



Restos espectrales: materialidades residuales y representación del territorio en documentales latinoamericanos¹

Spectral remains: residual materialities and representation
of the territory in Latin American documentaries

Valeria de los Ríos²

Recibido: 02/12/2020

Aceptado: 08/02/2021

Publicado: 09/03/2021

Resumen

La basura -pensada como algo para ser eliminado y rechazado- es en su origen contraria a toda noción de mercancía, ya que no tiene ni valor de uso, ni valor de cambio. Sin embargo, a partir del siglo XX, por motivos económicos como medioambientales, la basura se convirtió no solo en sustento para los desposeídos y marginalizados del sistema económico, sino también en materia prima para la elaboración de otros objetos materiales. En este artículo me propongo explorar las reapariciones espectrales de los desechos en el territorio en algunos documentales latinoamericanos en los siglos XX y XXI en los que lo desechado regresa como un espectro que se resiste a desaparecer, encontrando nuevas formas de circulación, ya sea en el circuito del consumo, en el uso cotidiano del transporte como herramienta de trabajo y en el espacio del arte. El impacto de los desechos en el territorio provoca transformaciones que el documental registra, generando cambios de escala en la interacción entre la materia técnica y el ambiente o territorio. Desde el presente, estas reapariciones deben ser revisadas a la luz de

Abstract

Garbage -thought as something to be eliminated and rejected- is originally contrary to any notion of merchandise, since it has neither use value nor exchange value. However, from the 20th century on, for reasons both economic and environmental, garbage became not only sustenance for the dispossessed and marginalized of the economic system, but also raw material for the elaboration of other material objects. In this article I propose to explore the spectral reappearances of waste in the territory in some Latin American documentaries in the 20th and 21st centuries in which what was discarded returns as a spectrum that refuses to disappear, finding new forms of circulation, either in the consumption circuit, in the daily use of transport as a work tool, or in the art space. The impact of waste in the territory causes transformations that the documentary records, generating changes of scale in the interaction between technical matter and the environment or territory. From the present, these reappearances must be reviewed in the light of notions such as the Anthropocene or

¹ Agradezco a ANID por el financiamiento de esta investigación a través del concurso Fondecyt Regular Folio 1180552.

² Ph.D en Romance Studies, Cornell University (2005). Profesora Asociada del Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Contacto: edelo@uc.cl



nociones como el Antropoceno o Capitaloceno, que prefiguran un territorio futuro como despojado de lo humano.

Palabras clave

Materialidad; Antropoceno; Capitaloceno; documental latinoamericano; basura.

Capitalocene, which prefigure a future territory stripped of the human.

Keywords

Materiality; Anthropocene; Capitalocene; Latin American documentary; waste.

¿Cómo ha pensado las materialidades el documental latinoamericano? ¿Cómo lo ha hecho en el contexto actual del calentamiento global y del Antropoceno/Capitaloceno? En este artículo me propongo abordar un corpus de películas de no ficción latinoamericanas que documentan el territorio y lo inscriben en una relación conflictiva con la técnica, tanto la técnica moderna, que la interviene para extraer de ella recursos naturales, transformándolo materialmente y contaminándolo, así como la técnica de registro que documenta estas transformaciones, asignándoles una perspectiva que no siempre es humana.

Esta mirada hacia un corpus latinoamericano da cuenta de un contexto de producción particular, marcado por el extractivismo y por un sistema económico global que ha impactado en la naturaleza generando transformaciones a nivel sistémico. Estas modificaciones han sido incorporadas a lo que hoy conocemos como Antropoceno o como Capitaloceno.³ Dipesh Chakrabarty en su primera tesis en “Clima e historia” señalaba como característica de este nuevo periodo el borramiento de la distinción humanista entre la historia natural y la historia humana (54), ya que los humanos se convierten en una fuerza geológica capaz de modificar los procesos físicos de la tierra.

En *¿Hay un mundo por venir?* Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro cuentan que Paul Crutzen y Eugene Stoermer propusieron el término “Antropoceno” en un artículo en el año 2000. Según Jussi Parikka, se trata de un período que sucede al Holoceno, que se inició en el siglo XVIII con el aumento de las concentraciones globales de dióxido de carbono y metano (*Posthuman Glossary* 51). En *Facing Gaia* Bruno Latour escribe: “By giving a totally new *dimension* to the very notion of ‘human dimension’, these historians are proposing the most radical term of all for putting an end to anthropocentrism as well as to the old forms of naturalism; they are thus completely reconstituting the role of human agents” (117) (cursivas en el original). En ese sentido, Latour prefiere hablar de un “giro posnatural” (“Esperando a Gaia” 68), porque es la propia noción de naturaleza la que cambia de manera radical. Danowski

³ La cuestión sobre cómo nombrar este período geológico ha generado variadas discusiones. En “Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco”, Donna Haraway remarca la importancia de generar narrativas amplias y flexibles en torno a problemáticas complejas como el cambio climático antropogénico. Allí, además de las ya conocidas nociones de Antropoceno y Capitaloceno, Haraway propone dos nuevos modos de nombrar: primero el “Plantacionoceno”, término generado colectivamente en el seminario *Ethnos* de 2014 en la Universidad de Aarhus para designar la transformación radical de granjas, pasturas y bosques en plantaciones extractivas basadas en trabajo esclavo (18); y luego el “Chthuluceno”, término de fabulación especulativa y feminista que moviliza “los diversos poderes y fuerzas tentaculares de la toda la tierra y de las cosas reunidas en nombres como Naga, Gaia, Tangaroa (emerge de la plenitud acuática de Papa), Terra, Haniyasu-hime, Mujer-Araña, Pachamama, Oya, Gorgo, Raven, A’akuluujjusi y muchas, muchas más” (19).

y Viveiros de Castro señalan que el Antropoceno designaría un modo particular de temporalidad que apunta a la idea de “fin de mundo” (29).

Jason Moore propone el término “Capitaloceno”, que se refiere a un proceso de mutaciones socioeconómicas que se inician con la introducción del capitalismo en el siglo XVI, las cuales fueron meramente profundizadas por la Revolución Industrial. Según Donna Haraway el concepto incompleto de Capitaloceno cuestiona el humanismo universalista del Antropoceno, vinculando el extractivismo y la extinción a la generación de riquezas a partir del transporte global de personas, plantas, animales y microbios como sistema de producción y reproducción (*Posthuman Glossary* 80). De allí que estas temáticas cobren un especial interés en el contexto latinoamericano, en el que el extractivismo ha sido una de las formas principales de actividad económica.⁴

En este artículo me referiré en primer lugar, a trabajos que demuestran una temprana preocupación por la ecología, que surge como reflexión material a la vez sublime y residual del impacto moderno, para luego centrarme en el tópico de la basura, que por una parte convierte al paisaje latinoamericano en una heterotopía distópica de la modernidad; y que por otra, ofrece modos de recuperación y reinscripción de las materialidades residuales. Finalmente, analizaré el modo en que en el documental contemporáneo se desliga de la centralidad de lo humano para prefigurar desde la estética y la técnica su descentramiento, y eventualmente señalar el horizonte de su extinción.

Llamo “espectrales” a estas materialidades residuales, inscritas en el documental, porque el medio audiovisual mediatiza la relación con los objetos, y lo que vemos es una imagen proyectada, energía lumínica sobre una superficie que la hace visible de un modo iterativo. En otras palabras, todo en el cine es espectral, porque el aparato cinematográfico interviene y registra el territorio y sus materialidades, y es capaz de proyectarlas una y otra vez en virtud de su carácter técnico. Pero en estos documentales los desechos, en lugar de remitirse a un lugar de no visibilidad, insisten en reaparecer. En *Espectros de Marx* Jacques Derrida señala que el espectro es lo que se aparece o nos visita; una pseudo-presencia; ni alma ni cuerpo; que está presente por algo ausente. Derrida define al espectro como “la *frecuencia* de cierta visibilidad”, pero subraya que se trata de “la visibilidad de lo invisible” (117) (cursivas en el original). En otras palabras, en estos documentales la imbricación entre territorio y técnica permite visibilizar el devenir espectral de las materialidades residuales.

En su libro *Tierras en Trance* Jens Andermann afirma que en el documental latinoamericano contemporáneo el aparecer de lo ambiental deriva desde el paisaje como una presencia Real, hacia un paisaje que desvanece cualquier presencia y “abre nuestra mirada a la emergencia de una vida precaria en el borde incierto entre lo inhumano y lo inmundano” (372). Este desplazamiento supondría la precarización de cualquier forma de vida como consecuencia de la “neoliberalización existencial”, que tanto en América Latina como en otros lugares del mundo, ha impactado a seres humanos y entornos por igual (373). Pero este tránsito entre el paisaje como índice de la realidad a un paisaje precarizado, no ocurre únicamente en el documental del siglo XXI, sino que lo hace ya desde el comienzo de la más radical transformación neoliberal, durante la segunda mitad del siglo XX. En este trabajo me referiré a una serie de documentales que no agotan las propuestas existentes, pero sí dan cuenta de su diversidad.

⁴ El extractivismo nombra una relación de explotación de recursos naturales para ser transados en el mercado. Esta explotación se organiza de acuerdo a un modelo económico en el que algunas naciones adquieren recursos naturales y luego venden productos manufacturados. En *Things with a History*, Hector Hoyos analiza una serie de obras literarias y artísticas en los que la materialidad se cruza con la historia del extractivismo a partir de la noción de “materialismo transcultural”, propuesta por Hoyos.

Naturaleza sublime y *Ecología*

Muchos de los documentales realizados durante el siglo XX muestran un entusiasmo por la técnica, propio del optimismo moderno y su idea de progreso, que se refleja en las imágenes caleidoscópicas de las “sinfonías de la ciudad”, y en el movimiento y en el flujo simultáneo de transeúntes y transporte (Corro 1202). Pero al mismo tiempo, estos documentales evidencian una “confrontación destructiva entre el mundo humano y la naturaleza” (Corro 1201).

En su cortometraje documental de 1972 titulado *Ecología*, el director brasileño León Hirszman propone una lectura de la naturaleza como conjunción de vegetales y animales unidos por relaciones alimentarias. Llama la atención la ausencia de lo inorgánico en esta concepción de lo natural, así como también la reducción de las relaciones entre animales y vegetales a un intercambio puramente alimenticio.⁵ El documental se inicia con un montaje de vistas de paisajes amazónicos registrados con gran angular y paneos que muestran selva, montañas y enormes ríos, mientras un narrador *over* relata que el ser humano es parte de esta cadena de relaciones, y que transforma la naturaleza de acuerdo a su evolución histórica. Ahí aparece la dimensión corporal y técnica del trabajo humano sobre los recursos naturales para obtener los bienes necesarios, graficada en la actividad artesanal de construir ladrillos de barro con la única ayuda de una técnica arcaica y la fuerza animal. La voz *over* señala que en el mundo moderno, en cambio, la escala de utilización de recursos naturales se acrecienta exponencialmente, y mientras la cámara realiza un *travelling* que registra la línea de montaje de una fábrica de automóviles, advierte que a fines del siglo XVIII y principios del XIX, se produjo la revolución industrial, la que fue acompañada por la aparición de millones de vehículos en movimiento para el transporte de personas y mercancías. Sucesivamente el carbón, el petróleo, la energía eléctrica y el uranio, se convirtieron en fuentes de energía para ampliar la fuerza de trabajo humano. Pero la actividad industrial y la agricultura implicaron un rápido consumo de energía y de recursos naturales, generando contaminación ambiental en el agua (por sustancias contaminantes), aire (por deforestación) y de los alimentos (por el uso de pesticidas).

Si bien el enfoque del cortometraje documental de Hirszman se sitúa en el presente de su enunciación, en el contexto contemporáneo su preocupación por la ecología podría ser vista como una preocupación por el porvenir. En *¿Hay un mundo por venir?* Danowski y Viveiros de Castro revisan el trasfondo filosófico que enmarca esta transformación:

Eso que Kant llamó su “revolución copernicana” es, como se sabe, el origen oficial de la concepción moderna del hombre (mantengamos aquí la forma masculina) como poder constituyente, legislador autónomo y soberano de la naturaleza, único capaz de elevarse más allá del orden fenomenal de la causalidad que su propio entendimiento condiciona: el “excepcionalismo humano” es un auténtico estado de excepción ontológico, y se funda en la separación autofundante entre naturaleza e historia. La traducción militante de ese dispositivo mítico es la imagen prometeica del hombre como conquistador de la naturaleza: el hombre como aquel ser que, emergiendo de su desamparo animal

⁵ En *La vida de las plantas* Emanuele Coccia profundiza en otros aspectos de esta relación, subrayando el protagonismo de lo vegetal: “Si es a las plantas a las que es necesario preguntar qué es el mundo es porque ellas son las que ‘hacen mundo’. Es, para la gran mayoría de organismos, el producto de la vida vegetal, el producto de la colonización del planeta por las plantas, desde tiempos inmemoriales. No solamente ‘el organismo animal está enteramente constituido por sustancias orgánicas producidas por las plantas’ sino que también ‘las plantas superiores representan el 90% de la biomasa eucariota del planeta’. El conjunto de objetos y utensilios que nos rodean vienen de las plantas (alimentos, muebles, vestimenta, combustible, medicamentos), pero sobre todo la totalidad de la vida animal superior (que tiene carácter aeróbico) se alimenta de los cambios orgánicos gaseosos de estos seres (oxígeno). Nuestro mundo es un hecho vegetal antes de ser un hecho animal” (22).

originario, se perdió del mundo solamente para retornar a él mejor, como su señor. (65-66)

Según estos autores, este privilegio o “anterioridad trascendental” de lo humano al mundo resulta ambivalente desde el Romanticismo, ya que la apropiación racional y la economización instrumental del mundo llevarían a su “desencantamiento” (Weber), y el *Dasein* o “configurador de mundos” (Heidegger), terminaría revelándose como víctima de su propio éxito (66). De este modo, un documental como *Ecología* estaría señalando ese fracaso utilizando una estética propia de la ambivalencia romántica: lo sublime.

La secuencia más paradigmática de este documental, es la que exhibe la espuma que se genera por un residuo de los detergentes domésticos –el tetra propil benceno–, que resiste el sistema de purificación de las aguas, impidiendo su oxigenación y provocando la muerte de toda materia viva. La figuración material de esta espuma, que flota sobre las aguas en movimiento, alude a la categoría estética de lo sublime, invirtiendo los valores de la modernidad iluminista de la que este modelo surgió. Si lo sublime –a menudo vinculado a la contemplación romántica de la naturaleza– señala en su concepción ilustrada la grandeza más allá de toda posibilidad de cálculo, medida o imitación; este sublime anti-ecológico señala su propia historicidad y encarna el fracaso del proyecto extractivo moderno que destruye los recursos naturales de los que se sirve en su avance hacia el progreso.

El registro de las aguas contaminadas por la acumulación de espuma adopta en el documental de Hirszman la forma estandarizada de una vista o un paisaje enmarcado, mientras que el registro del territorio natural (bosques) o urbano (ciudades e industrias) adopta la perspectiva cenital o aérea, señalando al mismo tiempo, un cambio de escala y de perspectiva. Ya no se trata del cuadro paisajístico apaisado decimonónico, exhibido para un sujeto, cuyo emplazamiento está fijado por una posición de la cámara que replica el modelo hegemónico de la perspectiva como forma de representación; sino una mirada cartográfica en movimiento, que borra en su magnificación de la escala toda referencia a un punto de vista particular y a la presencia de un sujeto. Se trata ahora de un punto de vista no humano que cubre grandes superficies territoriales, visibles sólo gracias a la mediación de la técnica, en la que participan para su documentación, dos dispositivos propios de la modernidad: la cámara y el transporte aéreo, que se hace perceptible a partir de la vibración de la cámara.

En su artículo “Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política” Latour afirma que en la base de la concepción romántica de lo sublime está la desconexión radical entre lo humano y la naturaleza (67). Timothy Morton propone que el dualismo sujeto/objeto, propio de la estética romántica en relación a la naturaleza y su contemplación, daría paso a una noción de ambiente (22), en el que es posible concebir un “punto de vista imposible” del que todos los demás son igualmente (in)significantes (80). Al revelar la imagen sublime como resultado de la contaminación, la estética de lo sublime deja al descubierto ese espacio de basura –o *junkspace* como dice Morton (86)– que el capitalismo deja en su paso fantasmagórico hacia el progreso.

En el cortometraje documental de Hirszman la enumeración de los desastres provocados por el hombre sobre la naturaleza como parte del proyecto extractivo moderno es sucedida primero por una representación cartográfica y luego por la aparición de una nueva escala, esta vez planetaria, que se encarna en la imagen del globo terrestre captada desde el espacio. Es como si el documental de Hirszman manejara de manera sucesiva la distancia que se necesita para registrar el territorio, como si ese alejamiento progresivo de la cámara fuera necesario para pensar “desde otro lugar” –más amplio, más impersonal– nuestro impacto sobre la naturaleza, o como si para Hirszman fueran justamente los cambios de escala y los instrumentos que lo hacen posible, lo que posibilitaría la conmensurabilidad del impacto de la acción humana sobre el planeta. La ecología para Hirszman reclama una mirada o un pensamiento a gran escala, de

allí que en su retórica se parta desde la construcción de la imagen del sujeto romántico en relación al paisaje, a partir de una perspectiva singular y claramente situada, para luego dar paso a una escala planetaria que permita conectar fenómenos en apariencia aislados y dispersos. De esa manera, el documental propone un descalce, un desajuste que cuestiona tanto el lugar de enunciación como el punto de vista, abogando por abordar el problema ecológico de un modo interconectado y a una escala planetaria.

Basural expandido

Según la R.A.E., basura significa 1. Suciedad (cosa que ensucia), 2. Residuos desechados y otros desperdicios, 3. Lugar donde se tiran residuos y desperdicios, 4. Estiércol de las caballerías y 5. Cosa repugnante o despreciable. En otras palabras, la basura –pensada como algo para ser eliminado y rechazado– en su origen es contraria a toda noción de mercancía, ya que no tiene ni valor de uso, ni valor de cambio. Sin embargo, a partir del siglo XX por diversos motivos –tanto económicos como medioambientales– la basura se convirtió no solo en sustento para los desposeídos y marginalizados del sistema económico, sino que también en materia prima para la elaboración de otros objetos materiales.

En su libro *Políticas de la destrucción/poéticas de la preservación* Gisela Heffes afirma que si bien la basura es “inherente” al ser humano, siempre ha constituido un problema qué hacer con ella (89). Tal como señala Heffes, a mediados del siglo XIX la relación entre acumulación de residuos y la amenaza para la salud humana se hizo evidente, ya que las instituciones sanitarias demostraron la relación directa entre enfermedades transmisibles y desechos en estado de putrefacción. Antes de la institución de los vertederos, la basura era enterrada como práctica hogareña. Hurgar en los desperdicios no estaba penalizado y era una actividad cotidiana. La puesta en funcionamiento de un sistema de recolección de desechos organizado, implicó que se escogieran lugares alejados de las ciudades para su construcción. Estos emplazamientos, con el tiempo, fueron mecanizándose e incluso, privatizándose (90). La percepción que se tiene de la basura hoy es –tal como afirma Heffes– que esta ha sido confinada a un espacio de no visibilidad, siendo relegada a espacios alejados de los centros tanto urbanos, como rurales, constituyendo un “espacio tercero” (25). Es justamente esta condición de tercer espacio condenado a la invisibilidad, el que las películas de no ficción sobre basurales quieren revertir, documentando el territorio cubierto de desechos.

El documental de Rafael Sánchez *La cara tiznada de dios* (1963), sin sonido directo, recrea un testimonio en primera persona de una niña que vive en una población marginal o “callampa”, al lado de un basural en la ciudad de Concepción, en el sur de Chile. En su relato, la niña señala que le gusta ir al basural, pero se lamenta de no poder estar allí mucho tiempo, por las moscas y el mal olor, señalando una contigüidad entre la vida humana y los restos en proceso de descomposición, situación que pone a la testigo tanto en los márgenes urbanos como sanitarios. El dispositivo técnico empleado por Sánchez se caracteriza por el uso de ciertas prótesis para visibilizar esta condición de marginación, como si fuera necesaria una mediación para mostrar una realidad socialmente abyecta: el uso de una maqueta de la población callampa, así como también el ya mencionado relato en *off* de una actriz (Carmen Barros), quien imita el habla de la niña, pobladora de la villa o callampa.

Los niños, que se encuentran siempre en una situación precaria en cuanto a derechos, son también los protagonistas de la secuencia del basural en el documental *Venceremos* (1970), de Chaskel y Ríos, un cortometraje en el que los niños hurgan en la basura en busca de sustento. Esta secuencia contrasta con otras de sujetos privilegiados por el sistema económico y social, dispositivo de comparación y diferencia que subyace como estructura retórica en este trabajo documental. Tanto en *La cara tiznada de dios* como en *Venceremos*, el problema de la basura

tiene un sustrato social y económico vinculado al desarrollo de los estados-nación latinoamericanos, específicamente el chileno, y a sus transformaciones a nivel político durante la segunda mitad del siglo XX. En el caso chileno, estos procesos antagónicos llevaron a que en 1970 Salvador Allende fuera electo como Presidente de Chile con un programa revolucionario, en el que la imagen infantil tuvo un lugar protagónico.⁶ En ese sentido, hasta 1970 la basura todavía era vista como parte de la “cuestión social”, un problema irresoluto, fruto de desigualdades históricas, que dependía de la gestión de los gobiernos de turno. En ese sentido, en estos documentales no había una reflexión sobre la basura y su impacto medioambiental, ni tampoco una conexión con un sistema económico capitalista globalizado del cual la basura es una de las consecuencias. En contraposición, a partir de fines de la década del 80 aparecen en Latinoamérica documentales que incorporan estas perspectivas.

Filmado en un basural en Porto Alegre, *La isla de las flores* (1989), de Jorge Furtado, es un ensayo audiovisual de 13 minutos de duración. La película integra distintos procedimientos de montaje de material filmado, archivo, animación y *collage* con imágenes fijas, para establecer distintos flujos de relaciones, tanto causales como materiales, entre seres humanos, animales, vegetales y desechos. Estos flujos se enmarcan dentro de un sistema capitalista, en el que intervienen el lucro y el dinero, que hace que ciertos sujetos –trabajadores asalariados del capital– puedan comprar recursos a modo de mercancías, que luego serán desechados y llevados a vertederos en los que primero animales –futuras mercancías alimentarias– y luego seres humanos precarizados, encuentran su sustento.

Este ensayo documental establece a través de definiciones que son reiteradas permanentemente por el narrador *over*, las continuidades existentes entre las distintas formas de vida (por ejemplo, entre humanos de distintas razas o clases sociales; o entre humanos y animales, en tanto mamíferos), lo que redundará en la desnaturalización de las relaciones de intercambio que surgen en el seno del capitalismo como sistema económico. Del mismo modo, visualmente el documental establece conexiones retrospectivas entre el vertedero y los campos de concentración, como espacios en los que ocurre una precarización radical de la vida humana.

Siguiendo a Giorgio Agamben en *Homo Sacer*, Heffes afirma que los sujetos que viven de la basura asemejan a la figura del “refugiado”, cuya presencia constituye un elemento inquietante dentro del estado-nación moderno, creando una ruptura en la continuidad entre hombre y ciudadano, nacimiento y nacionalidad, y poniendo en crisis la ficción originaria de la soberanía moderna (97). En otras palabras, los basurales aparecen como “espacios de concentración” no voluntarios, donde se acopian despojos humanos y no humanos que el desarrollo humano y el progreso social (79), propios del capitalismo, han producido.

En *Boca de lixo* (1993), Coutinho pone en funcionamiento el dispositivo de la entrevista situada en la que los rebuscadores de basura del municipio de San Gonzalo, a 40 km de Río de Janeiro, se constituyen en sujetos que pueden hablar, en lugar de ser meramente observados y explicados por el documentalista. El método documental de Coutinho propone un contrapunto afectivo entre los testimonios de vida de estos sujetos y la mirada de la cámara, que da cuenta de su situación precarizada, a través de la construcción del plano (siempre situado) y el montaje. El espacio del vertedero se revela como un territorio post-apocalíptico y potencialmente peligroso: por ejemplo, el documental exhibe los desperdicios hospitalarios en forma de jeringas que son arrojados sin protección alguna en el vertedero, junto con el testimonio de una mujer que se ha herido un pie con una de ellas. Sin embargo, este mismo lugar potencialmente peligroso para la vida humana es el que otorga el sustento diario a miles de personas.

⁶ Ver “Children and Print Culture During the Chilean Popular Unity” (*Journal of Latin American Cultural Studies*), de Matías Ayala.

Según Juan Ciucci, Coutinho “elige recoger lo que estas vidas pueden brindarle, sin intenciones de embellecerlas o ennoblecerlas” (97). Los testimonios de Nirinha, Lúcia, Cícera, Enock y Jurema aparecen montados junto con la música, que aparece como “conector de historias” (100), a veces como un contrapunto de latas y máquinas que escarban los desechos, a veces en el canto de la hija de Cícera, que sueña con ser cantante y canta efectivamente frente a la cámara. La secuencia en que el equipo de filmación regresa con un televisor en el que el grupo de filmación muestra las imágenes obtenidas en el basural, con ellos mismos de protagonistas, da cuenta del surgimiento de un vínculo comunitario, y de una escucha atenta y afectiva, que va más allá de un simple registro desafectado.

Según Heffes, este tipo de representaciones “configuran un espacio de contaminación tanto por la toxicidad a la que se ven expuestos los sujetos que lo habitan como así también por la degradación ecológica y humana que supone el ‘ciclo ecológico de la basura’” (82), porque el espacio del vertedero se corresponde con el tropo de la destrucción medioambiental cuya devastación se expande a los propios individuos, a los que Heffes llama “hombres-basura”, ya que se nutren literal y metafóricamente de los despojos (88): “En América Latina, la basura descartada constituye el alimento diario de miles y miles de personas que, además de hurgar en ella y recolectarla, se nutren de ésta, como asimismo de aquellos despojos eliminados por los sujetos que habitan la ciudad” (91).

En *Los imaginarios planetarios* Mary Louise Pratt propone que es justamente el proyecto neoliberal el que produce esta marginación, ya que dicho sistema polariza al mundo en términos económicos, concentrando el poder adquisitivo en un número cada vez más reducido de individuos, generando “zonas de exclusión”, donde “las personas son, y saben que son, superfluas al orden global de producción y consumo” (33). Así, los basurales se configuran como zonas de exclusión paradigmáticas de la modernidad, heterotopías en las que se cruza el desastre ecológico, la desigualdad económica y la biopolítica.

En el basural se cruzan diversas prácticas, cuerpos y subjetividades que son observados y registrados por los documentalistas con distintos grados de acercamiento. El basural señala un límite biopolítico en el que se distinguen, en palabras de Gabriel Giorgi,⁷ vidas a proteger y vidas a abandonar. En estos documentales latinoamericanos los basurales se visualizan como zonas de exclusión: parten siendo considerados como problemas particulares de los estados nacionales, pero en la contemporaneidad aparecen como el resultado de un sistema económico neoliberal a nivel global. En una mirada apocalíptica, es como si ese espacio, primero claramente delimitado y alejado de los centros urbanos, hacia fines de la primera década del siglo XXI se hubiera convertido en una metáfora del espacio en el que todos habitamos a diario. Por tanto, en el contexto contemporáneo, podríamos considerar al planeta como un territorio en el que el basural se hace ya indistinguible de otros espacios.

Reciclaje y objetos encontrados: micropolíticas en el basural

Un tratamiento menos pesimista de los desechos se encuentra en la ya mencionada *Ecología* de Hirszman, en cuya sección final se plantea la idea de que la práctica de reciclaje de papel es una forma de recuperación de recursos naturales. El documental es enfático en señalar que esta implementación no significa en ningún caso eliminar el desgaste de esos recursos, sin embargo, sí implica minimizar la polución a través de la eliminación de desperdicios. *Metal y melancolía* (1994), de Heddy Honigmann, y *Registro de existencia* (2009), de Guillermo González

⁷ Siguiendo a Judith Butler y Cary Wolf, entre otros, Giorgi señala esta condición de la vida animal como límite (15).

Stambuk, señalan posibilidades creativas y afectivas en relación a la materialidad de los desechos y registran sus diversos modos de circulación.

A pesar de que no es una película sobre vertederos, *Metal y melancolía* de Honigmann se sitúa en medio de la crisis económica de la década de los noventa en el Perú, desatada en los últimos años de gobierno de Alan García. La película da cuenta del proceso de “devenir-resto” de los automóviles que operan como taxis de tiempo parcial, visibilizando toda una economía en la que la tecnología en decadencia se reinscribe en el campo de circulación de las mercancías, en la que el valor de uso supera al valor de cambio. Esta forma particular de economía de crisis podría pensarse indistintamente como una forma de resistencia o, por el contrario, como una forma residual del propio sistema económico neoliberal. Verónica Gago describe esta práctica como un “neoliberalismo desde abajo”, en el que opera:

una red de prácticas y saberes que asume el cálculo como matriz subjetiva primordial y que funciona como motor de una poderosa economía popular que mixtura saberes comunitarios autogestivos e intimidad con el saber-hacer en la crisis como tecnología de una autoempresarialidad de masas. (12)

Ya a principio de los años 90 el largometraje documental de Honigmann propone, tal como afirma Gago, una nueva afectividad y racionalidad para trazar el mapa político de estas nuevas economías de las grandes ciudades latinoamericanas. *Metal y melancolía* registra la experiencia de progresiva precarización de estos taxistas de Lima, a quienes Honigmann filma durante sus horas de trabajo, con cámara en mano, desde el asiento de atrás, o desde lugar del copiloto. La secuencia inicial del documental muestra a un taxista enseñándole a la directora cómo su automóvil, en franco proceso de deterioro, genera una especie de protección anti robos automática, precisamente por su deplorable estado material.

Al finalizar el documental, la directora retrata a los conductores entrevistados como orgullosos propietarios de vehículos en decadencia, en una especie de álbum móvil en el que el tiempo transcurre, a pesar de que los conductores y sus automóviles poseen detenidos ante la cámara en movimiento, como si la tecnología cinematográfica imitara a una técnica anterior: la fotografía, señalando con esto su propio anacronismo en el contexto productivo en el que se sitúa. Los relatos de estos sujetos entrelazan experiencias de vida y condiciones de subsistencia, generando un ensamblaje de materialidades y afectos, que dan cuenta del metal y la melancolía que sirve de título al documental, una dimensión a la vez material, técnica y afectiva que es la matriz del “neoliberalismo desde abajo” que construyen estos conductores, y que tal como uno ellos mismos declara, fueron los que llevaron a Alberto Fujimori al poder.

Registro de existencia del chileno Guillermo González Stambuk reconstruye la identidad de un sujeto a partir de una práctica etnográfica. El artista G. Colón deambula a pie por eriales informales en busca de materiales de desecho para construir sus obras visuales con “objetos encontrados”, tal como lo hacían en las ferias de antigüedades los artistas de las vanguardias históricas. Este objeto recuperado por el artista se convierte en una forma de resistencia ante el modelo económico imperante, tal como lo describe Hal Foster en relación al Surrealismo:

Efectivamente la noción surrealista de lo pasado de moda ubicó los desechos culturales de momentos pasados residuales del capitalismo contra la complacencia socioeconómica de su momento actual; y lo hizo gracias a tres diferentes tipos de citas: las de reliquias artesanales, las de viejas imágenes encontradas dentro de la cultura burguesa y las de las modas anticuadas. (256)

El uso de objetos o fragmentos de objetos para la construcción de obras en el caso de Colón apela a esta práctica surrealista, en la que conviven objetos de origen precapitalista que el mercado de artículos de consumo ha reemplazado. Su recuperación, a juicio de Foster, lejos de la nostalgia, ilumina un modo anterior de producción, formación social y estructura sentimental: “La finalidad de esta recuperación no es tanto romantizar ese viejo modo económico como activar una conexión entre la dimensión psíquica y la histórica a través del objeto social” (259), de modo que se les niega su pretendida naturalidad y eternidad a los modos de producción capitalista, arrojándolos a su propia historicidad. De este modo, en el documental de González Stambuk se cumple más claramente lo que Heffes pregona en relación a los basurales: “El tacho de la basura deviene un archivo social reverso, al que llegan no sólo objetos, sino cada sensación y experiencia adherida al objeto [...]” (155).

En una de sus salidas, Colón encuentra una maleta llena de instrumentos técnicos arcaicos, documentos y fotografías, perteneciente a un tal Hugo Cortés Oyarzún. Tras una larga investigación y con la colaboración de un fotógrafo, Colón monta una muestra llamada “Registro de existencia: un tal Hugo Cortés” en la que mezcla elementos biográficos y de ficción. Lo interesante de este archivo de restos de Hugo Cortés que el artista reconstruye es que está formado por tecnologías en desuso, sobre todo por aquellas ligadas al mundo de la radiofonía. En su obra, es como si el coleccionista benjaminiano reuniera estos restos obsoletos para dar cuenta de un sujeto, y que ese sujeto no fuera más que la función que pone en relación esas tecnologías en desuso. De hecho, a pesar de que el artista construye la obra bajo el supuesto de que Hugo Cortés ha muerto, le envían una dirección que resulta ser la de Cortés, a quien encuentra y quien testimonia frente a la cámara sobre la obsolescencia programada en el paso del uso del Betamax al VHS. Pero la obra funciona a pesar de ese encuentro, porque no es la centralidad del sujeto lo que está en juego, sino que la obsolescencia, y el ensamblaje de elementos humanos y no humanos. En ese sentido, podría decirse que el punto de vista del documental es posthumano, lo que se revela especialmente en algunas secuencias finales en las que el director utiliza una técnica de registro que revela la potencialidad y la agencia de lo no orgánico e inanimado, con *travellings* en picada en los que sólo se ven edificios de la zona financiera de Santiago –conocida como “Sanhattan”– contra el cielo, o donde se baja la posición de la cámara para registrar los objetos abandonados durante una caminata por un erial lleno de desechos desde una perspectiva que rechaza el punto de vista de la cámara subjetiva, tan propia del cine moderno.

Respecto de este documental, podría decirse que aquello que se desecha (ya sean fotografías o técnicas en proceso de obsolescencia), y que se recupera reinsertándose en flujos de circulación de mercancías, de afectos políticos y de mercados artísticos, constituye una materia a la vez agente y afectiva, que toma parte de una forma de una vida que se construye – como ha sugerido Florencia Garramuño en su artículo “Arte inespecífico y mundos en común” – en las fronteras mismas de lo propio y lo impropio, de lo subjetivo y lo común. El trabajo de González Stambuk incorpora la agencia de los desechos y objetos encontrados y da cuenta de lo que señala Bill Brown en “Thing Theory”: miramos a través de los objetos para ver lo que ellos nos revelan de la historia, la sociedad, la naturaleza o la cultura, incluso sobre nosotros mismos. Tal como afirma Arjun Appadurai en *The Social Life of Things*, si bien puede ser cierto desde un punto de vista teórico que los actores humanos codifican a las cosas con un significado, desde un punto de vista metodológico son las cosas en movimiento (*things-in-motion*) las que iluminan su contexto social y humano.

Posnaturaleza o hacia un punto de vista no antropocéntrico

¿Cómo pensar las materialidades residuales en el contexto del Antropoceno, más allá de la denuncia ecológica y la crítica socioeconómica? En *Ecología* de Hirszman veíamos el cambio de escala en el registro como una forma de apelar al carácter global o planetario de la crisis. Este tipo de registro, cercano al cartográfico, hecho con cámara analógica desde un transporte aéreo en movimiento, es reemplazado en el contexto contemporáneo por el uso del dron, que refuerza el carácter no humano del registro, sin vibración alguna. En la tetralogía documental de Marcos Loayza, *Planeta Bolivia* (2016), un conjunto de documentales para la televisión titulados “Tierra”, “Agua”, “Ciudades” y “Cambio climático” respectivamente, la perspectiva se sitúa más evidentemente en el contexto del Antropoceno. A diferencia del cortometraje de Hirszman en *Planeta Bolivia* el cambio de escala no es gradual, sino que de entrada nos encontramos con una mirada no humana (el dron), acompañada simplemente por intertítulos que reemplazan la materialidad de la voz (no hay narrador *over*, como en *Ecología*). El uso de los drones y de la perspectiva aérea señalan la visibilización no antropocéntrica de parajes en ausencia de lo humano. Esto, en conjunto con los datos numéricos aportados por los intertítulos, pareciera estar anunciando la extinción de la especie humana.

En *Surire* (2015) Betina Perut e Iván Osnovikoff registran sin intervenir y de manera distanciada algunas rutinas cotidianas de los habitantes del salar de Surire, ubicado en el norte de Chile a 4.300 mts. de altura, en la frontera con Bolivia. El paisaje majestuoso es filmado con gran angular y en el montaje el salar, las aguas burbujeantes, los cerros y el cielo, comparten su presencia con moscas, flamencos, guanacos, vicuñas, perros, gatos, población aymara, un guardabosques, camiones y grúas de una minera, en un movimiento constante. La naturaleza – que por momentos pareciera ser representada en su versión sublime, como en el documental de Hirszman– es traspasada constantemente por medios de transporte en clara función extractiva, transformando el territorio y dejando una huella sobre el ambiente. Los conductores de las excavadoras permanecen invisibles al registro documental, del mismo modo que el registro a gran escala es invertido por una mirada casi microscópica, observando el primerísimo primer plano de una mosca o de las burbujas de un géiser en ebullición.

Resulta elocuente que el documental recurra a este mosaico de materialidades diversas, conectándolas y desconectándolas a través de la mirada y el registro, siendo únicamente un documental de observación, en el que se produce una aparente superposición de temporalidades. Un recurso paradigmático de este documental, que se opone a la figuración de lo sublime, es el registro literalmente vibrante de este paisaje híbrido, con viento y altas temperaturas. Para pensar estas imágenes resulta iluminadora la metáfora tomada de Marx y utilizada por Marshall Berman para referir a la modernidad: “Todo lo sólido se desvanece en el aire”. Esta metáfora señala que la modernidad, entendida sincrónicamente, es “una unidad en desunión” (1), en la que todo permanece cambiante y en la que conviven en un equilibrio inestable, materialidades y distintas formas de vida. La mirada impersonal de los documentalistas favorece la visibilidad simultánea de temporalidades aparentemente distintas: la de la naturaleza inorgánica, la de los animales, la de las máquinas, y la de la mujer aymara, a la que acompañan en rutinas diarias, algunas íntimas, que la visibilizan como una forma de vida en proceso de extinción frente a los avances de lo moderno. Sin embargo, estas secuencias podrían observarse también de modo inverso.

La presencia de la mujer aymara permite volver a las referencias a Danowski y Viveiros de Castro al inicio de este artículo, ya que estos autores establecen una crítica radical a la tradición filosófica occidental desde el pensamiento y la experiencia amerindia. Para estos autores, los indígenas americanos que sobrevivieron a la conquista de los siglos XVI y XVII y que se vieron como hombres “sin mundo”, hoy “nos pueden servir como ejemplo y llamado de atención frente a los procesos contemporáneos en los que la economía y la ecología entran en

un colapso recíprocamente retroalimentado” (193). Frente a la amenaza de “fin de mundo” que encarnan el cambio climático, el Antropoceno, el Capitaloceno, el extractivismo y la crisis ecológica, estos sobrevivientes y sus formas de vida pueden ejemplificar materialmente modos de supervivencia futura.

Esta muestra no exhaustiva de documentales latinoamericanos ofrece una reflexión sobre el territorio y sus materialidades, sobre objetos y formas de vida residuales, que lejos de representar observaciones sobre un pasado anquilosado, permiten pensar desde su carácter espectral y reiterativo, nuestra crisis contemporánea, e imaginar nuevos modos de abordarla.

Obras citadas

- Andermann, Jens. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Metales Pesados, 2018.
- Appudurai, Arjun. *The Social Life of Things*. Cambridge UP, 1986.
- Ayala Munita, Matías. “Children and Print Visual Culture During the Chilean Popular Unity Government.” *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 29, n.º 1, 2020, pp. 35-61.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo Veintiuno Editores, 1988.
- Boca de Lixo*. Dirigida por Eduardo Coutinho, Kinoscopio, 2010.
- Braidotti, Rosi y Maria Hlavajova, eds. *Posthuman Glossary*, Bloomsbury Academic, 2018.
- Brown, Bill. “Thing Theory”. *Critical Inquiry*, vol. 28, n.º 1, 2001, pp. 1-22.
- Chakrabarty, Dipesh. “Clima e historia: Cuatro tesis.” *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, n.º 31, 2009, pp. 51-69.
- Ciucci, Juan. “Sobre Boca de Lixo.” *Eduardo Coutinho. Cine de conversación y antropología salvaje*. Nulu Bonsai, 2013.
- Coccia, Emanuele. *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Miño y Dávila, 2017.
- Corro, Pablo. “Breve historia del trabajo mecanizado en el cine documental chileno.” *IV Congreso Internacional de Historia y Cine Universidad de Barcelona*, Ed. Francesc Barba, 2015, pp. 1200-1217.
- Corro, Pablo; Carolina Larraín; Maite Alberdi; Camila Van Diest. *Teorías del cine documental en Chile, 1957-1972*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía, Instituto de Estética, 2007.
- Danowski, Déborah y Eduardo Viveiros de Castro. *Hay un mundo por venir. Ensayo sobre los miedos y los fines*. Caja Negra Editora, 2019.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Editorial Trotta, 1998.
- Ecología*. Dirigida por Leon Hirszman, 1973.
- Foster, Hal. *Belleza compulsiva*. Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Gago, Verónica. *La razón neoliberal*. Tinta Limón, 2014.
- Garramuño, Florencia. “Arte inespecífico y mundos en común.” *Estética, medios masivos y subjetividades*, Instituto de Estética UC, 2015, pp. 15-29. Consultado el 30 de noviembre de 2020. http://estetica.uc.cl/images/stories/librovsimposio/01_florencia%20garramuno.pdf
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia, 2014.
- Haraway, Donna. “Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: Generando relaciones de parentesco.” *Revista Latinoamericana de Estudios Animales*, año III, vol. 1, 2016, pp. 15-26.
- Heffes, Gisella. *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación*. Beatriz Viterbo, 2013.
- Hoyos, Héctor. *Things with a History. Transcultural Materialism and the Literatures of Extraction in Contemporary Latin America*. Columbia UP, 2019.

- La cara tiznada de Dios*. Dirigida por Rafael Sánchez, Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile, 1963.
- La isla de las flores*. Dirigida por Jorge Furtado, Casa de cinema de Porto Alegre, 1989.
- Latour, Bruno. “Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política”. *Cuadernos de otra parte*, 26, 2012, pp. 67-76.
- _____. *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Polity Press, 2017.
- Metal y melancolía*. Dirigida por Heddy Honigmann, Ariel films y VPRO, 1994.
- Morton, Timothy. *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard UP, 2007.
- Planeta Bolivia*. Dirigida por Marcos Loayza, Alma Films, 2016.
- Pratt, Mary Louise. *Imaginarios planetarios*. Aluvión Editorial, 2018.
- Real Academia Española. “Basura.” *Diccionario de la lengua española*, consultado el 30 de noviembre de 2020, <https://dle.rae.es/basura>
- Registro de existencia*. Dirigida por Guillermo González Stambuk, La Mosca Films, 2009.
- Surire*. Dirigida por Bettina Perut e Iván Osnovikoff, Dirk Manthey Film, Perut + Osnovikoff y Taskovski Films, 2015.
- Venceremos*. Dirigida por Pedro Chaskel y Héctor Ríos, Cine Experimental de la Universidad de Chile, 1970.