



# Estéticas del vertedero. Contagio, expansión y desborde en prácticas culturales latinoamericanas contemporáneas

Aesthetics of the Dump. Contagion, Expansion and Overflow in Contemporary Latin American Cultural Practices

ADRIANA LÓPEZ-LABOURDETTE

Universität Bern, Suiza

*Adriana.lopez-labourdette@rom.unibe.ch*

*ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6881-0136>*

**Abstract:** This essay analyses the modes for producing waste spaces in pieces of art conceived in the nineties and thereon. For this purpose, I propose an analysis from three different perspectives: the ways in which garbage dumps are represented; the tension relating to their materiality, their consumption and their spatiality; and the relation between aesthetization of garbage and “garbaging” of art. Entering into dialogue with some of the theoretical approaches on garbage, this essay points out a transition from an aesthetics of separation to one of contamination, in which a dislocation and an incontinence occur. Waste dumps have ceased to be those spaces in which garbage is put away from social and aesthetic life; they have become contagious and expansive territories.

**Keywords:** Spatialization; Garbage; Dump; Overflowing; Contagion.

**Resumen:** El ensayo analiza los modos de producción de espacios de desechos en una serie de obras producidas a partir de la década del noventa. Para ello propongo un examen a partir de tres ejes diferentes: los modos de representación de los vertederos, la puesta en tensión con sus respectivas materialidades, el territorio de producción y consumo y, por último, los vínculos entre “estetización de la basura” y “basurización del arte”. En diálogo con algunas de las propuestas teóricas en torno a la basura, el ensayo advierte el paso de una estética de la

separación a una de la contaminación, en la que se da una dislocación y una incontinencia. Aquí, los vertederos han dejado de ser los espacios donde la basura se pone a distancia de la vida social y estética, para convertirse en territorios contagiosos y expansivos.

**Palabras clave:** Especialización; Basura; Vertedero; Desborde; Contagio.

Los basureros son los héroes olvidados de la modernidad. Un día sí y otro también, vuelven a refrescar y a recalcar la frontera entre normalidad y patología, salud y enfermedad, lo deseable y lo repulsivo, lo aceptado y lo rechazado, lo *comme il faut* y lo *comme il ne faut pas*, el adentro y el afuera del universo humano. Dicha frontera precisa una vigilancia y una diligencia constantes, ya que es cualquier cosa menos una “frontera natural”: ninguna cordillera colosal, ningún mar insondable, ningún cañón infranqueable separan el interior del exterior. Y no es la diferencia entre productos útiles y residuos la que reclama la frontera y se sirve de ella. Por el contrario, es la frontera la que predice, literalmente al parecer, la diferencia entre ellos: la diferencia entre lo admitido y lo rechazado, lo incluido y lo excluido.  
(Zygmunt Bauman 2005, 43)

## 1. EL VERTEDERO DEL MUNDO: BASURA Y TERRITORIALIZACIÓN

En *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*, Zygmunt Bauman acomete una reflexión sobre un nuevo orden global en el que tiene lugar un reacomodamiento de los territorios de producción y expulsión de excedentes. La acumulación incesante de residuos ha puesto en peligro la división entre producto y desecho, y con ello la delimitación entre espacios de diseño (orden) y espacios de indistinción (caos). Partiendo de una mirada a la modernidad fundada sobre la idea de diseño, en tanto deseo de un orden que transforma la realidad, Bauman articula un vigoroso alegato en contra de la “industria de eliminación de residuos humanos” al interior de las naciones occidentales y su higiene sociopolítica.<sup>1</sup> El desarrollo de su argumento sobre las “vidas desperdiciadas” del título –migrantes, asilados, parias sociales–, se basa en una sugerente analogía entre basura –y los discursos/prácticas en torno a la basura– y residuos humanos. De esta suerte, Bauman se sitúa en la línea de indagación sobre las relaciones humanas con los residuos, las cuales han obtenido en las últimas décadas una fuerte atención tanto desde la sociología, los estudios culturales, antropológicos como medio ambientales.

Simplificando una idea cuidadosamente desarrollada a lo largo de todo el volumen, la tesis de *Vidas desperdiciadas* propone que la globalización, al alcanzar todos los resquicios del planeta, ha suspendido los límites entre centro y periferia, de modo que por todas partes se producen y se expulsan, en ingentes cantidades, residuos urbanos

<sup>1</sup> En este sentido, el texto de Bauman conecta con los estudios de Judith Butler (2006) sobre detención y espacios de suspensión del estado de derecho, Roberto Esposito (2003, 2005) sobre gobernabilidad e inmunidad (protección negativa de un organismo), así como con Agamben (1998) sobre vida nuda y *zoé*.

y residuos humanos. Ello daría al traste con los procesos de reciclaje e invisibilización de aquello(s) que se considera inútil, de aquello que no se deja integrar al sistema aunque haya sido indispensable para su funcionamiento. Se trata entonces de una nueva organización de territorios y de una nueva territorialización del poder. Mientras la era moderna, al concentrar sus fuerzas y sus dinámicas de producción en una zona restringida, podía utilizar el resto del planeta como “vertedero para los residuos tóxicos de su propia modernización incesante” (Bauman 2005, 92), ahora, dada la nueva “plenitud del planeta” y la ausencia de los antiguos “territorios vacíos y de nadie”, han desaparecido los basureros “naturales”, apropiados para el almacenamiento y posible reciclaje de los desechos. Hay implícito en esta tesis un régimen territorial contrastivo –primer mundo *versus* periferia– que me parece particularmente iluminador, no solo para indagar en las implicaciones de la idea de Latinoamérica como vertedero de la modernidad, sino también para pensar, en un orden local, la producción de vertederos –en el sentido de “producción de espacios”, de Lefebvre– al interior de los imaginarios urbanos latinoamericanos. Volviendo a Bauman, resulta evidente que de esa lógica de espacialización del neoliberalismo se derivaría la conversión de todo el planeta en un gran vertedero, el fracaso definitivo de las demarcaciones entre lo consumible y lo tóxico que hacían de este último un espacio más allá, estable y clausurado. La crisis llega, y esto es sumamente revelador, en el momento en que la basura –con su caos, su indistinción, su pestilencia y su inutilidad– irrumpe en el escenario mismo de la producción y el consumo (diseño). Sin embargo, Bauman señala que “(e)n el planeta escasean los vertederos y el instrumental para el reciclaje de residuos” (Bauman 2005, 17). Cabría preguntarse si lo que aquí aparece bajo “planeta” se refiere ahora –otra vez– a ese espacio restringido, artificialmente mantenido, que la modernidad escindía claramente del vertedero (el *resto* del mundo).

## 2. LOS RESTOS EN EL RESTO DEL MUNDO: LA SERIE DE VERTEDEROS

Las reflexiones que siguen se enfocan en Latinoamérica, uno de los territorios que Bauman indirectamente basuriza, y en las conexiones que la correspondiente “cultura de la basura” ha tenido aquí con el arte.

En un repaso de las producciones artísticas latinoamericanas de las últimas décadas podemos constatar la recurrencia del tema de la basura y los basureros, que podríamos integrar en un amplio corpus, al que pertenecerían obras tan disímiles como las novelas *Basura* de Héctor Abad Faciolince (2011) o *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara (2014), y las instalaciones del colectivo de artistas RUS, en Santo Domingo, o el grupo Basurama, en Madrid y São Paulo. Me ceñiré aquí a una serie particular, una “serie de vertederos”, compuesta por el ciclo de basureros del pintor cubano Tomás Sánchez, la novela *Única mirando al mar* del costarricense Fernando Contreras Castro y el documental *Estamira* del brasileño Marcos Prado. A través de medios y mediaciones diferentes, estas obras ponen en juego diferentes principios de espacialización y al

hacerlo vuelven sobre sí mismas para reflexionar acerca de los medios y los principios estéticos idóneos para articular los vínculos entre voluntad estética y descarte.

Me interesa en primer lugar ver los modos en que las producciones estéticas van a imaginar y representar los basureros, esos espacios de excepción, del des/orden y la des-diferenciación, al interior/borde de las ciudades, y sus correspondientes dinámicas de acumulación, indistinción, circulación y reutilización. El doble sentido –imaginado y concreto– de la lógica misma del vertedero propone una serie de apropiaciones, de(s) marcaciones, umbrales y movimientos, que las prácticas culturales traducen en regímenes de valor, en tensiones entre territorios, cuerpos y significados. De esto se desprende un segundo eje de análisis, dirigido al examen de los modos en que los vertederos son puestos en tensión con su correlato espacial: los territorios de producción y consumo. Los vertederos, además, no solo forman una tropología espacial, abriendo líneas de posibilidad de una imaginación territorial, de regímenes de sentidos y contrasentidos. Al mismo tiempo, ellos constituyen espacios habitacionales no regularizados, insalubres y fuera del deseable control sanitario y ambiental, pero igualmente habitados. Recordemos que hasta no hace mucho, los vertederos Bordo Poniente y Jardim Gramacho estaban a la cabeza de los grandes basureros del mundo. El primero, en Ciudad de México, abarcaba hasta 2011 un espacio aproximado de 350 hectáreas, en el que vivían más de 3.000 personas. El segundo, en Río de Janeiro, clausurado también en 2011, se extendía a lo largo de más de 140 hectáreas donde habitaban más de 1.500 personas.

Por último, me interesa indagar sobre la tensión entre “estetización de la basura” y “basurización del arte”, en tanto llamado de atención sobre ciertos procesos de valorización y creación artística (reciclaje, reutilización, (re)inserción de lo no-estético). Recordemos que la relación arte-basura, y de ahí la relación entre artista y basurero, no es ni exclusiva de la era global, ni mucho menos de Latinoamérica. Walter Benjamin identifica al artista de la modernidad en tanto *Lumpensammler* (trapero) y al arte en tanto acto de escarbar, recolectar y seleccionar basura, o proceso de dar valor, utilidad y sentido a aquello que parecía haberlo perdido definitivamente.<sup>2</sup> La noción de artista-trapero, que Benjamin asocia a Baudelaire, tiene en la base una distinción, un límite entre el espacio del arte y el espacio de la basura, que aparece como un entorno otro. Esa frontera de los espacios de desechos es franqueable únicamente por los artistas y los traperos. De esta suerte, se ponen en contraste, por un lado, el valor estético que tradicionalmente se le da al artista y el material degradado con que trabaja y, por el otro, se contraponen la sacralización del arte y el repulsivo proceso del que surge este. Estetización de la basura y basurización del arte, si bien ya presentes como horizonte de posibilidad en Benjamin, van a ser centrales para el arte de finales del siglo xx. En las

<sup>2</sup> “Trapero o poeta, a ambos les concierne la escoria; ambos persiguen solitarios su comercio en horas en que los ciudadanos se abandonan al sueño; incluso el gesto es en los dos el mismo. Nadar habla del ‘pas saccadé’ de Baudelaire; es el paso del poeta que vaga por la ciudad tras su botín de rimas; tiene también que ser el paso del trapero, que en todo momento se detiene en su camino para rebuscar en la basura con que tropieza” (Benjamin 1972, 98).

obras más recientes podemos constatar que no es el artista/trapero quien se desplaza, sino la basura misma. Y ese desplazamiento tiene como consecuencia el fracaso de los muros de contención del basurero (la expansión) y en paralelo la desaparición de los límites entre los espacios del arte y los espacios del vertedero (el contagio).

### 3. ESTÉTICAS DE LA BASURA Y DISCURSO TÓXICO

Dentro de lo que podríamos llamar “estéticas de la basura” pueden distinguirse, siguiendo la propuesta de Gisela Heffes (2013), dos momentos fundamentales. El primero correspondería a una narrativa de reificación de los sujetos que viven en y de los vertederos. En el segundo momento, por el contrario, el horizonte humanizado y humanizante se pierde definitivamente. Si el primer modelo construye a sus personajes sobre rasgos entrañables y genera simpatías e identificación, el segundo “nos deja en un estado de alteración, aturdimiento y estupefacción profunda” (Heffes 2013, 106). Ese cambio de paradigma, que Heffes atestigüa entre la década del ochenta y la década del noventa, podría ser leído igualmente como un giro que se da, no solo en la representación de los sujetos, sino que acontece, igualmente, en una suerte de (re)espacialización de los residuos. El cambio de territorialización de la basura coincidiría con el alza del neoliberalismo y la consiguiente desregularización de muchas fronteras, de la que hablaba Bauman. Según esta lógica espacial, tendríamos dos variantes: una basada en una narrativa de la *separación*, que supone el basurero y la basura como lo *otro*, exterior a los ciclos de producción, y por lo tanto estable y representable. La otra, basada en una narrativa de la *contaminación*, asume e insiste en el vertedero como espacio de ambigüedad, indistinguible del espacio de producción/consumo. Si los vertederos son un dispositivo crucial para los procesos de descarte, si están ahí para aislar la basura, la “serie de vertederos” que aparece a partir de los noventa, va a relatar el fracaso del funcionamiento primero del basurero, su desbordamiento imparable. En esos vertederos desbordados, como veremos, la representación artística se tambalea, mira a sus propias formas de selección y descarte para reflexionar sobre agencias estéticas e implicaciones socio-económicas. Valga aclarar que no se trata de una cronología, o sea, de una corriente anterior –de la diferenciación– que viene a ser superada por una posterior –de la indistinguibilidad–. Se trata más bien de la emergencia de una al interior de la otra, de una especie de desborde de la primera, de una incontinencia.

La estética de la basura de los noventa, va a desarrollarse en un contexto muy particular. Entrada a los años noventa, e inmersa en la reorganización política del mundo, marcada por los flujos migratorios, y atravesada por el desengaño tanto frente a las utopías socialistas como frente a las promesas de los gobiernos liberales tras las dictaduras, América Latina se enfrenta a una agudización de sus problemas medio ambientales. Para esa época, como habíamos apuntado antes, los vertederos de basura más grandes del mundo están en el subcontinente. Paralelamente, la precarización de la vida amenaza con inundar aquella parte de la ciudad que tradicionalmente se demarca como territorio a salvo de la basurización.

En el ámbito académico se fortalece la ecocrítica, y dentro de ella las voces que, como Lawrence Buell, van a constatar la presencia cada vez más fuerte de un “discurso tóxico” (Buell 2001), conciencia general y articulación discursiva de las catástrofes del medio ambiente. Desde esta perspectiva y en consonancia con una incipiente conciencia ecológica, afectada por los continuos accidentes nucleares, por la probada imposibilidad de gestionar los basureros y por las visibles consecuencias del efecto invernadero, va a aparecer una “narrativa posnatural” (Deitering 1996). Ella es reflejo de “un cambio desde una cultura definida por sus productos hacia una cultura definida por sus desechos” (Deitering 1996, 196, traducción mía). En consonancia, los vertederos, entendidos como espacios de indiscernibilidad, rotulan la ciudad a través de sus desechos. Las representaciones de los vertederos, como veremos, se hacen ambiguas y enajenadas (de acumulación, de desfiguración, de animalización, de locura), y devienen ellas mismas cúmulos de restos. Devienen relatos alrededor de lugares y cuerpos de la ambivalencia.

Por otra parte, esto está relacionado con un cambio territorial urbano o lo que Josefina Ludmer denomina “barbarización de la ciudad” (Ludmer 2010, 128). En el plano representacional, más que de islas e insularidades, topologías cerradas y lógicas clausurantes, siguiendo el hilo del pensamiento de Ludmer, esto que las estéticas del vertedero refieren es precisamente la caída de esa lógica territorial que demarcaba un espacio de “reglas, leyes y sujetos específicos” (Ludmer 2010, 131). De todos modos, creo que la idea de islas urbanas de Ludmer, en su lógica de desborde, concuerda en más de un punto con esas estéticas de vertedero, que me gustaría analizar aquí.

En los estudios en torno a la basura –agrupados bajo el malsonante término de *basurología*– se han dado encuentro perspectivas diferentes.<sup>3</sup> No es este el espacio para dedicarles la atención que merecen. Valga, sin embargo, llamar la atención sobre uno de los aspectos que vincula varias de estas perspectivas y las separa de otras: la basura en términos de espacialización. Allí donde algunos fundan sus reflexiones sobre la basura en un orden temporal de lo que va primero o después, de lo que se resiste o no al paso del tiempo e incluso de la historia (Viney 2015, Assmann 1999, Rathje y Murphy 1992, Thompson 1979, etc.), otros las fundan en el régimen espacial que genera la basura y es generado por esta (Culler 1985). La base la podemos encontrar en *Purity and Danger* (1966), uno de los textos fundacionales de las teorías en torno a los desechos, de la etnógrafa Mary Douglas. Aquí Douglas entiende que la basura es lo *fuera de lugar*, es aquello que es retirado del sistema. La basura supone separación, demarcación, territorilización y desterritorialización, y en el trasfondo, un sistema

<sup>3</sup> Podemos marcar unas líneas generales, partiendo de que los estudios de basurología son cada vez más transdisciplinarios. De todos modos, creo, muchos de los estudios fundacionales sobre el tema marcan una diferencia en el lugar y los conceptos desde el que parten. Tenemos así un entrecruzamiento de una perspectiva antropológica (Douglas 1966), psicológica (Kristeva 1980), semiótica (Culler 1985), visual (Fayet 2003), arquitectónica (Koolhaas 2002), ecocrítica (Buell 2001 y Deitering 1996), desde los estudios de cultura material (Viney 2015), de procesos de memoria (Assmann 1999) o desde los estudios poscoloniales (Castillo Durante 1999), entre otras.

clasificadorio y de descarte. Su argumento, de matriz estructuralista, se opone a la definición intrínseca y substancialista de la basura y propone pensar el desecho como un lugar (un fuera de lugar) cultural. Pero el análisis de Douglas va más allá, para acercarse a la función de lo excluido al interior del sistema. Si, por un lado, todo sistema excluye y desecha, al mismo tiempo desarrolla una serie de estrategias para lidiar con lo descartado, revalorizarlo, hacerlo reentrar al sistema. El desecho entonces es también lo que refuerza el sistema, lo que le permite renovarse y reinventarse. “(D)irt, which is normally destructive, becomes creative” (Douglas 2002, 196). Reafirmar lo que ha sido expulsado y reafirmarse con ello plantea en el fondo una espacialización basada en unos mecanismos de flujo y reflujo.

Modos de espacialización y circulación que atañen también al arte moderno. Para Roger Fayet “el gesto del arte desde los años sesenta [...] es el del compostaje, de la re inserción de la basura, de la valorización de lo expulsado, de la afirmación de lo negado” (Fayet 2003, 46, traducción mía). La presencia de la basura desencadena –también aquí– un doble proceso: de *eliminación* y de *reintegración*, de modo que diferentes constelaciones socio-culturales pueden ser estudiadas a través de los modos (técnicas, dispositivos, instancias) en que se organizan ambos procesos. De ahí la diferencia –que constituye la tesis fundamental del libro de Fayet– entre modernidad y posmodernidad: “Una modernidad destructora y descartadora versus una posmodernidad aparentemente menos exclusiva” (Fayet 2003: 162, traducción mía). La “composmodernidad”, que según Fayet dura hasta nuestros días, “pone todo en función de reintegrar suciedad y basura a su esfera” (Fayet 2003, 163, traducción mía).

A pesar de la indudable gracia de la fórmula de “composmodernidad”, considero que ella deja de lado sus variantes al interior de una etapa que dura ya más de cincuenta años y en la que la contaminación medioambiental ha tenido un alcance y unas implicaciones antes desconocidos y en la que la conciencia ecocrítica ha inundado hasta los mismos centros del saber. También deja de lado, y esto podría deberse al espacio que Fayet analiza (EE. UU. y Europa, principalmente), el entrecruzamiento del arte posmoderno con un pensamiento poscolonial, que ve una potencialidad corrosiva y subversiva en aquello que un sistema de poder/saber ha excluido y dejado de lado (como los desechos mismos). Robert Stam (1998), por ejemplo, ha demostrado la emergencia, en Latinoamérica y el Caribe, de una amplia variedad de corrientes estéticas que proponen revalidar, a través de una inversión de sentido, aquello que en el discurso colonialista/imperialista era considerado negativo. De esta forma la basura se politiza y funge como medio de resistencia frente a un orden establecido. Aquí convergerían propuestas estéticas de la resistencia como el *cine imperfecto* de Julio García Espinoza, la *estética del hambre* de Glauber Rocha, o la *estética de la santería* (Ana Mendieta o Wifredo Lam, según Arturo Lindsay) con otras que remiten directamente a la suciedad y los desperdicios: el teatro de la basura (de Candelario Reyes), el *neobarroso* (de Néstor Perlongher), el *realismo sucio* (Fernando Vallejo), el *rasquachismo* (en el arte chicano, de Guillermo Gómez Peña) o la *estética do lixo* (de Rogerio Sganzerla).

#### 4. TOMÁS SÁNCHEZ: PAISAJES DEL VERTEDERO

Desde los años ochenta Tomás Sánchez, uno de los pintores cubanos más reconocidos internacionalmente, ha venido produciendo una serie de pinturas de gran formato, al óleo o acrílico, reunidos en torno a un motivo recurrente: los vertederos.<sup>4</sup> *Basurero* (1991), *Basurero de colores bajo la tormenta* (1991) y *Basurero oval* (1991) pertenecen a una serie creada a partir de la visita de Tomás Sánchez a México D.F., en 1990, y a su descubrimiento de un muladar cercano a la Universidad Iberoamericana (Sullivan 2003a, 11).<sup>5</sup> La repetición del vocablo “basurero” en los títulos parecería advertir de esa naturaleza acumulativa de los vertederos, e invocar irónicamente la acumulación del arte entendido como colección de objetos excepcionales. La serie, devenida ella misma isotopía del vertedero, se repite, se acumula y va delineando ciertos rasgos de este espacio particular. Restos amontonados pero diferenciados en sus contornos y su restringida paleta de colores, acumulación de residuos organizados en torno a un principio horizontal que permite simultanear nítidamente planos diferentes, vistas panorámicas y abarcadoras. En esta serie resalta el cuadro *Espejismo* (1991), en donde la isla –tema igualmente recurrente en su creación pictórica– aparece rodeada y suspendida por la basura. Paisaje puro y paisaje impuro, idilio caribeño e infierno tropical. La ciudad está ausente, hundida o tragada por las montañas de basura. Pero esa ciudad –ahora devenida fantasma– sigue estando ahí, en tanto hacinamiento de sus desechos, de elementos indiciarios de la producción y el consumo urbanos.

La serie continúa en una segunda fase y hace cada vez más hincapié en la interrupción de la visión profunda y panorámica, a través de aquellos objetos resultados del descarte. Este es el caso de *Agonía de los verdaderos azules* (1995) y *Analogía* (2002). Tanto en los títulos como en la estructura y la organización de la basura, al interior de los cuadros, esta serie marca un giro con respecto al ciclo de los basureros, de 1991. Pero al igual que aquel, la basura lo cubre todo, amenaza con desbordar el marco del lienzo y saltar al lugar donde el espectador observa, fascinado y confuso, el excelso paisaje del vertedero.

Es precisamente a través del género paisajístico como la obra de Tomás Sánchez, a partir de los noventa y tras su primer período expresionista, cobra una continuidad, sumamente rica para la cuestión de las estéticas del vertedero. En paralelo a las series de basureros, Tomás Sánchez fue elaborando una serie de paisajes “puros”, que en su fastuosidad y alcance (re)construía escenas de islas y entornos exuberantes (por ejemplo, *Paisaje con nube baja*, de 1987, *Autorretrato del adorador de palmas*, de 1992, o *Cráter* de 1993). El detallismo de estos cuadros, la dimensión vasta y remota de sus paisajes, la cuidada gama cromática de sus “ensueños forestales”, los contornos milimétricos, de filigrana frágil dan

<sup>4</sup> Remito directamente a la página web del artista (Sánchez 2019), que presenta una buena muestra de todo su quehacer pictórico desde sus inicios hasta hoy. En ella pueden encontrarse las imágenes y los datos de sus cuadros, tanto de la serie de paisajes, en el sentido más clásico, como de la serie de los basureros, doce cuadros producidos a partir de 1991.

<sup>5</sup> Presumiblemente, se trata del vertedero Santa Fe, antaño uno de los más grades de la ciudad, y que fue reconvertido en zona empresarial y habitacional, sin que por ello desapareciera el paisaje depauperado de las colonias pobres que lo rodean.

continuidad al tropo romántico de lo sublime y a la tradición paisajística latinoamericana (Sullivan 2003a, Hernández Adrián 2012). Paralelamente, la estética del paisaje, denostada por los adalides del arte conceptual y vanguardista de las artes visuales en la Cuba de los ochenta,<sup>6</sup> aparece desbordada, sacada de quicio. Primero, por la carga espiritual que insufla sus cuadros (García Márquez 2003). Luego, por el vínculo con los surrealistas y, sobre todo, con Magritte, de quien retoma no solo lo surreal-místico (Camnitzer 2003, 14), sino igualmente los juegos autorreferenciales. En ello radica quizá su particular mirada sobre lo natural: mirada que los críticos han identificado como irónica (Sullivan 2003a, Hernández Adrián 2012), eurítmica (Cayuso 1996) o misteriosa (Valls 1996).

Vistas en conjunto, las dos series –de paisajes y de vertederos– entablan un rico contrapunteo. Las analogías visuales entre ellas –hiperrealismo, perspectiva semejante, repetición sistemática con milimétricas variaciones, atmósferas cromáticas, etc.– trazan un vínculo inquietante entre naturaleza, paisaje y basura, y desplazan toda su producción hacia un plano ecológico. En ello ve Francisco Hernández Adrián una “exorbitancia geopolítica”, “a visual tropo, [...] an enabling critical strategy in the works of contemporary artist who reflect on insular and tropical environments in global terms” (2012, 26). Dicha exorbitancia, que sin duda conecta con la estética neobarroca, es el resultado de nombrar (*name*) y desfigurar (*deface*) un espacio. Además, la exorbitancia coincide con ese momento de desborde que nos interesa mostrar aquí: a saber, ese momento en el que los mecanismos contenedores y diferenciadores del basurero dejan de funcionar. Lo que Tomás Sánchez, con su doble serie –de idilio prístino y de aberración de ese idilio–, nos trae es precisamente una contigüidad, una contaminación.

Antes de cerrar el análisis de la paisajística de Sánchez, me gustaría detenerme en el cuadro *Hombre crucificado en el basurero*, de 1992, pues este constituye, creo, una suerte de cierre de una primera etapa de la serie de basureros y la apertura de otra. Por un lado, se repiten los elementos de la primera serie de vertederos, pero atravesado por el motivo de la crucifixión. Por otro lado, se introduce un elemento disruptivo en primera plana que impide una visión completa del muladar. El motivo de la crucifixión, además, no solo invoca toda la idea del final de lo natural y de una suerte de martirio ecológico, que vemos alzarse desde los movimientos medioambientales. Dicho motivo entronca también con la carga espiritual y mística que el mismo artista considera central en su vida y en su creación (Sullivan 2003b). Sumemos a ello el hecho de que con la crucifixión –que aquí dialoga con los clásicos de Mantegna y de Dalí– Sánchez crea un vínculo con su propia producción plástica, en la fase expresionista, de los años setenta (véase *Crucifixión*, de 1974, por ejemplo).<sup>7</sup> Por último, tenemos en este cuadro un elemento autorreferencial que considero sumamente revelador en términos de (des)territorialización de la

<sup>6</sup> Un dato interesante es que Tomás Sánchez es uno de los participantes en la famosa exposición *Volumen I*, reconocida hoy como el gran giro hacia un arte vanguardista y conceptual dentro del proyecto revolucionario cubano. Véase el volumen de Luis Camnitzer (2003) y sus detalladas indagaciones sobre el impacto de *Volumen I* en la plástica contemporánea cubana.

<sup>7</sup> Para una reflexión detallada sobre las articulaciones de lo religioso en la plástica cubana, véase “De la naturaleza de los hombres”, de Janet Batet (2007).

basura. Entre los escombros coloridos que rodean al crucificado, abandonado en la vastedad del paisaje pútrido, aparecen, aquí y allá, despojos de los cuadros más conocidos de Tomás Sánchez. Doble guiño: primero, al elevado precio de los “Sánchez” en subastas y ferias de arte; segundo, a la industria de copias “Sánchez”, desatada precisamente por ese valor mercantil (Atwood 1999). *Hombre crucificado en el basurero* hace visibles una serie de reacomodamientos en torno a las relaciones materiales que organizan el universo de la cultura y los modos en que estos afectan cuestiones de valor, propiedad y poder.

El mismo motivo aparecerá en *Agonía de los verdaderos azules*, donde los maltrechos cuadros de Sánchez se unen al resto de la basura a través de la analogía cromática (los azules), que el título proclama. Tanto en el cuadro de 1991 como en el de 1995 tenemos una tensión entre estetización de la basura y basurización del arte, que va mucho más allá de lo que Fayet constataba en el arte posmoderno. El mundo como productor y recipiente de basura, que lo fagotiza todo, incluso el arte, hace del vertedero un archivo, un museo de arte en que las cosas se conservan, y son sacadas de su tiempo. El juego autorreferencial abre un espacio de interrogación en torno a los efectos de la ubicuidad de la basura en la esfera del arte. ¿Es la basura la que salva el arte? ¿Es el encantamiento y la reelaboración de la basura una mera coartada para soportar mejor nuestro desmedido consumo y la correspondiente producción de basura? Más allá del planteamiento de un arte como alivio de nuestras conciencias mortificadas y mortificantes, encontramos aquí cierta consonancia con dos propuestas teóricas que conectan basura y arte. La una, que encontramos en el texto de Culler (1985), en el marco de las teorías semióticas, considera la basura como fuente importante del arte moderno. La otra, que encontramos en un texto de Aleida Assmann, apunta al horizonte de durabilidad del arte. Basándose en la relación entre tres tipos de elementos de la cultura (*transient, durable and residual*), Culler propone que, con la predominancia de valores transitorios de nuestros días, la basura ha devenido cada vez más importante, “since it is the point of interchange, the only way that the transient can become durable” (1985, 10). Por su parte, Assmann, en el marco de los estudios mnemónicos, sugiere que los restos nucleares, indestructibles y eternos, conforman el horizonte utópico de toda obra de arte (Assmann 1999, 348). En ese valor cultural de la basura y su duración está el escandaloso vínculo –la “agonía” del título de Sánchez– entre arte y basura.

## 5. ÚNICA MIRANDO AL MAR: PAISAJE Y RECICLAJE

La novela *Única mirando al mar*, del costarricense Fernando Contreras Castro, fue publicada por primera vez en 1993 y tuvo una excelente recepción de crítica y público lector, sobre todo a partir de la reedición por parte de Editorial Legado. Incluso el cine se ha interesado por la historia<sup>8</sup>. Años después de la primera publicación, y esto

<sup>8</sup> La directora de cine Patricia Velázquez extrae de la historia el personaje Carnuco, uno de los residentes en el basurero Río Azul, que se recicla en cura, al encontrar una sotana entre los escombros. Velázquez

me parece sumamente sugerente para el tema del descarte, el autor reescribe el texto y, siguiendo sus propias palabras, “Ahora es más liviano, lo que permite levantar observaciones más pesadas. El texto es más corto, al punto de calificar dentro de lo que se conoce como ‘novela breve’: una gran cantidad de lastre fue *arrojada al mar* en aras de la economía del lenguaje, y el narrador *alivia* en gran medida a los personajes de sus pesados y viejos parlamentos” (Contreras 2010, cursivas mías). Más allá de la dificultad de atenerse a una u otra versión,<sup>9</sup> Contreras sutilmente esboza la idea del arte como descarte, como eliminación y desplazamiento. Esta idea cobra mayor sentido si tenemos en cuenta que lo que la novela rubrica bajo el término *mar* es el vasto horizonte de desechos acumulados en el basurero Río Azul (volveré a estos desplazamientos de lenguaje más adelante).

La crítica insiste en leer la novela como alegato en contra de las políticas medioambientales del país, contra su incapacidad para gestionar ganancias y desperdicios, y contra la creciente insensibilidad urbana frente a sus restos, industriales y humanos, expulsados del sistema (Molina Jiménez 2008, Budd 1999, Díaz 1995). Contreras pertenece a la llamada “generación del desencanto” de Costa Rica, generación que se vio afectada por los cambios políticos tanto nacionales como internacionales. En contraposición a la generación anterior, llevada por la ilusión de un cambio a raíz de las revueltas juveniles y de la Revolución Cubana, esta estaría marcada por la debacle del socialismo real y sus tentativas en suelo centroamericano en Nicaragua, Guatemala y El Salvador, por un lado, y el establecimiento de una nueva coyuntura socioeconómica neoliberal y transnacional, por el otro. La deuda externa –también en Costa Rica– se hizo entonces visiblemente impagable, y la dependencia de los organismos financieros internacionales seguía *in crescendo*, dando lugar a una serie de “ajustes estructurales” (Quesada 2000, 32). Irrumpe así un nuevo discurso oficial: de modernización, de sacrificio laboral y de encomio a los inversores y empresarios. Pero el descontento popular no se hace esperar y el país se bifurca en un espacio privado protegido y eficiente, solo asequible a las capas más privilegiadas, y otro precario, excluido de la vida plena y la estabilidad social (Quesada 2000, 33). En ese contexto sociopolítico se sitúa esa “generación del desencanto” a la que pertenece Contreras, y es también este el horizonte en que va emergiendo una nueva poética de lo marginal, que va desde el realismo o el testimonio acusatorio de un desastroso estado de cosas (*Los sonidos de la aurora*, de Carlos Morales, por ejemplo) hasta las narrativas posmodernas, en las que lo grotesco y carnavalesco –lo repugnante, lo desviado y lo violento– se ubican en el centro de la narración (*Mundicia*, de Rodrigo Soto, por ejemplo). *Única mirando al mar* se alinea en ambas corrientes: por un lado, los juegos con el lenguaje y su clara tendencia a poner en primer plano todo aquello invisibilizado por el asco y el decoro, la posicionan en la

---

lo lleva al cine en un corto titulado *Carnuco* y se ha propuesto hacer un largometraje que comprenda toda la historia contada en la novela de Contreras.

<sup>9</sup> He tomado como referencia únicamente la tercera edición de la primera impresión, según la declaración de la Editorial Legado.

segunda; su claro tono acusatorio –que en algunos pasajes se vuelve irónicamente panfletario– así como sus constantes mecanismos de autenticación, clásicos del realismo, la ubicarían en la primera de las corrientes. Curiosamente, el ministro de Educación la proclamó lectura obligatoria en la enseñanza secundaria de Costa Rica, haciéndola entrar al canon literario nacional como obra de denuncia y clausurándola, por lo tanto, en un único sentido, “meramente” didáctico.<sup>10</sup>

La novela cuenta una doble historia: la historia de Única Oconitrillo, a partir de su “entrada” al basurero Río Azul en San José y hasta el momento de su “salida” y la de Mondolfo Moña Gallo, también desde su “entrada” hasta su “salida”. La entrada de ambos responde a la creciente depauperación de sus condiciones de vida (han sido expulsados de sus respectivos trabajos, una escuela y una biblioteca) y al alza de una maquinaria de consumo y descarte, generadora de dos modelos humanos: el hombre que consume y el hombre que recibe los restos y es convertido en desecho. A través de un “salto metonímico de categorías” (Moser 2007) los personajes devienen basura. Lo cual está en consonancia con uno de los rasgos que, según Zygmunt Bauman, caracteriza nuestras sociedades: la producción incesante de “wasted lives” (Bauman 2005, 81), resultados de un proceso de cosificación negativa, en la que el sujeto va perdiendo cada vez más valor hasta convertirse en *minusvalía*. Anotemos que las dos entradas al basurero –la de Única y la de Mondolfo– difieren significativamente: la de ella es una entrada experimentada como nueva etapa de vida, la de él es –o debía ser– el final de la vida. Superado el asco primero, el botadero se convierte para Única en su nueva casa, mientras que la entrada de Mondolfo responde a una autobasurización: “Es que me tiré a la basura porque ya no sirvo para nada” (24). Como veremos más adelante, dicha diferencia marcará igualmente los modos de integrarse al y relacionarse con el territorio de los desechos.

Detengámonos por un momento en los modos en que la novela articula el espacio central y casi exclusivo del relato: el vertedero. Lo primero que llama la atención desde el primer párrafo, es el uso continuo y casi obsesivo de un imaginario marítimo –mar, oleadas, marineros, gaviotas, mareas, buzos, flujo y reflujos, proa, navegantes, etc.– para describir el basurero. La metafORIZACIÓN del espacio de desechos funciona en dos direcciones. Por un lado, ella naturaliza –¿eterniza?– el basurero, lo convierte en un sistema de roles, dinámicas y jerarquías, de rutina inalterable y con sentido propio. Por otro lado, presentar la naturaleza atravesada y superada definitivamente por los desechos permite dar cuenta de una irreversible conversión del paisaje natural (idílico) en paisaje contaminado e inhabitable. Si leemos la novela desde aquí podemos constatar

<sup>10</sup> Minor Calderón Salas se pregunta, con acierto, qué hay en la obra que permita legitimarla y clausurarla, qué hay de *doxa* en ella y qué permite –o no– reducirla a una sola “lectura crítica, acusadora, una obra dóxica, pues lo que hace es cuestionar” (Calderón Salas 2003, 175). Su análisis revela una estructura que se desfonda, un “oscilar en el estilo entre aspectos poéticos y grotescos; entre lo irónico y paródico y lo serio; entre la reproducción fotográfica de ritos sociales como adornar el árbol en conmemoración de la navidad, en la cubierta (portada) y la transgresión propia de la marginalidad; entre ser novela como género literario y ensayo como género literario” (Calderón Salas 2003, 181 s.).

que desde su título mismo se lleva adelante una puesta en movimiento del lenguaje, una des-naturalización. El mar es el vertedero, el buzo es el buscador de basuras, las gaviotas son las aves carroñeras, las olas son los movimientos de la basura generados por los remolcadores, etc. Por otra parte, el momento de contemplación que el título refiere no es más que la mirada extraviada de Única, que ha perdido para siempre la razón; el mar que ella supuestamente mira –está mirando– es el mar muerto de una ciudad inundada de escombros y es además el mismo mar que toda la novela cifraba como signo de la basurización del mundo. La basura irrumpe así en la lógica misma del lenguaje, multiplicándolo, desplazándolo, y en la lógica misma de la representación, como desfiguración y condensación de sentidos diversos. No es casual que la novela termine entretejiendo la locura de la protagonista y la reiteración de la metáfora del mar, que refiere por un lado al espacio urbano y por el otro, a un espacio del deseo: “Mondolfo confiaba en que las olas le devolverían a Única, que le restaurarían su alma de celofán, y pondrían en sus ojos un intento de mirada, por eso no dejaba de hablar y hablar de la espuma y de los barcos, de los pescadores y de las puestas de sol” (108).<sup>11</sup>

Veamos ahora los modos en que la novela pone a funcionar más que una lógica del reciclaje, una lógica de reutilización. Única Oconitrillo se había mudado al basurero, sacando de él lo que podía e integrándose cada vez más a los mecanismos de selección de aquello que podría ser devuelto al orden de la utilidad. Única va encontrando todo lo necesario para construirse un hogar, siguiendo el mismo orden de lo doméstico y lo familiar que rige fuera del basurero: encuentra a un niño al que convertirá en su hijo y más tarde a un hombre, a quien convertirá en su marido. La lógica del personaje femenino protagónico corresponde a una lógica de la reutilización, que se opone a otra lógica, ajena (la del espacio ausente de la ciudad) que es la lógica del descarte. En este sentido disiento de la propuesta de Edgar Cota Torres, quien –sin entrar en mayores detalles– califica el texto de novela de reciclaje humano.

La lógica de reutilización se basa, siguiendo las diferencias entre esta y el reciclaje, desarrolladas por Walter Moser (2007), en procedimientos de transferencia y transformación, en los que un material descartado es reingresado al sistema tras un proceso de selección, refuncionalización, desplazamiento y reinserción. En él, el objeto descartado mantiene su materialidad intacta, de modo que, incluso en su nuevo uso y forma, pueden ser reconocidos su aspecto y su función anterior al descarte. Por el contrario, en el proceso de reciclaje, este está dirigido a lograr una materia “pura”, por lo que la forma, el uso, y el origen de los objetos se pierde completamente. Los objetos –y en el caso de la novela analizada, también las vidas– funcionan como un dispositivo de memoria, como una “anagnorisis cultural” (Moser 2007) que acumula capas de sentidos, referentes tanto al sistema como a su afuera. De esta suerte, lo descartado/reutilizado retrotrae constantemente al sistema –al espacio– que lo descartó, está ahí para marcar su fragilidad.

<sup>11</sup> En la versión posterior, a diferencia de la primera, los dos personajes logran salir de la ciudad y llegar a Puntarena para ver el mar. Pero aquí este mar, que funcionaría como el regreso al sentido original, no basurizado, de lo natural, está igualmente lleno de basura.

Sin embargo, ese proceso de reutilización al mismo tiempo refuerza el sistema, y abre un horizonte ilusorio, en el cual todo lo expulsado puede ser reinsertado sin pérdida de valor y de funcionalidad. Contra ese horizonte utópico de circulación perfecta, de punto cero de la basura, actúa el otro personaje: Mondolfo Moña Gallo. Este es el personaje que no se deja reutilizar del todo, que conserva una conciencia del afuera, un resto inasimilable para el —cuasi— logrado circuito de la reutilización. Es él quien escucha ruidos, cuando los otros no escuchan nada; es él quien percibe los olores pútridos cuando los otros no los distinguen; es él el que es consciente de la injusticia inherente al botadero y quien intenta levantar acta del horror para acusar al sistema de descarte, escribiendo una carta y haciéndosela llegar al presidente. Es él incluso el que inculpa la reutilización como “mentira”, a partir del momento en que Única, la gran artífice de los mecanismos de reutilización, pierde la razón (p. 104). Mientras el sistema político —que entra al texto a través de los titulares del periódico que Mondolfo recupera obsesionado— va dejando de lado el problema de los basureros, su contaminación ambiental y su crecimiento desorbitante, el viejo acusa, moviliza, distingue los mecanismos de poder y sometimiento que parecen suspendidos en el vertedero. Es su conciencia despierta, que no se deja ni reutilizar ni reciclar, la que anuncia, a partir de una focalización interna del narrador heterodiegético, el fracaso definitivo de los límites entre la ciudad y sus botaderos.

Mientras tanto, la basura ya habría tomado buena parte del territorio nacional; y la grotesca figura no era una desafortunada exageración. De hecho, las redes hidrográficas de la GAM ya parecían gigantes casacas a cielo abierto. Los ríos María Aguilar, Torres, Tiribí, Segundo, Grande, Ocloro y Tárcoles, y las quebradas Lentisco, Negritos, Bermúdez, y Rivera se estaban asfixiando entre las mieles de los beneficios de café, la mierda de todos, y los desechos químicos de unas cuantas fábricas.

En resumidas cuentas, el país entero corrió la suerte de los pueblos que no saben qué hacer con su basura: *se había convertido en un enorme botadero*, y no quedaba ya un solo habitante que pudiera jactarse de no tener algo de buzo en lo más íntimo de su corazoncito, porque desde hacía años no había quién no buceara en los aures, las aguas, los alimentos contaminados de cuanto porquería habida y por haber... químicos, agroquímicos, pesticidas, aguas negras y demás yerbas aromáticas de las que ya nadie llevaba cuenta (Contreras 2013, 85 s., cursivas mías).

## 6. ESTAMIRA: ENTRE LO SUBLIME Y LA LOCURA

Como en el caso de *Única mirando al mar*, el documental *Estamira* del brasileño Marcos Prado, de 2004, pone en escena el espacio del basurero y la figura del hombre-basura a través de una forma de desborde: la locura. Film premiado más de una veintena de veces, elogiado con grandes palabras (Cernat 2005) y criticado duramente (Werneck 2004, Cléber 2004). Se trata de un documental que presenta la vida de Estamira, sexagenaria y doblemente “residual”, rechazada e invisibilizada por “nuestro esquema normal de clasificación” (Douglas 2002, 48) tanto por haber vivido del basurero durante más de veinte años como por padecer una enfermedad mental (esquizofrenia). De ahí

que una de las funciones principales del film sea precisamente *hacer ver/oir* aquello que la sociedad evita y saca de su campo de percepción.

La cinta se ubica claramente y es deudora de una doble tradición: por un lado, de una tradición documental brasileña empeñada en ese “hacer ver”,<sup>12</sup> y por otro lado, de los productos audiovisuales en torno a la basura producidos en Brasil o sobre Brasil en los últimos años. En la encrucijada entre estas dos tendencias habían aparecido ya, además, dos clásicos del documental de vertederos: *Ilha das flores*, de Jorge Furtado (1989) y *Boca de lixo*, de Eduardo Coutinho (1992). Ambos, desde diferentes perspectivas, habían planteado la problemática ética y estética de la representación de los vertederos y de los seres humanos en ellos. Allí donde Furtado ponía en primer plano una voluntad de humanización y didactismo, que podía llegar a entorpecer su deseo de dar voz a los otros, Coutinho no dudaba en llevar a su público hacia el asco y la repugnancia al tiempo que proponía un acercamiento a ese otro del basurero, a partir de su reticencia a mostrarse y ser apropiado por la cámara.<sup>13</sup> Marcos Prado retoma estos dos principios de representación —humanización del sujeto representado y dificultad de representarlo— para sumarle otro: la espectacularización del basurero engarzada con el discurso enajenado de su protagonista.

La génesis de la obra es ya de por sí bastante reveladora. El documental pertenece a un proyecto de Prado, fotógrafo de formación, iniciado en 1993, después de la II Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo, en Río de Janeiro en 1992. La idea inicial consistía en un ensayo fotográfico cuyo tema sería el vertedero Jardim Gramacho y que formaría parte de una futura exposición (Horta 2013, 151). Sin embargo, el proyecto terminó convirtiéndose —once años después— en dos filmes, un largometraje (*Estamira*) y un mediodmetraje (*Estamira para todos e para ninguém*). La intención de Prado, que hace explícita en el material extra de la película insertado en el DVD, había sido, desde el inicio del proyecto, por una parte, acusar ese estado de cosas que genera la incesante producción de objetos y vidas descartadas, y por otra parte, mostrar la vida de las personas que habitan un lugar particular que va a dejar de existir. En efecto, uno de los planes del encuentro sobre medio ambiente en Río había sido desactivar el vertedero de Jardim Gramacho, lo que finalmente se realizó en 2012.

Ya entrada la década de 2000 Prado advierte que las fotos tomadas desde 1993 dan cuenta de la historia del lugar, pero tienden a invisibilizar —a descartar— a sus habitantes. Poco después conoce a Estamira, que se va a convertir en el centro de atención de la cinta, y con quien lo unirá una larga amistad. Como apunta Paulo Moreira (2013), esa relación es el punto de partida para un trabajo conjunto, en el que Estamira pasa a ser, junto al mismo Prado, creadora del film, centrado en y narrado por su fuerza verbal y poética. Ella va a servir, agreguemos, como sinécdoque de una nación basurizada. Será también, y esto me parece central, el medio que muestra y da significado —ambiguo, desordenado, desplazado— al lugar representado, el vertedero.

<sup>12</sup> Para un recuento detallado de las variaciones estéticas y sociales que este nuevo cine documental propone, véase Bernadet (2003).

<sup>13</sup> Véase Wolff (2007).

*Estamira* está filmado casi exclusivamente en el Relleno Metropolitano Jardim Gramacho, como anotábamos antes, uno de los mayores muladares de América Latina. Jardim ha sido también, y esto es sintomático de una cierta y no poco problemática fascinación general por los basureros, objeto de varias apropiaciones estéticas: la obra plástica del artista brasileño Vik Muniz, el documental *Wasted Land* de Lucy Walker, sobre el trabajo del artista, y el largometraje de ficción *Trash. Ladrones de esperanza*, del director inglés Stephen Daldry, estrenado en 2014.

El nombre del lugar –Jardim– no podía estar más cargado simbólicamente. En sus resonancias edénicas arrastra consigo un sentido que conecta perfectamente con el discurso enajenado de *Estamira*, donde se mezclan despojos de oración cristiana, de invocaciones blasfematorias y de imaginería mesiánica. Jardim, vocablo repetido e invocado continuamente en la cinta, cifra tanto el irrecuperable jardín del Edén como también el cierre del Jardim Gramacho, en 2012, que significó para muchos de sus habitantes la pérdida de un mínimo sustento de vida. Ciclo perverso del principio y del final de los tiempos, como apunta Beatriz Jaguaribe (2011), como si al principio hubiese estado el Jardín del Edén y al final el Jardín de Gramacho. Llama la atención, además, el hecho de que una buena parte de la crítica recurra a metáforas cristianas para intentar describir el vertedero.<sup>14</sup>

En términos espaciales, la cinta entra y sale del vertedero, al principio y al final respectivamente. La entrada compone una especie de proemio de la cinta, mientras que la salida corresponde a un epílogo. Ambas enmarcan la historia y el espacio de dicha historia. La entrada al basurero está presentada a través de dos secuencias encadenadas por la música y por la fotografía en blanco y negro granulado. La primera de las secuencias está constituida por un juego de imágenes temblorosas desde una cámara que apenas se desplaza. Los *close up* de objetos abandonados alternan con los lentos *zooms* hacia una casa hecha de cartones y tela. La segunda secuencia –esta también antes de la aparición de los créditos y por tanto perteneciente al proemio de la cinta– sigue a la protagonista en su camino desde los márgenes de la ciudad hasta el vertedero Jardim Gramacho. Al sonido metálico (banda sonora de Décio Rocha), que va marcando el tiempo como una especie de metrónomo acelerado en la primera secuencia, se une, al empezar la segunda y aparecer por primera vez la figura de *Estamira*, una melodía monocorde de voz doliente, entre queja y canto.

Tiene razón Jorge Wolff al apuntar que esta primera secuencia constituye un redimensionamiento del espacio a ser explorado, en el que se transfigura el lugar repulsivo del vertedero en una especie de atmósfera futurista marcada tanto por un idilio doméstico como por una recreación del fin del mundo (Wolff 2007). El proemio

<sup>14</sup> Manuela Cernat, miembro del jurado de premiación FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique), en su laudatorio del film, con el significativo título de “Cinema Inferno” declara que “A land from which God has vanished, abandoning His creatures, punishing the poor for the sins of a crazy world that pushes more and more fragile souls beyond the limits of despair, as happened to the psychotic *Estamira*” (Cernat 2005).

anuncia, además, una de las técnicas recurrentes en la obra: el montaje por contraste. Contrastes entre ángulos opuestos, entre sonidos dispares, entre imagen a color y en blanco y negro, entre encuadres y planos contrapuestos. Las imágenes todas responden a una cuidadísima composición fotográfica, que ponen de relieve una deliberada artificialización de la imagen, y una resistencia a ese ojo neutro y naturalizante que está en la base del género documental más tradicional. Este es el argumento de Moreira para defender el film, pero es también el argumento de Cléber para criticarlo: “La película abusa de los efectos obtenidos en la finalización (en los cortes, la música, en la función del sonido), en la construcción de una atmósfera cinematográfica que, en vez de captar lo real sin filtros, se apodera de esa realidad enfocada para establecerse como obra pictórica. Estamira no es una estética de la basura, sino basura estetizada, volviéndose imagen casi irreal, lírica en su agresividad” (Cléber 2004, traducción mía). Queda por decidir si estas estrategias de ficcionalización contribuyen o no a la calidad del film. De lo que no cabe duda es de que dicha artificialización lleva adelante un proceso de resignificación y revaloración del espacio de lo descartado.

Por su parte, el epílogo, orquestado en los códigos de un *grand finale*, presenta a Estamira enfrentada a las aguas revueltas del mar. Ella dialoga con las olas que amenazan con engullirla, y la arrastran haciéndola reír. Hay un fortalecimiento mutuo, en el cual las aguas revueltas refuerzan el discurso obsesivo y desencajado, y al mismo tiempo ese discurso refuerza la presencia de lo natural. El mar, al parecer único bastión de resistencia ante el avance irrefrenable de la basura, aparece ya contagiado por la furia y la desfiguración de los desvaríos de Estamira.

Pero volvamos a la entrada al basurero. Las primeras imágenes que terminarán con el cambio abrupto al color, al sonido del viento y al anuncio del título (en letras negras espaciadas y sin serifas) subrayan la llegada a ese otro espacio. A partir de aquí la presentación del basurero está dada por dos instancias: las imágenes del lugar y el discurso de Estamira.

Las imágenes presentan el basurero a través de sus excesos: de objetos, de camiones saliendo y viniendo de este, de pájaros sobrevolándolo, de personas hurgando en sus entrañas, de gases tóxicos, de miserias, de sonidos, contrastes, tomas, cambios. Jardim Gramacho es la zona de des-diferenciación donde lo humano, lo animal, lo industrial y lo natural se mezclan. Los buitres, los perros y las personas se confunden en una comunidad de especies. El basurero aparece además como un escenario de fábula con tonos oníricos y sublimes. A esto contribuye no solo la fotografía en blanco y negro y las detenidas tomas a color (horizontes, puestas de sol y amaneceres), sino también ese canto gutural que aparece una y otra vez. Beatriz Jaguaribe (2011) al referirse a esta estética del desecho, habla de “*sublime negativo*”, de “*epifanía oscura*”. Ahora bien, tanto el contraste como los lentos movimientos de cámara convocan igualmente una mirada que observa y que distingue. De modo que la imagen genera al mismo tiempo indistinciones y distinciones, presentando al basurero como espacio de ambivalencias, de “transfiguración de los sentidos” (Sousa 2007, 52).

Lo que queda es un espacio practicado y apropiado donde proliferan seres y objetos descartados, pero también donde algunos “iluminados” –como Estamira– transforman

la devastación, la realidad retorcida y la humillación en revelación, en solidaridad y en comunión. Ella, entre blasfemias, llantos y agradecimientos apenas distinguibles en su hablar sin pausa, revela también un espacio de indistinción. Ella es por lo tanto la otra instancia en la producción del espacio del vertedero. A través del film, ella no solo sale del silencio y se hace visible, sino que también hace las veces de medio que muestra, reflexiona y produce sentidos ambivalentes. Es reveladora la lucidez y la elocuencia de sus palabras, por ejemplo, al reflexionar sobre la cultura del descarte o sobre los psicofármacos que le recetan. Es también impresionante el desvarío en torno a Dios, al “único condicional” o al “*trocadilho*”. En su delirio, Estamira habla de sí misma como encarnación del paisaje y la sierra, conectando así con ese eje recurrente entre naturaleza y basura, pero también como cuerpo del “control remoto artificial y natural superior”, que lo ve y lo controla todo. Ella habla, habla y habla... y sus palabras al acumularse, parecerían descartar y ser descartadas continuamente. Ellas encierran entonces una lógica residual que la sublimada poética visual del documental no llega a deshacer del todo.

Al interior de la diégesis, es ella quien marca los caminos del documental, e insiste en llevar adelante su misión: “Mi misión es, además de ser Estamira, *mostrar* la verdad, capturar la mentira y *golpear* en la cara” (traducción mía). La palabra y la imagen que ella evoca adoptan la función de testimoniar al tiempo que adquieren una violencia crítica: están ahí para denunciar las condiciones inhumanas del basurero, pero también para señalar el potencial disruptivo de los espacios de pobreza y precariedad. El discurso a la vez lúcido y enajenado de Estamira es el dispositivo de disrupción. Delirio y basura se aúnan en una revuelta. Pero, paradójicamente, esa narrativa contaminada y ambivalente, en la que la locura se alía a la rebeldía y a la violencia crítica, está acompañada de un movimiento contrario, en el cual la rebeldía y la fuerza crítica son puestas en suspensión por la locura.

¿Homenaje a la basura? ¿“Épica de la miseria” (Wolff 2007)? ¿Espectacularización del vertedero? Las preguntas no dejan de tener cierta legitimidad, sobre todo en el marco de una creciente estetización de la basura, que podría terminar por minimizar la urgencia de frenar el consumismo compulsivo de nuestras sociedades y de reducir así la abrumadora producción de residuos. Sin embargo, creo que, sin llegar a la radicalidad de *Boca de Lixo*, de Eduardo Coutinho, en el documental de Prado hay algo incómodo que se mantiene, algo que nos apela y ese algo es el lenguaje –visual y discursivo–, centro del documental, y que al mismo tiempo se desplaza, se des-centra.

## 7. CONCLUSIONES

La estética de la basura, en términos generales, advierte que los desechos han dejado de ser un simple objeto de representación para abordar la representación misma. La basura se hace forma y esa forma produce significados diversos e incluso contradictorios, mapea territorios difusos de arte y basura. Elude así la representación estable, se expande y amenaza con exceder toda localización. Sin embargo, va a ser dentro de los nuevos trabajos artísticos en torno a los vertederos, donde los muros de contención

del basurero emerjan como descalabro de su propio sentido. Si tenemos en cuenta los modos en que Tomás Sánchez, Fernando Contreras Castro y Marcos Prado se acercan a estos vertederos y a lo descartado y acumulado en ellos, constataremos que en sus obras la basura reclama modulaciones y registros estéticos que permitan captar su lugar paradójico –desechada y a la vez, imprescindible para el sistema– así como su naturaleza contaminante y expansiva. Ya no se trata del basurero como zona separada, donde el desecho se pone a distancia de la vida social y estética. La serie de vertederos que cobra fuerza a partir de los noventa registra el fracaso de esa demarcación. Los vertederos son contagiosos, irrefrenables y en tanto territorios de dislocación y de incontinencia se desbordan, borronando las fronteras entre arte y basura.

## FILMOGRAFÍA

*Estamina*. Dirigida por Marcos Prado. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2004.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. 1998. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Assmann, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck.
- Atwood, Roger. 1999. “Enchanting Forest-A profile of Tomás Sánchez”. En *ARTNews*. Repro-  
ducido en <http://www.rogeratwood.com/articles.php?id=114>.
- Batet, Janet. 2007. “De la naturaleza de los hombres”. En *Nosotros, los más infieles: narraciones críticas sobre el arte cubano (2003-2005)*, editado por Andres Isaac Santana, 537-544. Murcia: CENDEAC.
- Bauman, Zygmunt. 2005. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter. 1972. *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus.
- Bernadet, Jean-Claude. 2003. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Budd, Ruth. 1999. “Basura y tesoros en el relleno sanitario de Río Azul: una nueva mirada a la ‘Suiza de América Central’”. *Letras*, n° 31: 121-130.
- Buell, Lawrence. 2001. *Writing for an Endangered World. Literature, Culture and Environment in the U.S. and Beyond*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Butler, Judith. 2006. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Calderón Salas, Minor. 2003. “Única mirando al mar: entre la transgresión y la norma”. *Letras*, n° 35: 173-184.
- Camnitzer, Luis. 2003. *New Art from Cuba*. Austin: University of Texas Press.
- Castillo Durante, Daniel. 1999. “Culturas excrementicias y postcolonialismo”. En *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica (Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano)*, editado por Alfonso de Toro y Fernando de Toro, 235-257. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Cayuso, Roberto. 1996. “Tomás Sánchez: A Pictorial Universe”. En *Tomás Sánchez: Pinting-Pinturas*, editado por Irán O. Rey, 7-15. Coral Gables: Palette Publications.

- Cernat, Manuela. 2005. "Cinema Inferno". En *Fipresci. Festival Reports*. <http://www.fipresci.org/festival-reports/2005/vienna/cinema-inferno>.
- Cléber, Edouardo. 2004. "A mulher, o lixo e o mito". *Revista cinemática*. <http://www.revistacinematica.com.br/estamira.htm>.
- Contreras Castro, Fernando. 2010. "Sobre la nueva versión de *Única mirando al mar*". <https://editoriallegado.com/2011/12/16/sobre-la-nueva-version-de-unica-mirando-al-mar/>.
- 2013. *Única mirando al mar* (Tercera reimpresión de la primera edición). San José: Editorial Legado.
- Culler, Jonathan. 1985. "Junk and Rubbish: A semiotic Approach". *Diacritics* 15, n° 3: 2-12.
- Deitering, Cynthia. 1996. "The Postnatural Novel: Toxic Consciousness in Fiction of the 1980s". En *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, editado por Cheryll Glotfelty y Harold Fromm, 196-203. Athens: University of Georgia Press.
- Díaz, Leda. 1995. "*Única mirando al mar*: una proliferación de sentido". *Káñina* 19, n° 2: 9-14.
- Douglas, Mary. 2002. *Purity and Danger. An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*. London/New York: Routledge.
- Esposito, Roberto. 2003. *Comunitas: Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- 2005. *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fayet, Roger. 2003. *Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*. Wien: Passagen Verlag.
- García Márquez, Gabriel. 2003. "Tomás Sánchez". En *Tomás Sánchez*, por Edward J. Sullivan, 4-9. Milano: Skira Editore.
- Heffes, Gisela. 2013. *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Hernández Adrián, Francisco-J. 2012. "Tomás Sánchez on Exorbitance: Still Life of the Tropical Landfill". *The Global South* 6, n° 1: 15-37.
- Horta Azeredo, Mónica. 2013. "La importancia de los discursos femeninos para la construcción del imaginario brasileño del siglo xx en: *Quarto de despejo: diario de uma favelada, Estamira y Estamira para todos e para ninguem*". *El ojo que piensa. Revista de Cine Iberoamericano*, n° 41: 149-165.
- Jaguaribe, Beatriz. 2011. "O self Reencantado: notas sobre Santo Forte e Estamira". *Revista Galáxia*, n° 22: 184-195.
- Koolhaas, Rem. 2002. "Junkspace", *OCTOBER* n° 100, Spring, pp. 175-190.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.
- Lindsay, Arturo. 1996. *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*. Washington/London: Smithsonian Institution Press.
- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Molina Jiménez, Jenny. 2008. "Visión medioambiental, desde la perspectiva ecocrítica, de la novela *Única mirando al mar*, de Fernando Contreras Castro". *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, n° 39. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero39/ecocriti.html>.
- Moreira, Paulo. 2013. "Roberto Berliner's *Born to Be Blind* and Marcos Prado's *Estamira*: In search of a new ethics with the Other". *Studies in Documentary Film* 7, n° 3: 249-261.
- Moser, Walter. 2007. "Garbage and Recycling: From Literary Theme to Mode of Production". En *Other Voices* 3, n° 1. <http://www.othervoices.org/3.1/wmoser/index.php>.
- Prado, Marcos/Anónimo. 2003. "Entrevista com Marcos Prado o produtor de Estamira", reproducida en *Psicologias Brasil*, 23.09.2010. <http://psicologias-brasil.blogspot.ch/2010/09/entrevista-com-marcos-prado-o-produtor.html>.

- Quesada Soto, Álvaro. 2000. "La narrativa costarricense del último tercio de siglo". *Letras*, n° 32: 17-43.
- Rathje, William y Cullen, Murphy. 1992. *Rubbish! What the Archaeology of Garbage Tells Us About Ourselves*. New York: Harper Collins Publishers.
- Sánchez, Tomás. 2019. *Tomás Sánchez*. <http://www.tomassanchez.com> (16.08.2019).
- Sousa, Edson Luiz André de. 2007. "Função: Estamira". *Estudos de Psicoanálise*, n° 30: 51-56.
- Stam, Robert. 1998. "Hybridity and the Aesthetics of Garbage". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 9, n° 1: 14-26.
- Sullivan, Edward J. 2003a. "Tomás Sánchez: Traversing Multiple Paths". En *Tomás Sánchez*, por Edward J. Sullivan, 9-12. Milano: Skira Editore.
- 2003b. "Interview with Tomás Sánchez". En *Tomás Sánchez*, por Edward J. Sullivan, 13-23. Milano: Skira Editore.
- Thompson, Michael. 1979. *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value*. Oxford: Oxford University Press.
- Valls, Jorge. 1996. "An Encounter with Tomás Sánchez". En *Different Worlds*, por Tomás Sánchez, 8-19. Lauderdale: NSU Art Museum.
- Viney, William. 2015. *Waste. A Philosophy of Things*. London: Boomsbury.
- Werneck, Alexandre. 2004. "Estamira. Marcos Prado, Brasil, 2004". *Contracampo. Revista de cinema*, n° 64/65. <http://www.contracampo.com.br/64/estamira.htm>.
- Wolff, Jorge H. 2007. "O cinema no lixo. Uma trilogia dos restos da cidade". *Crítica cultural* 2, n° 2. [http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/109/119](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/109/119).

Fecha de recepción: 30.06.2017

Versión reelaborada: 03.09.2018

Fecha de aceptación: 07.05.2019