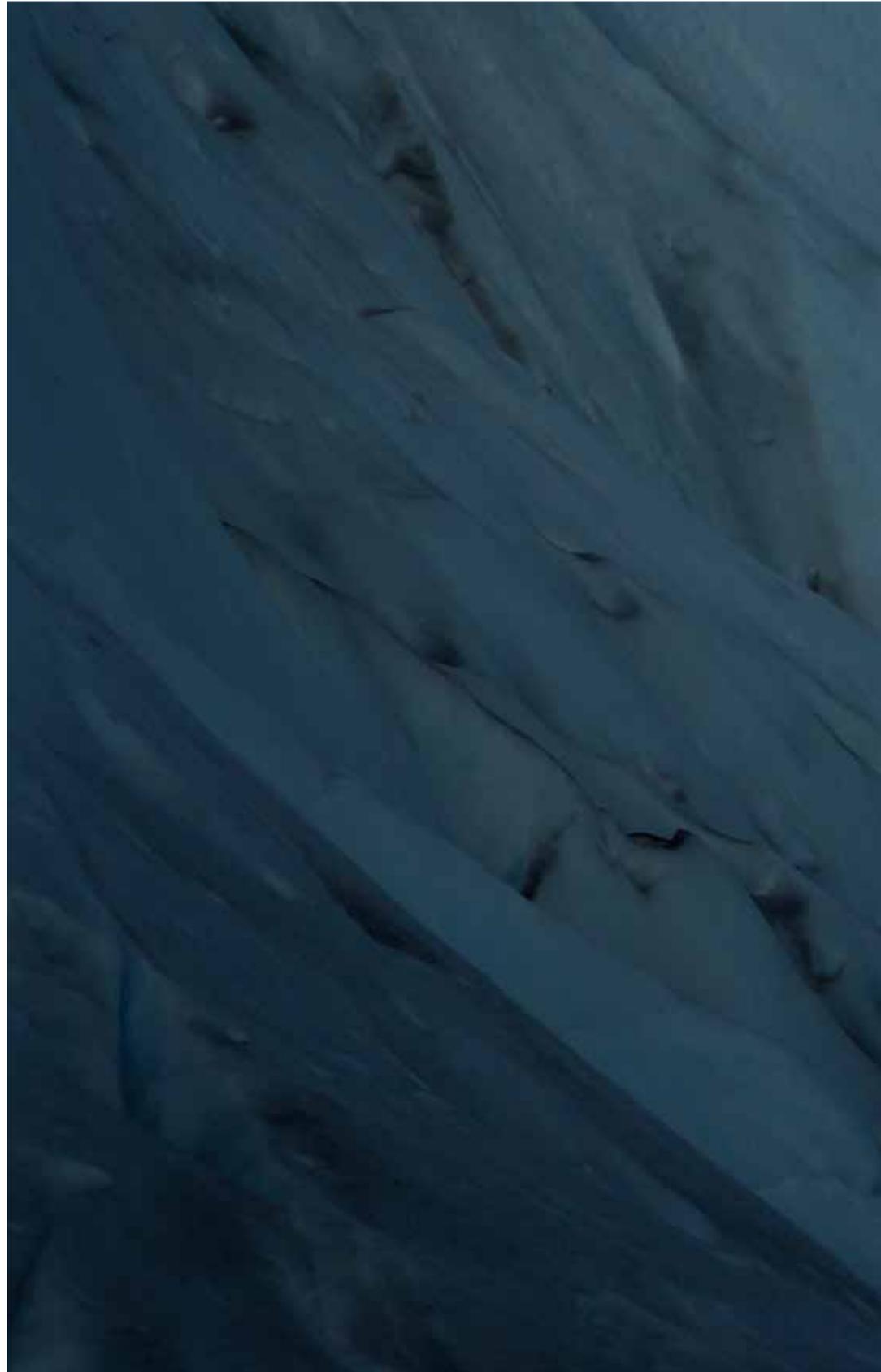
Trienal de Tijuana, que trae en su título la defensa de lo pictórico, reconociendo en el signo su carácter metafórico, polémico y experimental.

La Trienal nació en una ciudad donde la transitoriedad es palpante y cuya población es de aproximadamente 1,8 millones de habitantes, en su mayoría procedentes de países latinoamericanos, cuyos inmigrantes llegan allí con la esperanza de cruzar la frontera hacia los Estados Unidos. Desde cualquier ángulo que se analice la ciudad, tenemos la presencia del muro que corta Tijuana y también divide otras ciudades mexicanas.

Ubicada en la ciudad de Porto Alegre, la Bienal del Mercosur se ha mantenido como una de las exposiciones más importantes del Cono Sur. Sus montajes son diferentes, algunos insólitos, como el de la segunda edición, cuando fui curadora adjunta con Fábio Magalhães. Los habitantes de la ciudad tuvieron la oportunidad de ver los hermosos galpones holandeses, ejemplos de la arquitectura portuaria de 1822. Antes estaban prohibidos porque estaban en la zona portuaria y, por tanto, vedados al público. Cuando terminó la Bienal, se produjo un extraño incendio y todo el complejo quedó diezmado.

En la tercera edición, continuamos en el puesto y yo asumí el cargo de co-curadora, cuando construimos la ciudad de los contenedores. En este complejo totalmente blanco, geométrico y serialista, se expusieron las obras de varios artistas. El blanco contenido del conjunto dialogaba con las pinturas y esculturas igualmente blancas expuestas en el Centro Cultural Santander, en Porto Alegre.

Bien lejos de Brasil, descubrí en la Bienal Barro de Venezuela que la contemporaneidad tiene otras formas de trabajar los conceptos, sin ataduras. Bajo la curaduría del crítico venezolano Roberto Guevara, los



El éxodo de los olvidados (2011), video-instalación de Charly Nijensohn. El artista argentino explora la resistencia del cuerpo humano ante la magnitud sublime de los paisajes, el impulso de los que

se aventuran en territorio desconocido, como los campos de hielo de la Patagonia, al sur de la Cordillera de los Andes

Imagen | *Frame* del video *El éxodo de los olvidados*



Homenaje a Fontana, de Nelson Leirner (1967). Con 180 x 125 cm, la obra forma parte de la serie de múltiples premiada en la Bienal de Tokio del mismo año. Realizada en lona de algodón de colores y cremalleras, invita al público a interactuar con la obra. Fue expuesta en la 3ª Bienal del Fin del Mundo.

Foto | Acervo de la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil



¿Qué significa todavía una bienal para algunos centros de arte latinoamericanos? La respuesta puede ser múltiple, pero la experiencia vivida nos recuerda que una bienal puede cambiar la cultura local, provocar el surgimiento de galerías, ayudar en la formación de artistas y profesionales vinculados a los eventos de arte

Piel urbana – piel humana (2004), 180 x 60 cm, trabajo de María Bonomi en la edición brasileña de la 5ª Bienal del Barro, 2005, en Memorial da América Latina, São Paulo, Brasil.

Foto | Acervo fotográfico Memorial da América Latina

artistas no se ciñeron al tema y muchos de ellos produjeron sus trabajos con vidrio, metales y maderas, dentro de un concepto expandido y contaminado por otros lenguajes. Así se realizaron algunos trabajos, como el de María Bonomi, una composición “sándwich” con placas de vidrios transparentes y tierra coloreada como núcleo. El núcleo de la muestra se expuso en Caracas y otra parte se montó en Maracaibo. Una vez finalizada la Bienal, parte de ella se expuso en São Paulo, en la Galería Marta Traba y en la enorme plaza del Memorial da América Latina, ambas parte del mismo complejo diseñado por Oscar Niemeyer.

La experiencia más radical con bienales fue cuando asumí la curaduría general de la 1ª Bienal del Fin del Mundo (2007), en Ushuaia, en Patagonia Argentina. Una ciudad de 60 mil habitantes, cuyo lugar más próximo estaba a una hora de avión. Conocida como la ciudad más austral del planeta, Ushuaia tiene como escenario el Canal de Beagle, islas habitadas por animales como lobos marinos, pingüinos y numerosas aves. Con el tema *¿Qué otro mundo es posible?*, la edición se propuso reflexionar sobre este imaginario, a partir, del arte, la tecnología, investigaciones científicas sobre el medio ambiente y el calentamiento global.





Klaus Berends: *Reserva de aire para un pescador* (2011). Escultura de 140 x 160 x 200 cm; hecha con objetos desechados u olvidados que el artista alemán recoge y transforma en un tipo de arte comprometida profundamente con la ecología, como en esta "reserva" de aire

Foto | Klaus Berends/DAPD

Entre las más de cien obras, cabe destacar la *performance* de Andrea Juan realizada en la plataforma argentina de Antártica, lugar donde lleva años investigando las modificaciones del gas metano. El artista cubano Kcho amuebló la Casa Beban, la primera edificación de la ciudad, con muebles suspendidos por remos, en alusión a la fuga de los cubanos por mar. La revista digital www.magazine-insitu.com se creó durante un paseo en barco por el Canal de Beagle, siguiendo parte de la ruta de Charles Darwin en 1831. León Ferrari instaló sus trabajos sobre la violencia de la dictadura militar argentina en dos pabellones del Penal de Ushuaia. Los paulistas del Grupo Bijari agitaron la ciudad con *Porqué luchamos?*, instalación/*performance* que aborda la visita de Bush a América Latina, estampando en letras llamativas la frase: "Tenemos alcohol para dar y vender". *Ethanol molotov for yankee target*. En un cierre magistral, la cantante mapuche Beatriz Pichi Malén, con sus singulares cantos y sonidos imitando al viento, el bosque, dio su conmovedor mensaje, "no me ven, no me ven, no ven los animales que hay en mí..."

Bienales, trienales, más que obras de arte, exponen la interacción del arte con las reivindicaciones e inquietudes del lugar donde están situadas.

Leonor Amarante • Crítica, editora y periodista brasileña. Co-curadora de la 2ª y 3ª edición de la Bienal del Mercosur, en Porto Alegre (1999/2001), con Fábio Magalhães. Curadora general con Tício Escobar de la 5ª Bienal Internacional de Curitiba (2009). Curadora general de la 1ª Bienal del Fin del Mundo, Ushuaia, Argentina (2007). Responsable de la parte brasileña en la 3ª y 4ª edición de la Bienal de Barro, Venezuela (1997/1999). Jurada de selección de obras de la Bienal de Cuenca, Ecuador (2009). Curadora de la exposición Galería Cilindro, en la 10ª Bienal de La Habana (2009). Jurada de selección de la Bienal de las Fronteras, Taumalipas, México (2014). Jurada de selección de la Feria Arteamericas Miami, ediciones 2010 y 2011. Actualmente compone el Comité Editorial de la revista *ARTE !Brasileiros!*

Mantos imantados

Paulo Vieira

Más de tres siglos después, el regreso a Brasil del Manto Tupinambá, una pieza que sirve de metáfora de innumerables relaciones de exclusión y que para los indígenas tiene poder anímico, plantea cuestiones de poder y también trae a escena la historia de otros mantos

El *Manto Tupinambá*, que estaba en Dinamarca desde 1699, fue donado para el nuevo acervo del Museu Nacional, en Río de Janeiro. Las plumas rojas del ibis escarlata son cosidas en una malla por medio de una técnica ancestral del pueblo Tupinambá

Fotos | Roberto Fortuna / Museu Nacional de Dinamarca







El anunciado regreso a Brasil del *Manto Tupinambá* en 2024 es quizá la mayor noticia del calendario cultural del país desde hace muchos años. La pieza, una de las once similares llevadas por los colonizadores a Europa, pasó cerca de 300 años bajo la tutela de la corona danesa. Verla restituida es como decir que Grecia recupera los frisos del Partenón o que Egipto recupera la Piedra Rosetta: el *Manto Tupinambá* es un signo inseparable de la identidad brasileña y, si no hubiera estado encerrada durante siglos en vitrinas climatizadas o en reservas técnicas, podría haber expresado a quienes la vieran una brasileñidad inmediata, algo parecido a la camiseta número 10 que llevaba en México Pelé, o como las columnas del Palacio de la Alvorada o a la guitarra y voz hipnotizante de João Gilberto.

Después de todo, los Tupinambás se mencionan en la *Primera Misa* y en los relatos de Hans Staden, el explorador alemán que casi fue devorado por ellos; y en el famoso texto “De los caníbales”, de *Los ensayos*, de Michel de Montaigne. Su población ocupaba grandes franjas del litoral brasileño en los siglos XVI y XVII, pero hoy se reduce a unos 40 kilómetros cuadrados en Olivença, al sur de Ilhéus, en Bahía. La llegada episódica a Brasil en 2000 de uno de los mantos, alojado en Bruselas para la “Mostra do Redescobrimiento”, exposición que celebraba en São Paulo el 500 aniversario de la fundación de Brasil, despertó entre los Tupinambás de Bahía el deseo de repatriar el conjunto. Para ellos, el manto no es un artefacto con el que los jefes o chamanes celebran rituales, lo que sería razón suficiente para recuperarlo. El manto tiene un valor anímico y además es considerado un ancestral.

Tejido en cordón de algodón crudo encerado con cera de abeja *tiúba* (de la Sierra del Panadero, Bahía) las plumas de ibis escarlata se entrelazan sobre esa base de 1,80 por 80 centímetros, cubriéndola completamente

Fotos | Roberto Fortuna / Museo Nacional de Dinamarca



Es muy difícil para una persona blanca, urbana, descendiente directa de inmigrantes portugueses, destripada de espiritualidad como es el caso de este escriba –y supongo que de muchos de los que me leen– visualizar a un tatarabuelo en un adorno de plumas. Pero esta visión parece llegar rápidamente a los Tupinambás. La página sitio web del Nationalmuseet, Museo Nacional de Copenhague en Dinamarca, que en este semestre devolverá el Manto para la reinaguración parcial del Museo Nacional de Río de Janeiro –destruido por un incendio en 2018– da fe de ello, en una declaración del jefe tupinambá Babau: “Para nosotros, significa el regreso de un ancestral. Y también el regreso de una esperanza inmortal”.

La hermana de Babau, la investigadora y artista de la UFRJ Glicéria (o Célia) Tupinambá, empezó a coser mantos como preludio de la llegada del ancestral “dánés”. Ya no son rojos, como las plumas llamativamente rojas del guará del Manto venerable que vuelve, sino hechas con plumas de una paleta de colores mucho más sobrias en tonos terrosos. Los guarás y otras aves del siglo XVII ya no pían más en los dominios tupinambás. Glicéria contó algunas veces cómo fue que se inspiró para coser los mantos que recorrieron los museos de São Paulo en 2023, en un proyecto dirigido por la Casa do Povo, del barrio del Bom Retiro. Ella había visitado a algunos “ancestrales” en Europa y entendió que el hilo de algodón se trenzaba con la técnica del *jererê*, un nudo circular, pero eso por sí solo no le permitiría iniciar la producción. Sus tías, más familiarizadas con la técnica de costura, ya le habían preguntado si la sobrina había recibido el “método” en sueños. Era una premisa, la condición *sine qua non*. Sí, esto ya había ocurrido.

Toda la historia es jubilosa: por parte del colonizador, el reconocimiento, aunque tardío, de que algo, para él posiblemente un mero fetiche, no le pertenece; por parte

de los Tupinambás, el reencuentro con un anciano ausente durante mucho tiempo. Pero es imposible no ver en el contexto general, sangre, sudor y lágrimas –sobre todo sangre. La historia de la colonización es la historia de la aniquilación de los pueblos indígenas. Una aniquilación que continúa: en el segundo semestre de 2023, al mismo tiempo que el Supremo Tribunal Federal de Brasil dictaminaba que era inconstitucional determinar un plazo para validar la propiedad de las tierras indígenas, el Congreso Nacional aceleraba la votación de ese mismo plazo, ignorando las violencias cometidas contra los pueblos indígenas antes de 1988. Problema: para los indígenas, la tierra como el manto tiene características espirituales, mucho más allá de la idea de *propiedad*.

El reconocimiento de la exclusión –de los Tupinambás con relación a Brasil; de Brasil con relación a Europa –es un enfoque pertinente para la recepción del *Manto Tupinambá*. Por eso resulta tristemente irónico constatar que, después de ser llevado de Brasil, probablemente en la corte de Maurício de Nassau, el manto se puso “de moda” en las cortes europeas –Glicéria llegó a verlo en los frescos del techo del palacio de Versalles–, a cuyos miembros no debió interesarles mucho la suerte de los “indios”. Michel de Montaigne al menos se maravilló de la sencillez y de las “ausencias” de los “caníbales”: “Sin servidumbre; ni riqueza o pobreza; ningún contrato; ninguna sucesión; ninguna repartición”, escribió.

Pero volviendo a la exclusión, fue ésta la que dio origen a otro manto, paradójicamente rico en su ambición de catalogar copiosamente el mundo. El *Manto de la Presentación*, como fue conocido una de las obras

“Cuando yo suba, los cielos se abrirán y el recuento del mundo comenzará de nuevo. Voy en esta nave, con este manto y estas miniaturas que representan la existencia. Voy a presentarme” (Bispo de Rosario, sobre su *Manto de la Presentación*)

Foto | Walter Firmo / Acervo Instituto Moreira Salles







Negro, pobre, por décadas encerrado en un manicomio de Río de Janeiro, Arthur Bispo do Rosario fue iluminado por su fe, su imaginación y por sus hábiles manos al servicio de su creatividad

Foto | Walter Firmo / Acervo Instituto Moreira Salles

No le fue permitido a Bispo, diferentemente tal vez de lo que ocurriría a un faraón o a un líder indígena, cumplir su gran designio. Exégetas de otra orden –críticos de arte– impidieron que su manto, ya objeto de atención y aplausos en vida, “suba” con su autor

más prolíficas de Arthur Bispo do Rosário, un hombre encerrado durante décadas en una institución mental de Río de Janeiro, fue fabricado con el propósito manifiesto de mostrar a los seres celestiales lo que había aquí, en el plano terrenal. Dice Bispo, conforme consigna el Museo Bispo do Rosário, de Río de Janeiro: “Cuando yo suba, los cielos se abrirán y el recuento del mundo comenzará de nuevo. Voy en esta nave, con este manto y estas miniaturas que representan la existencia. Voy a presentarme”.

En el lado externo de lo que antes era una manta, Bispo hizo el bordado y costura de representaciones de objetos, insignias y fechas; en el lado interno, nombres de personas que conocía, con las que convivió o que de alguna manera guardaba. A pesar de haber completado la pieza, la misión, que se inspiró en una especie de visión, tal vez en sueños, tal vez en estado de vigilia, nunca llegó a su fin. No le fue permitido a Bispo, diferentemente tal vez de lo que

“ No es fácil saber si Jerônimo, Nildo, Caetano, Frederico y todos los demás que vistieron los diversos Parangolés se transformaron de repente, pero es posible intuir que durante esos pocos momentos experimentaron una extraña y tal vez poderosa forma de vida

ocurriría a un faraón o a un líder indígena, cumplir su gran designio. Exégetas de otra orden –críticos de arte– impidieron que su manto, ya objeto de atención y aplausos en vida “suba” con su autor. Al fetichizar el *Manto de la Presentación*, “salvaron” la prenda de quien la confeccionó.

Esto abre un camino que este autor no pretende recorrer: discutir a quién pertenece la obra de arte –lo que implica, en primer lugar, definir esencialmente el arte. Sin embargo, vale la pena señalar una distinción entre Bispo y los Tupinambás, por un lado, y, por otro, los que conscientemente produjeron y producen obras artísticas. Y he aquí un artista que, a su manera, también producía mantas, a las que llamaba *Parangolés*: Hélio Oiticica.

Pero el artista Oiticica, a pesar de cualquier deseo genuino de desacralizar su arte, de salir del entorno restringido y confinado de las galerías de arte –donde las piezas de su anterior etapa neoconcreta recibían un amplio margen–, siempre sería el artista Oiticica. Así que todo lo que tocaba se convertía en arte, lo que quizá era justo lo contrario de lo que tenía en mente. Aun así, se enfrentó a este *cul-de-sac* lógico y los





Los *Parangolés* P15 capa 11 – “*Incorporo a revolta*” (1967) e P8 capa 5 – “*Mangueira*” (1965) cobran vida y bailan con Nildo y Jerônimo, gente de la samba, del ritmo, del carnaval. El no espectador viste la obra y se transforma a sí mismo y a su cuerpo en movimiento y mensaje, sin fronteras

Fotos | Claudio Oiticica / Copyright Cesar y Claudio Oiticica

Parangolés son la máxima expresión de esta batalla, ya que la obra sólo se realizaría a partir de la participación del (ya no) espectador. Oiticica vislumbraba con sus capas, como registra el Proyecto Hélio Oiticica, creado por sus hermanos para perpetuar la obra del artista, “conducir al espectador a una nueva actitud ética de participación, colectividad y cambio”. No es fácil saber si Jerônimo, Nildo, Caetano, Frederico y todos los demás que vistieron los diversos *Parangolés* se transformaron de repente, pero es posible intuir que durante esos pocos momentos experimentaron una extraña y tal vez poderosa forma de vida.

El carioca Oiticica, plasmado en las enciclopedias como artista performático, pintor y escultor, confeccionaba estas capas para que sus modelos elegidos –muchos de ellos de la comunidad de Morro da Mangueira, en Río de Janeiro– pudieran bailar. Tal vez Oiticica albergaba el deseo de imbuir a su *Parangolé* de algún tipo de fuerza anímica, haciendo inexorable que cualquiera que se lo pusiera se pusiera a bailar. Si así fuera, y en cierto modo lo fue, el carioca acabaría de algún modo equiparándose a Glicéria y a los Tupinambás contemporáneos, que ya se ven volando –como los muchos pájaros que prestaron sus plumas al Manto– con la perspectiva de reencontrar a su ancestral y, digamos, incorporarlo. Veamos ¿No hizo lo mismo Bispo do Rosário cuando tejió un Manto para presentarse a Dios?

Paulo Vieira • Periodista que trabajó en *Folha de S. Paulo*, donde fue subdirector de la sección *Ilustrada*, *Veja SP* y *JT*, entre otros. Estudió Filosofía (FFLCH) y Marketing (posgrado en ECA), ambos en la USP. Edita el sitio web *Jornalistas que correm*.

Mestizaje: un concepto en disputa

Yanet Aguilera e
Maia Aguilera Franklin de Matos

Exposición sobre arte barroco demuestra que, al evaluarse la producción artística latinoamericana, es necesario prestar atención para la resonancia de la energía vital precolombina e impedir que se reintroduzcan procesos de blanqueamiento

América ya era una tierra de mestizos antes de su conquista por los colonizadores. Sin embargo, algunos pensadores –Silvia Rivera Cusicanqui, José Kelly, entre otros– afirman que el mestizaje en el subcontinente se confunde con políticas de blanqueamiento, occidentalización y cristianización promovidas por los Estados. Otros pensadores, principalmente los vinculados a museos de América Latina, utilizan el término mestizaje en el intento de aproximar las políticas culturales a la herencia afro-amerindia y de cuestionar la idea de que somos simplemente occidentales, descendientes de la cultura de los blancos europeos. El mestizaje es, por lo tanto, un tema inevitablemente controvertido y en disputa.

La exposición *Chile mestizo – Tesoros coloniales* ejemplifica esta cuestión. Organizada por el Centro Cultural Palacio de La Moneda

(Santiago), hace 15 años, ella se contrapone, ya en el título, la idea del *mestizo al revés* o del *roto*, como en Chile se suele llamar a quien no consigue borrar sus raíces indígenas y es inferiorizado por eso. En busca de la herencia indígena, *Chile mestizo – Tesoros coloniales* consolida otra visión del arte latinoamericano de la época colonial. El esfuerzo en conectar el mestizaje con sus orígenes amerindios tiene efectos importantes: retira el moho insoportable de las escrituras que aún sitúan nuestra producción artística del pasado como mera copia de la producción europea, poniendo en foco una vivencia robusta de la cultura y religiosidad andina, a pesar de la destrucción y prohibición de sus imágenes.

Los textos del catálogo de esta muestra dialogan con Teresa Gisbert y Gabriela Siracusano, pensadoras que han cambiado la manera de ver nuestra herencia artística, dejando de lado las fuentes escritas y reflexionando sobre las imágenes. Esto es porque las escrituras de la época colonial, produci-



Reproducciones | *Chile mestizo – Tesoros coloniales*
(catálogo de exposición)

dos ya sea por europeos, ya sea por criollos –hijos de europeos nacidos en América– o mestizos, traen una visión extremadamente prejuiciosa sobre las poblaciones nativas y los propios mestizos. Aunque, por su interpretación torpe, son fuentes muy problemáticas, las escrituras fueron durante mucho tiempo la visión preponderante, asumida por las clases dominantes económicas e intelectuales del subcontinente. Aunque había muchas voces de repudio ante tales escrituras, pocos fueron los textos que se mostraron indignados con esa escritura infame.

En una perspectiva menos comprometida, los textos del catálogo *Chile mestizo* destacan varias especificidades del arte de la época colonial, llamado barroco americano: la estridencia cromática de las pinturas hechas por los nativos, contrapuesto a los colores fríos de las pinturas realizadas por artistas italianos en América, a principios del siglo XVII; la identificación de algunas de las



vírgenes María con la ñusta o princesa inca, dada la riqueza de las vestimentas y el aspecto “mundano y sensual” de las imágenes; y el diseño triangular y hierático de las vírgenes “de los Cerros” que remontan a las montañas tutelares y deidades andinas.

Aunque estas contribuciones son fundamentales, existen algunos problemas en el enfoque del catálogo. Uno de ellos se refiere a las relaciones entre el mestizaje y el arte popular. La mayoría de los artículos sostienen que el arte popular del barroco americano hace que la manifestación artística de este período sea más compleja. Vemos como problemática la jerarquía que estigmatiza las pinturas o tallas hechas “artesanalmente” en pequeños poblados, enalteciendo a la de los centros urbanos andinos por acercarse más a la imagen europea. Algunos textos designan a los “santeros” de los pequeños poblados chilenos como “rústicos artífices americanos sin

entrenamiento especializado” y consideran sus trabajos como defectuosos en comparación a los artistas más “refinados” de los centros urbanos.

Entonces, el valor es determinado por una fidelidad, no en el sentido de mera copia de las estampas o prescripciones que venían de Europa, sino por la adopción de una resolución formal, encarnada en el rasgo delicado de la expresión de beatitud. Distinguir un público consumidor popular, el de Chile, de otro con “más cultura”, el de Quito, es también imaginar que el otro (que curiosamente es el propio chileno, aunque de clase social diferente) es transparente según nuestras clasificaciones y taxonomías. Esta visión del otro tiene como fundamento la idea de que somos las periferias “primitivas” en relación con los centros iluminados. Se trata del tradicional juicio jerárquico que ve a las ciudades importantes de la colonia como centros de irradiación de los valores artísticos europeos, y a los poblados como



meros copiadores. Se retoma el concepto de *mimesis* y la vieja comparación entre centro y periferia. En la cima de la escalera, Cuzco, seguida de Quito, Arica, Poconchile, Codpa, etc., hasta llegar a las capillas de los pequeños poblados del sur andino, que pertenecieron al altiplano aymara y quechua. A pesar del esfuerzo, ¿no sería el proceso de blanqueamiento de la política estatal del mestizaje retomado imperceptiblemente en la apreciación del arte colonial?

La visión ambigua sobre la propia producción artística reaparece al tratar el acervo como patrimonio. A pesar de dejar claro que se trata de una elaboración inferior, se afirma su gran valor patrimonial –y la ambivalencia hace dudar del sentido de esa valorización. No solo desde el punto de vista artístico, dada la supuesta calidad baja de la *mimesis* americana. Al medirla jerárquicamente según su acercamiento a la blanca y europea, ¿no reaparecería sigilosamente el *mestizo al revés*?

A pesar de estos deslices, aunque tímidamente el catálogo indica un camino posible para lidiar de modo más consecuente con nuestro patrimonio artístico. Necesitamos acentuar la búsqueda de la peculiaridad de nuestro barroco, así como comprenderlo en un sentido más amplio. Un ejemplo sería comprender la ornamentación de las piezas del acervo más allá del sentido de la doctrina cristiana y pasar a considerar el aspecto ornamental de las artes nativas. Los adornos piden una lectura que considere las diferentes imágenes y simbologías de las poblaciones nativas, que vaya más allá de las Iconografías y de los significados simbólicos del cristianismo: La mezcla del elemento animal y humano en los relicarios, lámparas, etc.; las coronas de los cristos y las vírgenes que recuerdan cocares; Jesucristos que parecen mapuches; custodios en formas de sol...

El catálogo incluso sugiere este camino, pero cuando hace los análisis de las imáge-



Tres obras piadosas del barroco latinoamericano: en primer plano o al fondo, los demonios disputan la autoridad cristiana sobre la muerte, ya sea con la lujuria, o impidiendo al moribundo escuchar la extremaunción, o con pócimas y hechizos

Imágenes | Reproducciones de *Chile mestizo* – *Tesoros coloniales* (catálogo de exposición)

nes, en general, se limita a los elementos cristianos, como es el caso del cuadro de *La Buena Muerte*. La escena central reproduce literalmente los elementos de este género europeo sobre la muerte: un hombre indígena muriendo, acompañado por santos católicos. Existen otras dos escenas menores, leídas dentro de la iconografía cristiana: Dios recibiendo el alma blanqueada del indígena y la lucha del Arcángel Miguel contra dos diablos. Los demonios, sin embargo, ignoran los esfuerzos de combatirlos a los dos Migueles, manteniéndose impávidos y satisfechos en posición de cópula. Este detalle hace problemática el argumento fuertemente difundido de que la representación iconográfica tradicional americana tiene su fuente literaria en la Biblia. La imagen muestra algo desconcertante que las coordenadas católicas resultan insuficientes para explicar, lo que nos permite dudar de ciertas premisas arraigadas en las escrituras de la época y

cuestionarlas: ¿habrían seguido los artistas mestizos o indígenas los patrones artísticos y morales europeos sin una vigilancia estricta para fiscalizar la realización de las pinturas y tallas americanas, censurando los elementos considerados indecentes?

Además de esto, los demonios aparecen de forma recurrente en otros cuadros; reconocemos en ellos un personaje importante en la cosmología indígena, aunque ninguno de los textos lo menciona. Los ojos saltones, el color rojo cobre y otros elementos identificables con algunas culturas precolombinas y las famosas máscaras indígenas presuponen otra metafísica, poco considerada por los estudiosos del arte. Que el *Ars moriendi* sea muy popular en América también nos impulsa a pensar en el significado de la muerte en el mundo amerindio, incluso porque las fiestas y cultos a los muertos son muy importantes para la mayoría de los americanos.

La limitación a la iconografía y a la metafísica cristianas, incluso en su visión sincrética, parece bastante estrecha porque asume la simple absorción de un sistema de creencias por otro. Es común leer los esquemas imaginarios nativos de la época como resultado de una manipulación de la Iglesia, que habría adoptado elementos indígenas para una mejor propagación de su doctrina. La supuesta pasividad de los nativos no se sostiene porque, en ese período, la hegemonía de la cultura europea aún no se había consolidado y las tensiones con los indígenas eran patentes.

La idea de superioridad de la cultura hispánica se inserta subrepticamente en el catálogo cuando se postula, sin ninguna documentación –escrita, iconográfica u oral–, cierto conservadurismo de las comunidades andinas, que mantendrían “con celo las Instituciones y ritos coloniales en torno al templo”. Se ignoran relatos como



el del escritor peruano José María Arguedas sobre mitos post-incaicos, que confunden la visión según la cual el catolicismo se impuso sin resistencias.

En “El indigenismo en el Perú”, ensayo de 1965, Arguedas cuenta que para los indios de la hacienda Vicos,

“hubo dos humanidades: una bárbara, de individuos descomunalmemente fuertes que hicieron caminar las piedras arredondeándolas con azotes para construir monumentos líticos; esta humanidad que era antropófaga fue creada por el dios Adaneva. Pero Adaneva violó a una mujer muy bella, y cuando la vio preñada, la arrojó de su casa. Esa mujer fue la Virgen María y el hijo que nació de ella, Teete Mañuco (Padre Manuel, el niño Manuelito, o sea, Jesús). Teete Mañuco destruyó la humanidad bárbara mediante una lluvia de fuego y creó la humanidad actual, físicamente más débil, pero con más pensamiento. Teete Mañuco está siempre joven (desventuradamente) porque cada año muere un día viernes y resucita el sábado. El cielo es exac-

tamente como la tierra, poblada por criaturas hechas por Teete Mañuco, la diferencia consiste únicamente en que allá los indios se convierten en señores y los que en este mundo son señores todopoderosos hacen de indio pero para toda la eternidad”.

Este texto no puede ser leído como ingenuidad o incapacidad del indígena para entender la doctrina cristiana. Son formas de introducción de historias y simbologías que son caras a nuestros pueblos, oprimidos en el esquema impuesto de la narrativa cristiana. La resurrección del Teete Mañuco retoma el mito del Incarri (o Inkarri), que presagia el regreso al poder del Inca cuando su cabeza encuentre su cuerpo. Los demonios también son retomados en el carnaval andino: en la devoción a María se rinde culto a una divinidad precolombina que custodia las montañas. A pesar de haber sido derrotado en la lucha contra la Virgen, el diablo andino prevalece en la diablada, la danza que dura los tres días que dura la fiesta. Este detalle perturba la tan comentada victoria católica, así como la cópula de los demonios revuelve el mensaje ejemplar de *La buena muerte*.

Los demonios del barroco andino, que pululan en las obras hechas por mestizos e indígenas, son nuestra *Nachleben*¹, símbolos inquietantes que nos enseñaron a exorcizar como fantasmas amenazadores –pero que, como los fantasmas, consiguen penetrar por las brechas más inesperadas. Nuestra historia del arte puede adquirir un sentido más estimulante en la exégesis de estas figuras negadas y recalcadas y nuestra autoimagen mestiza tal vez pueda esquivar de la violenta mácula del blanqueamiento.

¹ *Nachleben* significa literalmente *vida después de la vida*. Aquí, se utiliza en el sentido de continuidad, permanencia o resonancia de una fuerza vital –como la empleó el alemán Aby Warburg, historiador del arte.

Yanet Aguilera • Profesora del Departamento de Historia del Arte de la UNIFESP y doctora en Filosofía. Escribe sobre filosofía, arte, cine y política. Es fundadora y coordinadora del Coloquio de Cine y Arte en América Latina – COCAAL.

Maia Aguilera Franklin de Matos • Licenciada en Derecho por la Faculdade de Direito de la Universidade de São Paulo y maestra en Sociología Jurídica por la misma universidad.



El guerrero maya Tecún Umán (izquierda) será derrotado por el conquistador español Alvarado al final del Baile de la Conquista

Fotos | Maria Vitória Lima / Memorial da América Latina

Ecos inmemoriales del Baile de la Conquista

Priscila Risi Pereira Barreto

Danzas-dramas de Guatemala actualizan rituales ancestrales prehispánicos reconfigurados con antiguas mitologías mesoamericanas preclásicas

Las Danzas de la Conquista Española –una expresión cultural de tiempos antiguos, aún viva en Guatemala, México y El Salvador– son danzas-dramas que involucran palabras, gestos, instrumentos y vestimentas. Expresan la polaridad entre el bien y el mal, a través, de los diálogos y movimientos que organizan los roles sociales, teatralizados pedagógicamente para fines de conversión y catequesis en el contexto colonial.

Relectura de las danzas tradicionales entre moros y cristianos, el texto que envuelve este drama, probablemente escrito por un misionero franciscano designado en la región de Quetzaltenango a principios del siglo XVII, se configura como una *inversión energética-exegética* de las imágenes retóricas que narraban la batalla que tuvo lugar en

1492, durante la reconquista española de Granada (sur de España). Presentes en la Península Ibérica desde hace muchos siglos, las danzas-dramas tienen su origen en antiguos cultos agrarios, que fueron incorporando otras expresiones a lo largo del tiempo, relacionadas con diferentes acontecimientos históricos, como las Cruzadas, los intentos de recuperación de Jerusalén o las batallas narradas en canciones épicas, sobre el triunfo de Carlo Magno.

En el contexto de la Nueva España, además de las danzas tradicionales entre moros y cristianos, surgirán las Danzas de la Conquista, con la diferencia de que en este caso los infieles protagonistas serán los indígenas recién colonizados. Reelaboradas e introducidas en el contexto colonial amerindio –como síntesis que surge de la mezcla de formas y significados– asumirán otros formatos y formulaciones, intensificando,

reactivando y portando nuevos significados y sentimientos, según las necesidades de determinados tiempos y espacios.

Practicadas aún hoy en varias regiones guatemaltecas, narran y escenifican el enfrentamiento que tuvo lugar entre los españoles y el rey K'iq'ab' y su heredero, Tecun Umán, en el contexto de la llegada de las tropas de Pedro de Alvarado a lo que hoy llamamos Guatemala en 1524, bajo las órdenes de Hernán Cortés. Al igual que la versión europea que la precede, el teatro bailado amerindio termina con el pueblo K'iche' aceptando y convirtiéndose a la fe cristiana, y su héroe, Tecun, derrotado.





Máscaras del Baile de la Conquista del acervo de Memorial da América Latina: la del español Pedro Alvarado con su piel y cabellos claros; al centro la del guerrero maya Tecun Umán y a la izquierda, la de su padre, el rey K'iq'ab'

Fotos | Maria Vitória Lima / Memorial da América Latina

Entre las convenciones que moldean estos espectáculos de danza se destacan los trajes, las máscaras y los adornos característicos de los distintos grupos de personajes. En la narrativa trágica, que varía según las situaciones sociopolíticas de las comunidades, se añaden música, danza y pantomima, a menudo con efectos cómicos, para transmitir significados múltiples y a veces contradictorios.

En muchas de estas ramificaciones, los elementos añadidos al drama permiten destacar la resistencia de los quichés (k'iche') a la invasión española. Esta *inversión* altera y amplía los papeles de Tecun, a veces como héroe de la resistencia militar, a veces como pájaro mítico quetzal; y de Ajitz, como un brujo representante del ocultismo maya, que utiliza medios espirituales para atacar a las tropas del español Alvarado.

Con base en documentos variados del siglo XVI, el arqueólogo del Museo Popol Vuh, Oswaldo Chinchilla, explica el nombre de Tecun Umán, donde *uman* significa “el nieto” (del rey k'iq'ab'), y dice que aunque existe controversia sobre la existencia de Tecun como personaje histórico, no se puede descartar esta hipótesis, ya que hay documentos escritos en lengua quiché que lo muestran de manera compatible con otras fuentes contemporáneas. El arqueólogo también afirma que, más que un discurso europeo impuesto a los k'iche's, muchos elementos de la narrativa del Baile de la Conquista pueden entenderse como versiones-formulaciones de antiguos mitos solares y cosmogónicos de las antiguas culturas de México y Guatemala, como los que aparecen en el Popol Vuh, en el Memorial de Sololá (Anales de los Cakchiqueles) y en otros códices mexicanos.

Para Carlos García, existen muchas Danzas de la Conquista que, además de en Guatemala, surgieron como reinterpretaciones de reinterpretaciones ya hechas en México –como la Danza de Moctezuma–, y que también aparecen en El Salvador y República Dominicana. También hay noticias de danzas que escenifican la muerte de Atahualpa en Perú. En la misma línea, es posible pensar en las numerosas *Festas de Chegança* (que remiten a la llegada de marineros) practicadas en Brasil como otras formulaciones empáticas (*Pathosformeln*) de antiguas raíces paganas, sincretizadoras y portadoras de significados opuestos, invertidos de forma energética y/o exegética.

Aunque hoy podamos llamarlas como una danza de los invasores o de los extranjeros, como en la ciudad de Palin (Guate-



Aunque hoy podamos llamarlas como una danza de los invasores o de los extranjeros, como en la ciudad de Palin (Guatemala), las danzas y bailes de la conquista persisten en sus trayectorias sociales y agencias, reafirmando la mística de un ritual ancestral prehispánico que se reconfiguró al mismo tiempo que reconfiguraba las antiguas mitologías mesoamericanas preclásicas

mala), las danzas y bailes de la conquista persisten en sus trayectorias sociales y agencias, reafirmando la mística de un ritual ancestral prehispánico que se reconfiguró al mismo tiempo que reconfiguraba las antiguas mitologías mesoamericanas preclásicas. El tambor y la flauta chirimía –estrechamente aliados a las confrarías devotas de los santos patronos, involucrados en la *costumbre*, una mezcla sincrética de elementos mayas y católicos– siguen marcando el ritmo de una parte importante de la vida guatemalteca. Ritualizan la pérdida y la derrota ante la colonización española, pero al mismo tiempo crean nuevos significados históricos y religiosos para su existencia actual. Como bien dice el antropólogo: “Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue Carnaval”.

Priscila Risi Pereira Barreto • Estudiante de Doctorado en Historia del Arte por la Universidade Federal de São Paulo y becaria de la Fundação de Apoio a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Las opiniones, hipótesis y conclusiones o recomendaciones expresadas en este material son de responsabilidad de la autora y no reflejan necesariamente los puntos de vista de FAPESP y CAPES.





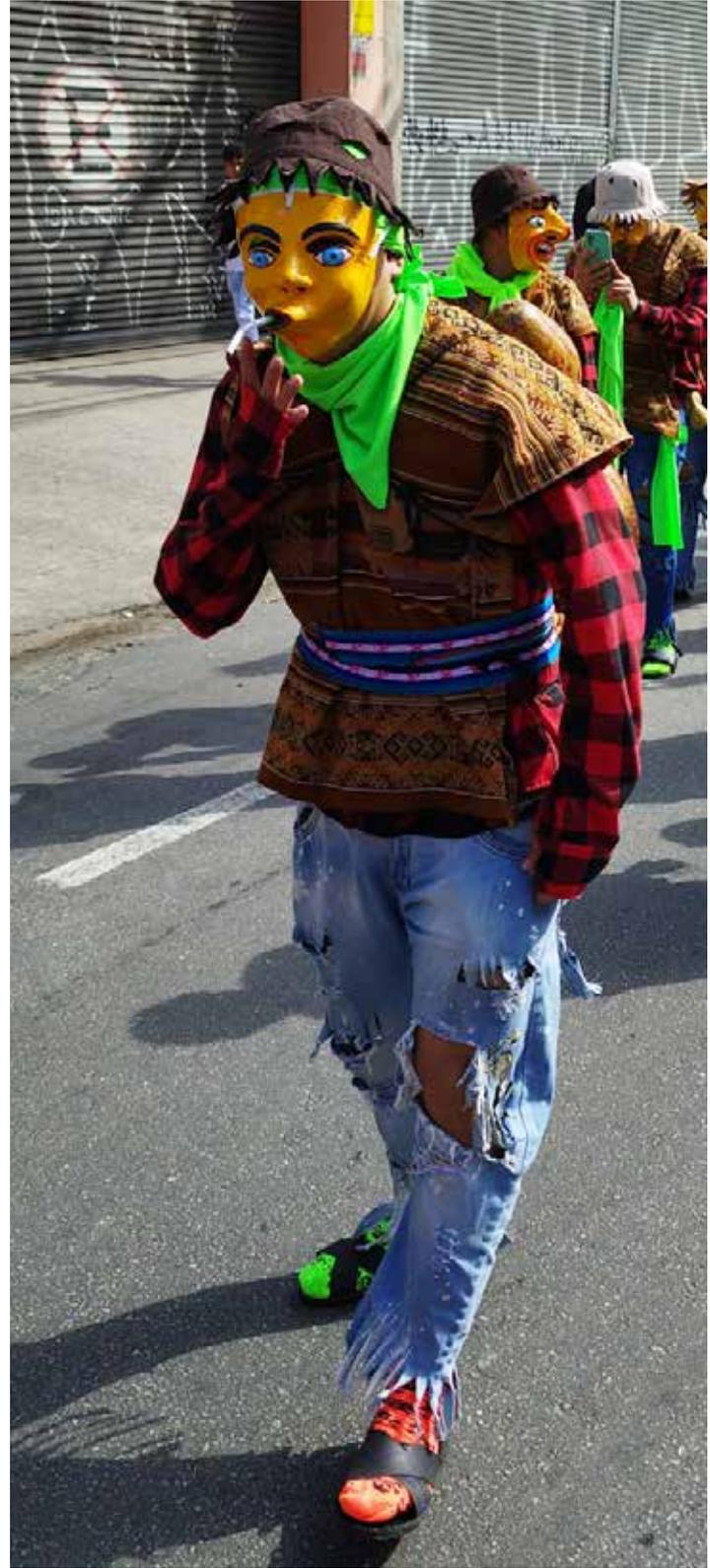


Tradiciones andinas resuenan en São Paulo

Texto y fotos
Eduardo Rascov

Los *saqras*, con sus máscaras de animales, representan a los habitantes originales de los Andes antes de la llegada de los españoles, cuando los conceptos de cielo e infierno no existían. Con la fe católica, llegaron tanto los ángeles como los demonios – éstos, identificados con los andinos no convertidos

No solo en Mesoamérica como en América del Sur sobreviven celebraciones, juergas/parrandas, gestos y ritmos en una explosión de colores que fusionan y actualizan ecos culturales de antaño. Las actuaciones de danzas con disfraces exuberantes, accesorios, máscaras y pantomimas, a veces reverentes, devotas, heroicas, a veces cómicas, libertinas, se extendieron por toda la región. El demonio al lado, por ejemplo, danza la *China Saqra* en medio a la procesión en homenaje a la Virgen del Carmen de Pisac, el 15 de julio de 2023. El cortejo, organizado por inmigrantes peruanos en la capital paulista, salió de la Iglesia de Bom Jesus, recorrió las calles del barrio Brás y terminó en el salón de fiestas de la parroquia de São Gennaro, en el barrio Mooca.





Pisac es una ciudad pequeña del Valle Sagrado de los Incas, cerca de Cusco. A fines del XIX, encontraron a la santa enterrada en las ruinas seculares. Cuando sacudieron el polvo, vieron un resplandor especial y, asombrados, decidieron llevarla al santuario más cercano. En el camino, la comitiva ganó la adhesión de fieles en sus trajes cotidianos, algunos relacionados a funciones sociales específicas, como los *kcollas*, que hilaban y vendían lana de llama.



Con el paso de los años, la procesión se enriqueció con coreografías, cantos y fantasías, de origen perdida en el tiempo, que se remontan a la época anterior a la conquista europea. Hoy la fiesta se celebra donde quiera que los peruanos se encuentren, en Cusco o en São Paulo. De ella forman parte personajes como vendedores de lana, arrieros, diablos con cuernos, monos y bailarinas de Amaru Mayu, el mitológico río de la serpiente incaica. Y, por supuesto, la danza burlesca que satiriza a los poderosos, representados por figuras de corbata y nariz descomunal, blandiendo sus chicotes y libros de las leyes.

Eduardo Rascov • Editor de *Nuestra America*, escritor e investigador del Prolam (Programa de Pós-graduação Integração da América Latina), de la Universidade de São Paulo





*Leia Nossa América
em português*



*Aceda a esta y otras
publicaciones del Memorial*



/memorialamericalatina



@memorialdaamericalatina



memorial.org.br

Las fuentes utilizadas en el texto
son Merriweather y Butler. La
tirada de 500 ejemplares fue
impresa en estucado mate 210g/
m² y off white 115g/m².

diciembre 2023







MEMORIAL

REINVENCIÓN DEL CAMINO RESISTENCIA Y MEMORIA

Un recorrido por las bienales de arte latinoamericano, el racismo ambiental en el Caribe, la poesía de Neruda que pide castigo, por el arte de traducir literatura - todo esto y mucho más en esta edición de *Nossa América / Nuestra América*, con fotos de Renato Soares, Evando Teixeira e Walter Firmo y textos de André Martin, Pedro Mastrobuono, Verônica Stigger, Fábio Weintraub, Reynaldo Damazio, Paulo Vieira, Maria Lígia Coelho Prado, Yanet Aguilera e Leonor Amarante, entre otros.



*Leia
Nossa América
em português*

CULTSP

Secretaria de  **SÃO PAULO**
Cultura, Economia e Indústria Criativas GOVERNO DO ESTADO