

LA CIUDAD ESCONDIDA: RECUERDOS DE BRASILIA

Maria Angélica Melendi
(Para Alexis)

El país descubierto

*Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés, os caminhos
Aponta contra os chapadões, meu nariz*
Veloso

Cuando llegué a Brasil, en 1975, mis nuevos amigos brasileros me repetían una pregunta extraña: ¿Quién descubrió Argentina? Sin saber qué responder, me perdía en inútiles explicaciones. Insistía que mi país se había ido conformando, durante el siglo XIX, en un torbellino de luchas fratricidas a partir de la fragmentación del Virreinato del Río de la Plata. Escuchaban atentamente pero, luego, volvían a preguntarme — Mas, ¿quién descubrió Argentina? Entonces, para esquivarme del asunto, hablaba vagamente de Juan Díaz de Solís, devorado por los indios charrúas a orillas del Río de la Plata, porque así la conversación mudaba rápidamente de tema y terminábamos nos hermanando a través de la historia del Obispo Sardinha, igualmente comido en la costa de las Alagoas por los indios caetés.

La idea de una Argentina preexistente, anterior a la conquista y a la colonización no encontraba lugar en mi imaginario ni en el de ningún argentino de mi generación, impregnado, desde la escuela primaria, por los heroicos relatos de la historia oficial. Desde niños, habíamos aprendido que la Argentina había sido construida, después de las guerras de la independencia y

de la unificación, con mucho derramamiento de sangre criollo y grandes aluviones de inmigración europea.

Me llevó bastante tiempo entender y aceptar la poderosa narrativa de origen que marca, para los brasileros, la fecha precisa del nacimiento de su país, 22 de abril de 1500.

En una bella mañana de abril de 1500, la imponente flota de carabelas portuguesas que se dirigía para el Oriente, siguiendo el camino abierto por Vasco da Gama, divisó el perfil redondeado de un monte por los lados del oeste. El Capitán de la expedición, da orden de parar y aproximarse de la costa desconocida. Al finar el día —22 de abril— sus navíos estaban anclados en un magnífico puerto natural, en una tierra salvaje de vegetación lujuriosa; en la playa hombres y mujeres, desnudos, bellísimos, armados con arcos y flechas, se reúnen y se aglomeran estupefactos con el espectáculo inaudito. [...] Pedro Álvares Cabral, el Gran Capitán tomó posesión de la tierra en nombre del Rey de Portugal y mandó celebrar una misa por el superior de los franciscanos que llevaba consigo para convertir a los paganos orientales; erigió una gran cruz de madera que mandó cortar allí mismo con un hacha de hierro, objeto de admiración y curiosidad inmensa de los indígenas que todavía estaban en la edad de Piedra y ocho días más tarde, se hizo al mar para retomar el camino de Calicut, Malabar, India, su punto de destino.¹

Esta narración no pertenece a un libro escolar sino al texto *Introducción a la Arquitectura Brasileira 1*, que el crítico de arte brasilerero Mario Pedrosa escribió como presentación para el catálogo de la exposición de arquitectura brasilerera llamada *Do Barroco à Brasília*, realizada en 1959 en el Museo de Arte Moderna de Tokio. Para el crítico, como para todo un imaginario nacional que parece perdurar hasta hoy, esa ficción, refrendada por la Carta de Pero Vaz de

¹ PEDROSA, Mario. Introdução à Arquitetura Brasileira 1 In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 321

Caminha al Rey de Portugal narrando el descubrimiento y describiendo las bellezas y las riquezas naturales de la nueva tierra, marca el origen de Brasil.

Todo está anunciado en ese relato: lo fortuito del descubrimiento, la exploración de la tierra y de la belleza de los nativos y de las nativas, el desprecio por su primitivismo, la superioridad tecnológica de los portugueses, la evangelización, el abandono.

Dentro de la narrativa de Pedrosa, Brasil, “a diferencia de sus vecinos del otro lado de los Andes, el Perú y los países adyacentes, y también de México, en América del Norte”², no tiene una historia anterior a la llegada de los europeos y si la tiene es insignificante. Porque en el Brasil todo es nuevo, y todo lo nuevo es importado desde el otro lado del mar.

Siendo nueva, siendo vasta, no habiendo en su suelo más que la virginidad de la selva y del suelo [...] América se hizo con esos transplantes macizos de culturas que llegaban desde afuera...³

A partir de esos postulados, el crítico define Brasil como un país “condenado a lo moderno”. Lo moderno, lo nuevo, para Pedrosa, estaría determinado entre otros hechos, por esa presunta ausencia de tradiciones vernáculas y por la opulenta diseminación del arte barroco, “el arte de ‘vanguardia’ de la Europa de entonces”⁴, a través de las misiones jesuitas. Ese arte proliferaría en frutos vigorosos hasta la infeliz imposición del neoclásico, “un arte frío, enteramente importado”⁵.

La *boutade* de definir Brasil como país condenado a lo moderno, (que será repetida en varios otros textos) le sirve para revindicar el barroco de las Minas Gerais — barroco colonial al

² Cf. PEDROSA, 1981. p.321 e ss.

³ PEDROSA, 1981. p.321.

fin —, como el primer estilo nacional, en detrimento del afrancesado neoclásico, importado por la corte portuguesa en 1816, y para justificar, dentro de lo posible, el surgimiento de una Arquitectura Moderna en el Brasil, apoyada, difundida e impulsada por los poderes dictatoriales — aunque “revolucionarios” —, del Estado Novo primero y los discursos populistas del Desarrollismo, más tarde. Sin esa conjunción no se habría construido el edificio del Ministerio de Educación (1937–1943)⁶, en Río de Janeiro ni el conjunto arquitectónico de Pampulha (1943-44) en Belo Horizonte, y mucho menos, Brasilia (1956-60)

Otilia Arantes señala que Mario Pedrosa, cuyo principal interés crítico estaba en las artes plásticas, localizaba en la Arquitectura Moderna el eje principal del proyecto constructivo brasileiro que todavía encontraba la resistencia de un contingente de críticos y artistas que se oponían a un arte alejado de la figuración. En los años 50, el debate en torno del arte abstracto, identificado con la vanguardia, llevó a Pedrosa a encarar a la arquitectura como la “síntesis de las artes”⁷, como declararían en el título del Congreso Internacional de Críticos de Arte de 1959, “*Brasilia, síntese das artes*”, realizado en Brasilia, São Paulo y Río de Janeiro.

La arquitectura moderna brasileira que comenzaba a ser notada en el exterior alrededor de la década de 40, era, en realidad, la arquitectura internacional trasladada para Brasil con todos sus conceptos de funcionalidad y pureza formal intactos. Sin embargo, al ser acompañada de un discurso utópico y demagógico, coincidía con los deseos de modernización reinantes en el Brasil de posguerra.

⁴ Cf. Pedrosa, 1981. p.322 e ss.

⁵ Cf. PEDROSA, 1981. p.321 e ss.

⁶ El proyecto fue desarrollado por los arquitectos brasileiros Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos, a partir de um esbozo de Le Corbusier,

⁷ CF. ARANTES, Otilia *Mario Pedrosa, Itinerario Crítico*. São Paulo: Página Aberta, 1991. p. 79.

Mario Pedrosa, militante del PC, lector de Trotsky y de Rosa Luxemburgo, no podía desconocer las contradicciones de ese proceso y, aunque era un intelectual comprometido con el proyecto de modernización, temía que el mecenazgo oficial exasperase la vocación formalista y monumental de la arquitectura moderna brasilera.

En esa línea de pensamiento, considera el conjunto de Pampulha como un “capricho magnífico”, comparable a las locuras de los príncipes absolutistas de los siglos XVII y XVIII, construido gracias al impulso experimentalista del “pequeño dictador local“, Juscelino Kubitschek, entonces intendente de Belo Horizonte.

Kubitschek, durante cuyo mandato presidencial sería planeada, construida e inaugurada Brasilia, fue intendente de Belo Horizonte, y después, sucesivamente, gobernador de Minas Gerais y presidente de Brasil elegido por el voto popular. La metáfora de Pedrosa creará, sin embargo, un malentendido que se perpetuará.

Para un segmento de la crítica internacional, una empresa tan gigantesca como la construcción de la capital sólo podía ser posible gracias al poder ilimitado atribuido a las dictaduras latinoamericanas lideradas por personajes excéntricos. Así, cierto crítico se refiere a Juscelino como un tirano narcisista y sensible (*narcissistic and touchy supremo*)⁸,

A pesar de no concordar con el proyecto desarrollista de Kubitschek, Mario Pedrosa tiene fe en Lucio Costa y apuesta en su proyecto; “una bella utopía”⁹, que tal vez no tuviese nada en común con la Brasilia que JK quería edificar.

⁸ HUGHES, Robert. *The Shock of the New. Art and the Century of Change*. Londres: Thames and Hudson, 1991.p.209.

⁹ PEDROSA, 1981. p.93.

Brasilia, ciudad-oasis, concepto que Pedrosa toma prestado de Worringer, instalada en la árida meseta central y alejada de las áreas vitales donde siempre se desarrolló el proceso cultural, económico y político de Brasil, se perfilaría como la ciudad del futuro, ciudad utópica a partir de la cual podrían comenzar a resolverse las enormes contradicciones brasileñas.

La ciudad anunciada

Antes de ser una realidad de calles, casas y plazas, las que sólo pueden existir y aún así gradualmente, a lo largo del tiempo histórico, las ciudades emergían ya completas por un parto de la inteligencia en las normas que las teorizaban, en las actas fundacionales que las estatuían, en los planos que las diseñaban idealmente, con esa fatal regularidad que acecha a los sueños de la razón...

Rama

Las ciudades americanas fueron destinadas desde sus orígenes a una doble vida, señala Ángel Rama en *La ciudad letrada*¹⁰. Por encima de la ciudad material, sometida a las mudanzas del tiempo, se sitúa otra ciudad que corresponde al orden de los signos. Esta ciudad permanece inalterable, antes de cualquier construcción y también durante y después, ya que su permanencia no depende de los procesos materiales. Antes de existir sobre un territorio, la ciudad existía en una representación simbólica hecha de palabras escritas, normas y ordenanzas, mapas y planos.

Nunca una ciudad fue tan anunciada como Brasilia, nunca tan deseada. En 1789, algunos grupos libertarios incluían en sus sueños de independencia de Portugal, la fundación de una ciudad capital en el interior del país.

¹⁰ Cf. RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984. p.10 y ss.

En la segunda década del siglo XIX, Tomas Antonio Vilanova Portugal, consejero del Rey D. João VI, que ambicionaba hacer de Brasil el primer imperio americano, separado de Portugal, pretendía que la capital se erigiese en el interior. El Patriarca José Bonifacio de Andrada, durante el Brasil Imperio, escribió una larga disertación sobre la necesidad de construir una nueva capital mediterránea, en Goiás, a la que dio el nombre de Brasilia. Ese documento fue presentado ante la primera Asamblea Constituyente, disuelta por el emperador Don Pedro I.

En 1877, Francisco Adolfo Varnhagen, Vizconde de Porto Seguro, enumeró doce razones para construir la sede del Gobierno Imperial “*n’alguma paragen bastante interior*“, lejos de todos los puertos de mar.

Los constituyentes de 1891, apoyaron ese proyecto, que fue incluido en la Primera Constitución Republicana. En ella fue reservado un local específico: el Planalto Central, la meseta donde nacen las tres grandes cuencas fluviales del Brasil — la del Amazonas, la del San Francisco y la del Plata. Todas las constituciones de la República, de 1891, de 1934, de 1937 y de 1946, anunciaron su fundación.

En 1957, el proyecto de Lucio Costa, vencedor del concurso para la construcción de la nueva capital, fijaría para siempre la forma de la ciudad anunciada e inscribiría definitivamente a Brasilia en el elenco de las ciudades letradas que Ángel Rama abre a partir de la remodelación de Tenochtitlán en 1521.

Las ruinas del futuro

Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou com uma simplificação final de ruínas.

Lispector

La idea de una ciudad creada de la nada, sobre la meseta árida y vacía — el Planalto Central — refleja, como en un espejo, la leyenda de un Brasil “descubierto” en un territorio donde nada existía. La Tierra de Vera Cruz, poblada apenas por “silvícolas”, sin el fausto ni la riqueza cultural de los imperios inca o azteca, era apenas una página en blanco donde todo podría ser escrito. “Nunca tuvimos pasado, ni rastros de pasado atrás de nosotros”¹¹. Apenas algunos millones de nativos, incultos e bellos.

La ciudad sin pasado ni rastros de pasado, surgiría radiante y lejana. Brasilia, creada en la nada y de la nada, operaría simbólicamente como un segundo descubrimiento del Brasil. No fue por casualidad que el proyecto de Lucio Costa, aprobado en el concurso, propuso para la ciudad la forma de un avión, nueva nave capitana, que se posaría sobre el desierto para llevar a él la civilización del litoral. No sería tampoco por casualidad que el proyecto se originara a partir del trazado de una cruz, con un gesto que encerraba, al mismo tiempo, pose del territorio y liderazgo espiritual.

Esa cruz — como la cruz de la primera misa — será repetida en todas las publicaciones sobre Brasilia, ya sea en el simple dibujo del proyecto de Lucio Costa o en la foto, de 1957, del cruce entre el *Eixo Monumental* y el *Eixo Rodoviario*: dos rutas que, en aquellos días, iban de la nada a la nada.

Paradójicamente, de esa estructura en cruz, que después se transformará en avión, nacerá Brasilia, ciudad sin cruces, ciudad sin esquinas.

En su clásico estudio sobre Brasilia, James Holston nota que en la ciudad planeada no hay multitudes urbanas en las plazas, amistades construidas en las veredas, grupos conversando en las

esquinas, porque no hay plazas, ni calles, ni esquinas¹². La simple confirmación de ese dato resuena en todos los testimonios sobre la ciudad.

*Brasília é uma cidade abstrata. E no há como concretizá-la. É uma cidade redonda e sem esquinas. Também não tem botequim para a gente tomar cafezinho. É verdade, juro que não vi esquinas.*¹³, dirá Clarice Lispector en una crónica que data de la época de la inauguración.

Sin esquinas, sin espacios de convivencia espontánea, casi sin historia, Brasilia, inaugurada en 1960, fue *tombada*¹⁴ al final de la década y, más tarde, declarada patrimonio histórico de la humanidad, al lado de Ouro Preto y de Olinda y de Venecia y de Roma.

Adrián Gorelik señala que, a pesar de haber nacido como monumento de la modernidad occidental, destinada a exaltar la arquitectura moderna brasilera y a establecer en el mundo occidental un nuevo concepto cultural de ciudad, Brasilia fue, en poco tiempo, una muestra del fracaso, no solamente de la idea de la ciudad moderna sino del proyecto de la arquitectura brasilera. “Brasilia no es sólo la ciudad más moderna del siglo XX sino, fundamentalmente, es un museo de la modernidad, en una época en que el mero paso del tiempo, lo actual, no es moderno y lo moderno debe ser preservado.”¹⁵

Como museo de la modernidad, como testigo de la falencia del proyecto utópico desarrollista, Brasilia es una ciudad congelada e inmutable. Por la ley de *tombamento*, todo el Plano Piloto debe ser preservado sin modificaciones. Así edificios y plazas, calles y jardines,

¹¹ PEDROSA, 1981, p. 305.

¹² HOLSTON, John. In Catálogo *Reverendo Brasília*, Brasilia: Goethe Institut y Fundação Athos Bulcão, 1995. p.73.

¹³ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*, São Paulo: Nova Fronteira, 1986. p.13.

¹⁴ Ley que coloca bienes de interés público bajo la responsabilidad del Estado para conservarlos y protegerlos.

¹⁵ GORELIK, Adrián. Tentativas de comprender una ciudad moderna. In Revista *Block*, n.4, 1999. p. 62.

Maria Angélica Melendi – La Ciudad Escondida

murales y esculturas serán para siempre iguales a sí mismos. En Brasilia, la ciudad letrada y la ciudad real parecen, por fin, coincidir.

Brasilia / Tropicalia

*Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central do país
O monumento é de papel crepom e prata*

Veloso

Aún hoy, en cualquier de los muchos suburbios de Brasil, es posible encontrar alguna casa que remeda, en su fachada, la columnata del palacio de la Alvorada. Rápidamente, de manera espontánea, el imaginario popular se apoderó de las nuevas y modernas formas de Niemeyer y las transformó en íconos de la brasilidad. Sucesivamente, las columnas, no sólo serían construidas sino también representadas. Repetidas en carteles populares, miniaturizadas en *souvenirs kitschs*, pintadas en los muros de *botecos* de arrabales y en las carrocerías de los camiones, las columnas de Brasilia recorrieron el país.

A partir de la edificación de Brasilia, amada y odiada con idéntico furor, el orden de los signos de Brasil se modificó sustancialmente. La ciudad, como un sueño concretizado de la modernidad se infiltró en el discurso de las artes y, si un sector popular aceptó Brasilia y quiso reproducirla en la ingenua y humilde escala de las periferias, otros sectores, relacionados con las clases medias de Río de Janeiro, crearon obras que apuntaban críticas aguzadas.

En ese sentido, sería interesante examinar hasta qué punto una obra como Tropicalia de Helio Oiticica, establece, al sesgo, un diálogo con Brasilia. El penetrable, de 1967, es un conjunto de recintos, una especie de escenario tropical de madera y lonas con plantas, araras, tierra, pedregullo, textos garabateados en soportes precarios que el espectador va recorriendo

como un laberinto para llegar a un cubículo final, oscuro, en el cual un televisor está siempre encendido.

Para el artista, andar por el penetrable debería ser como “estar caminando por las estrechas calles del *morro*, orgánicas como la arquitectura fantástica de las *favelas*”¹⁶. En el catálogo de la primera exposición retrospectiva de Hélio Oiticica, en Barcelona, en 1992, la fotografía de *Tropicalia* y la del *morro* de Mangueira están reproducidas lado a lado, lo que se repite en el catálogo de la Documenta X.

El artista también insiste, en entrevistas al *Jornal do Comercio* de Río de Janeiro, en mayo y junio de 1967, su objetivo de marcar con el concepto de *tropicalia* “un modo nuevo de caracterizar ciertos elementos de la manifestación actual del arte brasileiro, que se puedan erigir como una figura autónoma, no cosmopolita”¹⁷.

La arquitectura del *morro* reconstruida por HO en el interior de bello edificio do MAM de Río de Janeiro, impecable ejemplo de la arquitectura modernista, proyectado por Affonso Reidy, parece desvelar, de alguna manera la ciudad real que se escondería en el interior de la ciudad ideal.

De la misma manera, Caetano Veloso en su canción *Tropicalia* (1968), teje alrededor de una Brasilia nunca nombrada, una red de alusiones sarcásticas.

Augusto de Campos, en un texto del mismo año, lee, en el lento y misterioso comienzo de la canción, “el sueño (o la pesadilla) de una noche de verano brasileira en la que entran como

¹⁶ OITICICA, Hélio *Tropicalia*. In. *Hélio Oiticica*. Catálogo Barcelona: Fundació Antoni Tapies, 1992. p.125.

¹⁷ OITICICA, Hélio. In ÁLVAREZ LIMA, Marisa. *Marginália*. Arte e cultura na idade da pedrada. p.123.

componentes la guerrilla urbana y Brasilia”¹⁸, sueño (o pesadilla) que se resuelve a partir de la palabra carnaval.

Todos los clisés de Brasil se mezclan, entonces en la *geleia geral* de la canción: carnaval y mulatas, samba y bossa nova, matas y *sertões*, rosales primaverales y coqueiros nordestinos, Iracema e Ipanema, Roberto Carlos, Chico Buarque y Carmen Miranda.

Plena de parodias, saturada de citaciones, la canción fluye a través de un inventario caótico de imágenes residuales. En el aparente desorden de los símbolos, Brasilia, va siendo edificada como monumento moderno mas frágil, tan frágil como las alegorías de papel crepé y plata de los desfiles de *Escolas de Sambas* del carnaval carioca.

De una Tropicalia a otra, la ciudad del futuro, capital de la dictadura militar que gobernaba el país desde 1964, zozobra entre la utopía revolucionaria del final de los 60 y la carnavalización antropofágica de la cultura brasilera propuesta pelo movimiento tropicalista.

Recuerdos de Brasilia

*O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga,
Estreita e torta
E no joelho uma criança sorridente,
Feia e morta,
Estende a mão*

Veloso

Cuando fue aprobado, en 1956, el proyecto de Lucio Costa para el Plano Piloto de Brasilia contemplaba una población de medio millón de habitantes. A pesar de las intenciones expresas de desplazar para el interior del país el centro administrativo de Brasil, tradicionalmente

¹⁸ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 164.

ubicado en el litoral — la primera capital de Brasil había sido Salvador y más tarde Río de Janeiro — el programa del concurso del Plano Piloto no previó el crecimiento urbano. Los *candangos*¹⁹, trabajadores contratados para la construcción de la ciudad y sus familias, en primer lugar, y, más tarde, la población migrante de los *sertões* en busca de ocupación, se establecieron en los campamentos de trabajo o en asentamientos irregulares que las autoridades de la capital intentaron, inútilmente, eliminar. La ciudad planeada, entonces, se vio rápidamente circundada por “ciudades satélites”, que orbitaban, y orbitan, orgánicamente alrededor del claro trazado del Plano Piloto.

En 1994, Alfonse Hug, actual curador da XXV Bienal de São Paulo, entonces director del Goethe-Institut de Brasilia, organizó, junto con Evandro Salles, la exposición *Reverendo Brasilia*, a través de la cual pretendía “un abordaje crítico de la capital brasilera, aprovechando los recursos de la fotografía artística”(sic).

La muestra fue patrocinada por el Goethe-Institut y por la Fundación Athos Bulcão, con colaboración del Ministerio de Relaciones Exteriores, en Bonn, y la Embajada de la República Federal Alemana, en Brasilia.

Los curadores invitaron tres artistas alemanes— Ulrich Gorlich, Andreas Gursky, Thomas Ruff — y tres brasileños — Mario Cravo Neto, Rosângela Rennó, Miguel Rio Branco, que pasaron un tiempo en la capital para realizar sus trabajos.

¹⁹ Los obreros que trabajaron en la construcción de Brasilia, en su mayor parte originarios del nordeste, fueron llamados *candangos*. La palabra deriva del quimbundo y quiere decir villano, ordinario, de mal gusto.

Seis años después, al revisar el catálogo de la exposición que recorrió el país entre 1994 y 1995, aparecen visiones multiplicadas de sucesivas ciudades escondidas, pues, en él, no solo se documenta la exposición sino que se contextualiza a la ciudad través de textos variados.

O curador encabeza a antología con el ensayo que da título a la muestra: “Reverendo Brasilia”. A éste suceden “*A questão da Capital: marítima ou no interior*” de Francisco Adolfo Varnhagen de 1877, “Desenvolvimento inicial da moderna arquitetura” de Walter Gropius, “*Der Weg der Esel. Der Weg der Menchen*” de Le Corbusier, “*A Carta de Atenas*” (1933), “*Relatório do Plano Piloto de Brasilia*” de Lucio Costa, “*Brasilia, a cidade nova*” de Mario Pedrosa, la declaración de la Unesco: “*People, Cities and Nature: Culture Today*”, “*Brasilia, Utopia y Realidad*” de Frederico Morais, “*Cruel Horizonte*” de Evandro Salles y un último texto del curador “*Estereótipos do Cotidiano*”.

Solamente los último textos — “*Cruel Horizonte*” de Evandro Salles y “*Estereótipos do Cotidiano*” de Alfons Hug — se refieren a la exposición, los otros intentan explicar la ciudad dentro del proyecto más amplio de la arquitectura moderna internacional. Sería posible también analizar la multiplicidad y la alternancia de los idiomas de esos textos, que no siguen un padrón preciso, portugués – alemán, por ejemplo, como se esperaría de un evento promovido por el Goethe Institut.

Los trabajos de los artistas, sin embargo, muestran, entre sus diferencias, una extraña identidad de conductas, por así decir, nacionales. Mientras que las imágenes de los artistas alemanes exhiben edificios, paisajes o panoramas de la ciudad, las de los brasileros ignoran completamente la arquitectura grandiosa, y se detienen morosamente sobre rostros humanos o detalles degradados de las ciudades satélites.

En el cruce de esas visiones — ciudad sin gente, gente sin ciudad — las obras nos ofrecen, ora la imagen de un mundo cristalizado e inmóvil, ora la visión de un otro, flexible, poroso, permanentemente en mutación. En ese último sentido, Rosângela Rennó e Ulrich Görlich utilizan estrategias semejantes para el desvelamiento de una ciudad crepuscular que nace y prolifera en el interior de la ciudad cristalina.

En su instalación, intitulada *Trabajo de Divulgación*, de Ulrich Görlich transfirió el Archivo Público del Distrito Federal juntamente con sus funcionarios para las galerías del Teatro Nacional de Brasilia. Los visitantes tenían la posibilidad de examinar el acervo de fotografías referente a la fundación de Brasilia y encomendar ampliaciones para uso propio.

La instalación de Rosângela Rennó reúne, junto a la inscripción parietal en bronce de la palabra *Inmemorial*, título del trabajo, fotografías de obreros que murieron durante la construcción de Brasilia y de niños que trabajaron en sus canteros de obras.

Al desplazar de su locación el Archivo Público de la capital y al apropiarse de las fotos de las fichas de los obreros del archivo de la Novacap (*Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil*), para exhibirlos, primero en el Teatro Nacional de Brasilia, y más tarde en los más prestigiosos espacios institucionales del país, los artistas están desvelando lo enterrado, lo no sincrónico, lo menor y reconduciendo la problemática política a la agenda del arte occidental de la contemporaneidad, por medio de prácticas de resistencia y de interferencia.

Tanto en *Trabajo de Divulgación* como en *Inmemorial*, archivo y monumento, depositarios tradicionales de la memoria, son desenmascarados, a través de estrategias que ponen en evidencia justamente aquello que la historia oficial estaba empeñada en ocultar.

La ciudad escondida

Marozia consiste di due città: quella del topo e quella della rondine ; entrambe cambiano nel tempo; ma non cambia il loro rapporto: la seconda è quella che sta per sprigionarsi dalla prima.

Calvino

En *Trabajo de Divulgación*, Ulrich Görlich se apropia del Archivo Público del Distrito Federal y lo desplaza para las galerías del Teatro Nacional de Brasilia. Mientras la exposición estuviera instalada, el público podría examinar el acervo de más de 4000 fotos de la construcción de la capital, con la ayuda de los funcionarios del archivo, también transferidos para el Museo. Era posible, también, que los visitantes solicitaran copias de las antiguas fotografías.

La instalación de Görlich exige del espectador una participación activa, ya que el artista le propone buscar en los archivos y apropiarse de esas imágenes para incluirlas en sus archivos personales. De esa manera, será posible establecer una continuidad entre la Brasilia contemporánea y la de los tiempos pioneros de la construcción.

Las fotos del Archivo Público, del final de la década de 50, perdieron la camada azul y se transformaron en imágenes prácticamente monocromáticas, de un rojo intenso apenas iluminado por luces anaranjadas. El deterioro del material aporta lecturas suplementares. De algún modo, el color rojo de las fotografías apunta para algo que no estaba previsto en los días utópicos de la construcción.

En el catálogo de *Reverendo Brasilia*, el trabajo de Görlich está encabezado por un fragmento de *The Modernist City* de James Holston: *El contexto arquitectónico de la vida en la calle*, donde se destaca la ausencia de personas en las calles.

Entrevista tras entrevista, al comparar Brasilia con sus ciudades de origen, cualquiera que fuera el tamaño de

*ellas, los brasilienses repetían la misma respuesta: en Brasilia no hay gente en las calles.*²⁰

A continuación se reproducen algunas de las fotos del archivo: grandes extensiones de tierra plana y roja; cielos bermejos; edificios enormes en el medio de la nada; estructuras gigantescas; un grupo de aviadores y un padre franciscano; una multitud de trabajadores esgrimiendo sus herramientas de trabajo — y no conseguimos saber si es un gesto de orgullo o de rebeldía —; un entierro bajo el sol del mediodía, una tumba humilde en el medio del *cerrado*.

Görlich, que abandona en este trabajo las grandes imágenes en blanco y negro que revelaba y fijaba directamente sobre los muros de las salas de exposiciones, ya había trabajado con apropiación de imágenes históricas como las del *Reichtag* de Berlín o las del centro de la ciudad de *Munster* arrasada por los bombardeos. El alcance político de su trabajo parece residir en la actualización del archivo en su doble función de retorno al origen y sitio de localización del poder.

Al apoderarse de alguna foto del archivo, el visitante tiende a confrontarla con la situación contemporánea y, a partir de ese momento, comienza a desencadenarse un proceso de resignificaciones. La ciudad del presente intentará encontrar, en las imágenes de la ciudad del pasado, lo que se perdió, lo que se olvidó, lo que fue dejado para atrás.

El trabajo de Rosângela Rennó también nace de las sobras de la cultura, de lo fue dejado de lado durante el proceso de resolver lo que tiene valor. En *Inmemorial*, la artista confronta el proyecto monumental de la nueva capital con los obreros muertos durante la construcción de la ciudad.

²⁰ Holston, James. *The Modernist City*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.p.105.

Para realizar el trabajo, ella buscó informaciones a través del Proyecto *Historia Oral* del Archivo Público del Distrito Federal. Allí se enteró de una masacre que había sucedido durante la construcción de Brasilia: en el alojamiento de la empresa Pacheco Fernández, dos operarios comenzaron una pelea por causa de la comida. Al saber del tumulto, la Guardia Especial de Brasilia llegó disparando. Los muertos nunca fueron contados. El hecho fue silenciado y nunca pasó a la historia oficial.

A partir de ese relato, Rennó revisa los archivos de los funcionarios de la Novacap, en busca de los obreros que murieron durante el período de la construcción, y se sorprende al comprobar que la empresa empleaba muchos niños. Organizando las fichas de los funcionarios por orden de entrada en la empresa, Rennó crea dos nuevos archivos, el de los obreros fallecidos y el de los niños contratados. De esas nuevas colecciones, selecciona 50 fotografías.

En la instalación, las imágenes ampliadas (60 x 40 x 2cm) son colocadas en el piso y en la pared, sobre bandejas de hierro. La palabra *Inmemorial*, en bronce pintado, está fijada en el muro. Las fotos de los muertos, refotografiadas y ampliadas en película ortocromática, negro sobre negro, apenas se vislumbran a través de una sombra plateada que vara, oblicuamente, la oscuridad. Las de los niños, también refotografiadas y ampliadas, conservan el sepia dorado y desmayado de las viejas fotografías.

La foto de la ficha, desprendida del archivo y aumentada, muestra las heridas de los broches — dos agujeros en el pecho — que las sujetaban al papel y las evidencias del paso del tiempo. Ni nombres, ni historias; solamente un número identifica a las personas.

En el contexto de la exposición, *Inmemorial* es un testimonio claro de la amnesia voluntaria instaurada por el poder. *Amnesia*, repite la artista, no olvido. Amnesia: pérdida de la

memoria, total o parcial. El término médico apunta para una evaporación de los sentidos. Uno se olvida de que algo fue olvidado. Amnesia social, amnesia colectiva, como definió Heinrich Boll la relación de la Alemania de pos-guerra con su pasado nazi. En algún momento, alguna cosa fue irremediablemente perdida; las fotos que Rennó recontextualiza no restauran la memoria mas testimonian el olvido, porque los candangos fueron fotografiados para ser olvidados. Sus fichas, en los archivos de la Novacap, serían sus tumbas.

En el catálogo de *Reviendo Brasília, Inmemorial* se completa con las fotografías del Túmulo del Candango Desconocido, construido en 1958 y después destruido, del Nuevo Túmulo del Candango Desconocido, construido en 1985, y de un fragmento de *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino.

En las páginas del catálogo, las humildes tumbas, ambas en ruinas, atestan la precariedad de los homenajes y, de alguna manera, señalan el indudable lado épico de la construcción de Brasilia. El Túmulo del Candango Desconocido, escondido por la maleza, es el revés del imponente Memorial JK, proyectado por Niemeyer e inaugurado en Brasilia, en 1981²¹. Como un monumento precario, el *Inmemorial* de Rennó se opone críticamente a los Memoriales de Niemeyer al exhibir, oblicuamente, los rastros de la exploración que el arquitecto comunista había olvidado.

Si leemos el catálogo como un suplemento a la instalación, percibiremos que, a través de su trabajo, Rennó propone la posibilidad de descubrir una otra ciudad, aquella que se esconde y prolifera en el interior de la ciudad del futuro. Con Calvino, nos advierte que

²¹ El Memorial JK está situado en la Plaza del Cruzeiro, donde, en 1957, fue celebrada la primera misa de Brasilia.

*...su una qualità intrinseca di questa città ingiusta che germoglia in segreto nella segreta città giusta: ed è il possibile risveglio — come un concitato aprirsi di finestre — de un latente amore per il giusto, non ancora sottoposto a regole, capace dei ricomporre una città piu giusta ancoral di quanto non fosse prima di diventare recipiente dell'ingiustizia. Ma se si scruta ancora nell'interno di questo novo germe del giusto vi si scopre una macchiolina che se dilata come la crescente inclinazione a imporre ciò che è giusto attraverso ciò che è ingiusto, e forse è il germe d'una immensa metròpoli...*²²

Ese amor latente por la justicia, aún no sometido a reglas, que nace y prolifera en el interior de la ciudad injusta, impregna *Inmemorial*. Y aunque el rescate de la memoria sea circunstancial y efímero, afirma la posibilidad de resistir a la amnesia social a través del arte.

Desde hace tiempo, Rosângela Rennó intenta interrumpir el flujo de las imágenes creado por la fotografía y, para eso, se apropia de imágenes existentes. Como Freud que, en *El Malestar de la Cultura*, se inquieta, por gastar prensa, impresión, tinta y papel, por movilizar una pesada máquina archivística, para contar historias que todo el mundo conoce²³, como Borges que lamenta “agregar a la infinita serie un símbolo más”, Rennó cree que hay demasiadas fotografías en el mundo y, en consecuencia, apenas re-fotografía imágenes de fotografías. (*En abyme*, el referente de la fotografía es una fotografía...) Pero a pesar de la retórica del gesto, cada vieja fotografía refotografiada se transforma en una nueva fotografía, un nuevo archivo, un símbolo más que va a agregarse a la infinita serie.

Las fotos olvidadas — los restos de un álbum de familia, las fotos de identificación abandonadas, los archivos penales, los fotogramas cortados en la edición de la película — son rescatadas y recontextualizadas como pruebas de la amnesia social.

²² CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Torino: Einaudi, 1972.167.

A *posteriori*, la imagen refotografiada se demuestra plena de sentidos, y señala un universo significativo del cual siempre estuvo alejada. Destinadas desde siempre a la invisibilidad, producidas para ser archivadas y enseguida olvidadas, las imágenes del archivo, alcanzan finalmente visibilidad en el campo del arte.

Uno de los pocos trabajos en que Rennó no usa fotografías de archivo es *Estados Unidos/ United States*, instalado en el In-site 97. Aún así, no fue ella quien sacó las fotos. La artista contrató a Eduardo Zepeda, fotógrafo especializado en retratos de casamiento, nacido en Nayarit y residente en Tijuana, para fotografiar en sus lugares de trabajo, emigrantes de cada estado de México, que viviesen en Tijuana.

Su idea era “fotografiar la mexicanidad en el lugar menos mexicano que existe que es Tijuana”, por eso no quiso “fotografiar a las personas que intentan cruzar la frontera, sino las que permanecen, las que van hasta el extremo occidental-norte de México”²⁴.

Tijuana, que se ha incorporado en parte al conurbano de San Diego, parece ser “un ejemplo de cómo las continuidades binacionales, que configuran una metrópoli transfronteriza, no eliminan las discontinuidades entre el sector estadounidense y el mexicano”²⁵. La barrera física y económica que se extiende en la frontera entre Tijuana y San Diego crea, del lado mexicano, una zona de densidad donde se amontonan personas provenientes de todos los estados del país que trabajan, viven de la caridad o, simplemente, esperan.

Para cartografiar a los protagonistas de ese complejo escenario, la artista, procuró identificar un nativo de cada estado, decidió todas las locaciones que serían utilizadas e hizo la

²³ Cf. DERRIDA, Jacques. *Mal de Archivo. . Uma impressão freudiana*. Madrid: Trotta, 1997. p.16.

²⁴ RENNÓ, R en entrevista a la autora, mayo de 2001.

producción de las imágenes que, finalmente, Zepeda fotografió. La finalización del proyecto fue realizada en Tijuana. Antes de ser plotadas en la ciudad las fotos fueron manipuladas digitalmente con el objetivo de hacer cortes y lograr saturación de colores y una mayor definición.

La obra, que consta de 16 imágenes, fue instalada en las vitrinas del Museo de los Niños en San Diego. Encima de cada foto, sobre una faja amarilla, estaban escritos los nombres de los estados mexicanos a los cuales esas personas pertenecían.

Como los candangos muertos durante la construcción de Brasilia, que solamente pudieron entrar al Teatro Nacional de la ciudad en las imágenes de *Inmemorial*, los trabajadores mexicanos de Tijuana atravesaron, también en imagen, la frontera.

Las dos obras de Rennó apuntan para situaciones de exclusión/inclusión en dos episodios claves de la historia de las ciudades latinoamericanas. Brasilia, ícono de una modernidad autoritaria y predatoria que desembocaría en el golpe de 64, sería, al mismo tiempo, el logro más importante y el mayor fracaso de la agenda de las vanguardias artísticas brasileras de posguerra²⁶. Tijuana/San Diego, ciudad transfronteriza, es una entre las tantas megalópolis que se formaron en los últimos cincuenta años por la expansión urbana que eliminó las discontinuidades entre ciudades vecinas.

El trabajo de Rennó — como el de Görlich — puede ser examinado a partir de las últimas reflexiones sobre el concepto de lo político en el arte. La cuestión política, en el arte contemporáneo, puede ser abordada, apenas, a través de prácticas de resistencia o de

²⁵CANCLINI, Nestor García. Arte desurbanizado, desinstalaciones fronterizas, in Catalogo Insite97, San Diego: Installation Galery, 1998. p.40.

interferencia, pues el colapso de la representación — en la actualidad no puede haber ninguna representación simple de la realidad, de la historia, de la política, de la sociedad, pues todas ellas sólo pueden ser constituidas textualmente — desvela los contenidos ideológicos implícitos en las imágenes. Hal Foster distingue entre una “arte política” que produce representaciones ideológicas dentro de un esquema retórico estricto y una “arte con una política” que buscaría producir un concepto de lo político operativo dentro de nuestra realidad presente²⁷.

Rosângela Rennó está empeñada en testimoniar y exhibir los procesos amnésicos que corroen las imágenes de nuestra cultura. Su proyecto de trabajo es una prolongada tentativa de resistir a la irremediable disolución de los sentidos de esas imágenes. La posibilidad de revelar lo descalificado, lo olvidado, lo escondido, lo enterrado y conectarlo— desde los lugares privilegiados del sistema y a través de una práctica cultural prestigiosa —, a las contradicciones del presente, que su trabajo representa, demuestra la eficacia del arte en el ejercicio de su función política, al revelar fallas e vacíos, impaciencia absoluta de un deseo de memoria.

²⁶ Cf. Schwarz, Roberto. *Seqüências Brasileiras*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.199-204. Pelo prisma da arquitetura.

²⁷ Cf. FOSTER Hal, *Recodificação, Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo, Casa Editora Paulista, 1966. p. 206.

Volver a Brasilia

*Moramos na cidade, também o presidente
E todos vão fingindo viver decentemente.*

Russo

¿Dónde está hoy, aquella Brasilia, imponente ciudad del futuro, síntesis de todas las artes?

La ciudad real, de cal y canto continua en el planalto central, aislada, tan aislada como siempre estuvo. Y vacía. A su alrededor, las ciudades satélites crecen y se multiplican desordenadamente. En el recinto confinado del Plano Piloto, la capital — la corte, como algunos periodistas la llaman — funciona prácticamente tres días por semana algunos meses por año y es considerada por el pueblo como el lugar donde el poder se alía con la corrupción.

La mayor parte de los brasileros nunca fue a Brasilia, para ellos, la ciudad es — como la Itabira de Drummond — apenas un retrato en la pared. Sin embargo, un resto de orgullo nacionalista impregna todavía los sentimientos del pueblo cuando se depara en la pantalla del televisor con las imágenes impecables de los bellos edificios recortados contra cielos de desmesurada belleza.

Clarice Lispector, en su texto inaugural, profetizó que en Brasilia no podría nacer *samba*. En los años 80, el rock brasileiro nació en Brasilia. En esa época, parecía que esa música urbana sería su expresión exacta. En poco tiempo las bandas de rock se multiplicaron, rebelándose contra los restos de una MPB decadente y testimoniaron, por un breve tiempo, la triste experiencia de ser joven y vivir en Brasilia.

Tal vez el exponente más significativo de esa generación, la generación coca-cola, como él mismo la llamó, haya sido Renato Russo, hijo de diplomáticos, líder de la banda Legión Urbana.

Libre de cualquier ufanismo, Russo evoca, en letras impregnadas de una impotencia melancólica, el sueño de un mundo mejor y más justo, sabiendo, de antemano, que ese sueño acabó.

Faroeste caboclo narra la larga epopeya de un *retirante* que atraviesa el Brasil para llegar en un día de Navidad a la ciudad radiante — "*Meu Deus mas que cidade linda!/No Ano Novo eu começo a trabalhar*" — pero sólo consigue ser apenas un juguete en las manos de caudillos locales, traficantes, policía corrupta, jóvenes ociosos y militares inaptos.

Nunca llegará a la ciudad iluminada. João de Santo Cristo atravesará, en un nuevo *via crucis*, todas las miserias de las ciudades satélites: Taguatinga, Planaltina, Roconha, Ceilândia donde morirá asesinado.

*E João não conseguiu o que queria
Quando veio pra Brasília com o diabo ter
Ele queria era falar com o presidente
Pra ajudar toda essa gente que só faz
sofrer.*

La imagen de João, asesinado en Ceilandia, en el medio de la calle, evocará la figura de Cara de Cavalo, el bandido que Helio Oiticica inmortalizara en *Homenagem a Cara de Cavalo* (1966), brazos abiertos contra el asfalto, sobre la frase *Seja marginal, seja herói*,

Pero ni el heroísmo es una posibilidad en los años 80. Mientras los jóvenes artistas del eje Rio/São Paulo, pintan frenéticamente, impulsados por el placer de sus cuerpos jóvenes convenientemente anunciado por Bonito Oliva y los líderes locales de la Transvanguardia, y apoyados por un mercado incipiente pero vigoroso, la música urbana de Brasilia revelará las falacias del proceso de redemocratización.

*O que foi escondido é o que se escondeu
E o que foi prometido, ninguém prometeu.
Nem foi tempo perdido.
Somos tão jovens.*

Aquellos jóvenes ya no existen, exterminados por el Sida o silenciados por el éxito mediático, abandonaron de muchas maneras la ciudad que instigó su rebeldía.

En Brasilia, hoy, no pasa nada, apenas se trazan los destinos del país. La ciudad que fue en un primer momento promesa de futuro, después símbolo del poder dictatorial y, al final, memorial de sí misma, resiste, a pesar de todo, habitada por forasteros nostálgicos, para testimoniar tal vez que “*o futuro não é mais como era antigamente*”.

Belo Horizonte, 21 de febrero de 2002