



Revista de Humanidades
ISSN: 0717-0491
revistahumanidades@unab.cl
Universidad Nacional Andrés Bello
Chile

Luz Horne. Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil. Santiago: Universidad Alberto Hurtado Ediciones, 2021
Revista de Humanidades, núm. 48, 2023, Julio-Diciembre, pp. 447-453
Universidad Nacional Andrés Bello
Santiago de Chile, Chile

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321275958017>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

RESEÑAS

Luz Horne

Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil

Santiago: Universidad Alberto Hurtado Ediciones, 2021. 298 de páginas

Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil es el segundo libro publicado de Luz Horne, doctora en literatura latinoamericana por la universidad de Yale y licenciada en filosofía por la Universidad de Buenos Aires. En su labor como investigadora se interesa principalmente por el cruce entre literatura, filosofía y estética. Su libro se pregunta por las epistemologías vernáculas latinoamericanas y sus formas de imaginar futuros alternativos a los futuros monumentales. *Futuros menores* en su introducción y en el capítulo I presenta la discusión filosófica que se profundiza más adelante. A partir del cuento *As margens da Alegria* de Joao Guimarães Rosa, se ejemplifica el concepto al que se refiere Horne con futuros menores, que remite a la capacidad de percibir el mundo fuera de las dicotomías entre lo monumental y lo apocalíptico, imaginando pequeños instantes que se disgregan de esos relatos.

La primera parte del libro, “Materia prima: basura”, tiene dos secciones que se refieren al rol de la artista Lina Bo Bardi en la politización de los desechos, “Un eructo de la historia: Lina Bo Bardi entre la imagen material y las formas de habitar el intervalo”, para luego pasar al cine de Eduardo Countinho con “La palabra como cosa y la alegría colectiva. El cine de Eduardo Countinho como proyecto filosófico”. Estos dos capítulos se enfocan en rescatar manifestaciones

artísticas que, desde Brasil, critican el autoexotismo y leen la modernidad como algo indigesto, los desechos materiales vuelven y tanto Lina Bo Bardi como Countinho utilizan la basura como la materia prima desde donde producen su arte, el que mantiene siempre una lectura politizada.

La segunda parte, “Los huesos del mundo”, está caracterizada por otro tipo de materialidad residual leída desde el arte. Los huesos son el único resto orgánico que sobrevive al tiempo, conformando una manera de leer el cuerpo en América Latina, particularmente el cuerpo desde Brasil. Aquí, la energía se concentra en la obra performativa y ensayística de Flávio de Carvalho, donde su publicación *Os ossos do mundo* refleja un fuerte interés por la materialidad residual vinculada con lo orgánico. Dentro del modernismo brasileño y el movimiento antropófago, Carvalho perseguía una epistemología vernácula a través de la incorporación del cuerpo como objeto estético y la performance pública como un medio de cuestionamiento de los valores cristianos. Brevemente y a modo recopilatorio, el capítulo V se enfoca en demostrar cómo frente al proyecto modernizador y tiempo cronológico instalado desde la colonia, los residuos y márgenes de la monumentalidad demuestran formas de pensar el tiempo casi con una lógica premoderna.

Para comenzar, la introducción de *Futuros menores* desarrolla el contenido teórico del ensayo, la autora da cuenta de imaginaciones del mundo desde lo menor, lo olvidado y lo residual. Estos márgenes permiten voltear la mirada a otras nociones cosmogónicas alternativas al capitalismo, así como intervienen en el pensamiento positivista inclinado al binarismo ideológico. Los futuros menores son definidos como zonas grises desde las cuales se piensa lo latinoamericano, la metáfora de la luciérnaga cuya luz refulge en la oscuridad acuñada por Pier Paolo Pasolini en relación con la resistencia al fascismo italiano y la relectura de George Didi-Huberman en *La supervivencia de las luciérnagas* sirven como el cimiento sobre el que se construyen dichas imaginaciones que disienten de los proyectos monumentalistas de la modernidad. Asimismo, se propone al futuro menor como un tiempo de potencialidad fugaz, o “instante ya”, como lo denomina la autora. Frente al avasallamiento capitalista, los gestos micropolíticos aparecen desde una temporalidad alternativa a la linealidad

evolutiva propia del mundo industrializado. Es así como se contraponen las visiones de tiempo de Einstein, quien piensa lo cronológico como lineal e inamovible, mientras que Bergson piensa desde lo filosófico, planteando que lo temporal está sujeto a filtraciones y superposiciones. La autora señala que la premisa de “Brasil, país del futuro” (43) se fragmenta en vestigios coloniales y desigualdades socioeconómicas inherentes al capitalismo. Horne destaca la capacidad de los aparatos estéticos, tales como literatura, cine y arquitectura para crear nuevas formas de concebir el tiempo. El desvío temporal que ofrecen las imaginaciones artísticas politiza lo desechado e interpela a todo quien sea alcanzado por estas manifestaciones.

De esta forma, el primer capítulo “Del futuro monumental al margen de la alegría”, inscrito antes de pasar a la primera sección del libro utiliza el cuento “*As margens da Alegria*” de Joao Guimarães Rosa para hablar sobre un momento que define el tránsito de Brasil hacia la modernidad, específicamente, la construcción de Brasilia y su nombramiento como la nueva capital del país. Esta ciudad, cuya híper-planeación deviene en artificialidad y evoca en la lógica monumentalista de los regímenes fascistas, es el escenario donde ocurre la acción del cuento de Guimarães Rosa sobre la desilusión de un niño que viaja por primera vez a Brasilia, la ciudad del futuro. En primera instancia, el protagonista se encuentra atónito por subir a un avión, ver las nubes y la ciudad desde el cielo. Mas al llegar a su destino, la muerte de un animal como recibimiento de parte de los familiares mancha y corrompe la visión del niño respecto de la ciudad. Mediante este ejemplo, la promesa del futuro modernizador e industrial en Latinoamérica es evidenciada como un proyecto fallido, pues se encuentra enraizado a un pasado colonialista y extractivista. Sin embargo, la luz de la resistencia se enciende ante el brillo de una pequeña luciérnaga observada por el niño tras el vaivén emocional entre la ilusión y la desesperanza. La luz tenue, para la autora, se abre paso en una fisura entre las dicotomías: la promesa modernizadora y la corrupción apocalíptica de un mundo desensibilizado. Así, el espacio donde vuela la luciérnaga funciona como la representación de una topología menor, según la autora, en donde habita la infancia, que en su estado previo al ingreso al mundo de los símbolos actúa

como una potencia de resistencia a la matriz colonialista y futuro monumental. Para Pasolini, la metáfora de las luciérnagas se traduce en las muestras de cómo lo humano se manifiesta en relación con la libertad, mientras que en el cuento de Rosa la libertad es el modo de observar y decir el mundo desde lo infantil. El protolenguaje del infante inventa un modo de decir el pensar en diminutivo, un pensamiento menor, un “*pentamentozinho*” (63).

La siguiente sección, “Materia prima: basura” del libro abre con “Un eructo de la historia: Lina Bo Bardi entre la imagen material y las formas de habitar el intervalo”, reflexiona sobre la artista italiana radicada en Brasil Lina Bo Bardi, quien se enamora del país, pero que no tarda en percibir un desajuste entre el momento de ilusiones depositadas en Latinoamérica –primordialmente en la década de los 50’s– y el “trozo indigesto de historia” (74) que es la experiencia de la precariedad o “la diferencia entre lo que se define como Brasil y lo que se vive como tal” (Sussekind en Horne 70). De tal modo Bo Bardi focaliza su obra en la politización de los restos materiales y, a pesar del régimen dictatorial en 1964, continúa con la curaduría y elaboración de proyectos en busca de una resignificación del arte brasileño. Para completar sus objetivos creativos la artista realiza una investigación etnográfica en zonas rurales de Salvador de Bahía conlleva a la realización de una exposición en el Museu de Arte Popular da Bahía donde el protagonismo es de la basura; diferentes elementos residuales son sacados del margen e integrados al museo con el cometido de restaurar el valor de uso en estos objetos. La basura es el material con el que se desestetiza el arte en la medida que distorsiona el proceso de producción artística y deviene en una temporalidad anacrónica, la cual permite leer al residuo como algo que sobrevive a la vorágine capitalista.

Más adelante, en “La palabra como cosa y la alegría colectiva. El cine de Eduardo Countinho como proyecto filosófico”, el capítulo es inaugurado con la descripción de la escena inicial de la película *Boca de lixo* (1992): hombres, mujeres y niños recogiendo lo que llega al basural con el cometido de alimentarse. Estas personas, con una vista exuberante de Río de Janeiro y su Cristo Redentor sobre el Corcovado, se encuentran en los bordes de lo humano si se tiene en cuenta que el capitalismo determina el valor del

individuo proporcionalmente a sus posesiones, capital y capacidad de producir. La microsociedad que habita el basural es consciente de su subalternidad, pues el gesto que tienen al reparar en que son grabados por Countinho y su equipo es cubrirse el rostro, tapar su falta de humanidad en la medida que saben que no existen para ser vistos. Para alejarse de una perspectiva paternalista y exotizante, la postura del filme intenta mantenerse en un espacio gris, deja que la imagen hable por sí misma; en el país del futuro los desechos de la sociedad de clases son el alimento de los individuos desechados. La escena se presenta como un producto distanciado del cine espectacularizado, de modo que la estética de la basura (144) se caracteriza por la austeridad y la miseria; la obra busca denunciar las consecuencias del extractivismo y el capitalismo industrial con énfasis en la catástrofe ecológica y social. Sin embargo, tras el *shock* de la escena inicial, la película establece un vínculo afectivo con las personas que en un inicio tapaban sus rostros y otorga a la basura una nueva sensibilidad dentro de la sociedad colectiva dentro del basural, devolviendo el carácter humano a estas corporalidades abyectas.

La segunda parte del libro, “Los huesos del mundo”, inicia con la sección, “Detrás del lenguaje: la experiencia amazónica de Flávio de Carvalho y la inmanencia de la selva” donde es recuperada la obra artística de Flávio de Carvalho, quien es introducido por Horne a través de su interés por lo residual en el práctica de coleccionar papel higiénico de todos los países que visita en sus viajes. En este gesto escatológico, el vínculo con el residuo orgánico funciona como un acto político, que se profundiza en el resto de su producción artística. Impulsado por los valores estéticos de la vanguardia, Carvalho actúa performativamente a través de sus *Experiencias*, que son intervenciones urbanas que van de la uno a la cuatro, donde se persigue la unión entre arte y vida, además la colectividad y democratización de la experiencia artística es llevada a la calle cuyo fin es perturbar el *status quo* y agitar los preceptos de la burguesía brasileña.

Os ossos do mundo recopila las anécdotas acerca de las *Experiencias*, donde, por ejemplo, en la *Experiencia 2*, Carvalho sale a la calle vestido en falda para cuestionar las reglas patriarcales de la indumentaria y la historia de

la moda; o en otra de sus performance, en medio de una procesión de Corpus Christi, Carvalho camina en contra del sentido de esta con la cabeza cubierta, lo que despierta una reacción de violencia en los asistentes a la caminata, como resultado de la acción él escapa de los fanáticos religiosos que lo persiguen. Asimismo, en esta sección se menciona el libro *On The Frontiers of Danger*, que cuenta la experiencia del agitador cultural en su viaje por la selva amazónica, en que se desafían las nociones de lo evolutivo, la sociedad de clases y el tiempo cronológico. Para Carvalho los indígenas amazónicos están en una inmanencia respecto de la modernidad ya que ellos viven dentro de una lógica premoderna en que el tiempo no es sinónimo de productividad o capital, sino que este se mueve en función de las necesidades humanas.

El capítulo V de *Futuros menores* parte de la ópera multimediática *Refuse the hour* y la instalación de arte *The refusal of time*, las cuales proponen el dislocamiento del tiempo, politizándolo y dotándolo de historicidad. En el diálogo entre ambas obras del artista sudafricano William Kentdrige, la performance polifónica y la instalación de múltiples videos en simultáneo muestran una superposición de líneas temporales en que se reivindica el tiempo filosófico. Y a partir de este ejemplo, Horne realiza un recorrido sobre cómo estas obras se insertan en el campo cultural desde la fascinación por lo residual. La exposición de basura etnográfica de Bo Bardi, los vínculos afectivos en el basural de *Boca de lixo*, la agitación cultural antropofágica de Carvahlo, etc. Hacia el término del capítulo, se destaca la película *Serras da Desordem* que reelabora la temática del cuento *As margens da Alegria* de Guimarães Rosa mediante la invasión del hombre blanco a la selva amazónica y la pérdida del tiempo del valor de uso. La lectura de Horne se orienta hacia el rescate de la figura del indio como un sujeto en resistencia desde el margen al que lo empuja la modernidad, alterando las nociones de lo civilizado y lo bárbarico, deviniendo en el replanteamiento de la historia evolutiva.

El último capítulo, “La tierra y el pie”, funciona como un epílogo en que se reafirma la postulación inicial del futuro menor como filtración de tiempo, en donde la potencia nace desde un contexto íntimo. Las manifestaciones de lo humano como momentos erráticos en donde aparece el deseo, la danza

y la luz de las luciérnagas se presentan como espacios de indeterminación desde los cuales nacen jerarquías epistemológicas alternativas al capitalismo positivista. A lo largo del libro, la resistencia dentro de las promesas del futuro monumental son representadas dentro del residuo: lo indigesto de un trozo de historia atravesada por la violencia neocolonial de la modernidad. Así, el interés por lo desechado cobra importancia en la medida que supone incomodidad y altera el transcurso del tiempo privatizado por la productividad industrial.

Francesca Herbas
f.herbasaroca@uandresbello.edu
Universidad Andrés Bello

