

Rojo Carandiru. Memoria y masacre en clave visual

Rojo Carandiru. Memoria y masacre en clave visual

 **María Elena Lucero**

Universidad Nacional de Rosario
Rosario, Argentina
elenaluce@hotmail.com

Recibido: 22/02/2020 - Aceptado con modificaciones: 08/08/2020
ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/dni4lxmeo>

Resumen

A comienzos del siglo XXI la artista Lygia Pape realizó *Carandiru*, una instalación caracterizada por el uso del color rojo en alusión directa tanto a la masacre de 1992 perpetrada en el penal de São Paulo, como al genocidio indígena durante el Brasil colonial. La materialidad de la obra enfatiza la dimensión dramática de ambos acontecimientos y abre una serie de significaciones que se enlazan, a su vez, con la historia latinoamericana y el arte brasileño. La misma temática había sido abordada por Nuno Ramos en 1992 (año de los asesinatos en la institución carcelaria) en *111*, una impactante ambientación conformada por piedras, bombitas de luz y alquitrán como elementos básicos. A partir del libro *Estação Carandiru* de Drauzio Varella, el director Héctor Babenco filma *Carandiru* (2003) donde retrata la matanza ejecutada por la policía militar. Este trabajo propone la revisión de aspectos

Palabras claves

archivos, artes visuales,
Carandiru, imaginarios,
memoria

Artilugio, número 6, 2020 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



visuales vinculados a los archivos y a la memoria a partir de determinados imaginarios culturales que abarcan instalaciones, objetos y filmaciones, donde la masacre es representada desde diferentes modalidades estéticas, políticas y poéticas.

Abstract

At the beginning of the 21st century, artist Lygia Pape presented *Carandiru*, an installation characterized by the use of the red color, in a direct allusion to both the 1992 massacre in the São Paulo penitentiary and the genocide of indigenous peoples during colonial Brazil. The materiality of the works highlighted the dramatic dimension of both events and opened up a series of meanings that are in turn linked to Latin American history and Brazilian art. This topic had been addressed by Nuno Ramos in 1992 (the year of the killings in the penitentiary) in *111*, a striking installation made up of stones, light bulbs and tar as basic elements. Based on the book *Estação Carandiru* by Drauzio Varella, film director Héctor Babenco shot *Carandiru* (2003), where he portrayed the massacre committed by the military police. This work proposes a revision of visual aspects linked to archives and memory based on given cultural imaginaries including installations, objects and films, where the massacre is represented from different aesthetic, political and poetic modalities.

Key words

archives, visual arts,
Carandiru, imaginaries,
memory

ROJO CARANDIRU

Carandiru (2001) de la artista brasileña Lygia Pape es una pieza conformada por una cascada de agua corriente que se derrama en un muro de fibra de vidrio con un sonido de fondo. Emplazada sobre un muro pintado de rojo que se encuentra por detrás, la apariencia general de la obra recrea un manto *tupinambá* que hace referencia a la etnia del Brasil primitivo que fue reconocida por sus prácticas de canibalismo y antropofagia¹. La instalación de Pape plantea una analogía entre los presidiarios asesinados en el conocido episodio ocurrido en la gigantesca cárcel de Carandiru en São Paulo el 2 de octubre de 1992 y el genocidio indígena llevado a cabo en los primeros siglos del período colonial en Brasil. Como fue de público conocimiento, en el presidio de Carandiru se produjo un enfrentamiento entre bandas rivales que desembocó en una represión sangrienta por parte del personal policial interviniente. El saldo fue de ciento once muertos. Lygia Pape recupera el episodio y lo resemantiza en una construcción visual de apariencia minimalista eludiendo el sentido panfletario que podría adquirir la temática (tal como funcionó en los medios masivos de comunicación), sin quitarle densidad simbólica. De acuerdo a algunos testigos, tras el tiroteo que inició la policía militar, la sangre de los detenidos asesinados se derramaba por las escaleras del Pabellón 9 de la cárcel, una

escena que resurge en la instalación de la artista brasileña: “Para Lygia Pape, importou um detalhe de um testemunho: o sangue descia em cascata pelas escadas – o banho de sangue” (Duarte, 2002, p. 11). La tonalidad sanguinolenta que caracteriza la obra instituye un puente entre la matanza de los presidiarios y el genocidio indígena. Las representaciones gráficas de los *tupinambás* provenientes de las crónicas visuales del siglo XVI fueron relatos demonizantes que adjudicaron un carácter agresivo, salvaje y voraz a los habitantes brasileños que vivían en estas tierras antes de la conquista portuguesa². De hecho, en la sala previa a la instalación de Pape, algunos grabados nativos de Hans Staden (el viajero alemán prisionero de los nativos brasileños) reciben al espectador. Para resaltar la tragedia que generaron los sucesos de la penitenciaría de Carandiru y el exterminio indígena durante los siglos de la colonia, la artista recurre al color rojo, una tonalidad que impacta en toda la obra. Un precedente dentro del arte brasileño lo constituye el conocido *Desvio para o Vermelho* de Cildo Meireles, una ambientación concebida entre 1967 y 1981 que fue reconstruida en distintas ciudades. El espectador ingresa por una habitación con el piso rojo y numerosos objetos (mobiliario, deco-

1 *Carandiru* de Lygia Pape se encuentra disponible en <https://allpainters.org/paintings/carandiru-2002-lygia-pape.html>

2 La temática fue desplegada en el cine en el film *Como era gostoso o meu francês* de 1971, una película cuyo mismo título remite al mecanismo antropófago. Dirigida por Nelson Pereira Dos Santos. Basada en parte en los relatos de Hans Staden y su viaje al Brasil, despliega la historia de un francés que cayó prisionero de indígenas brasileños. Aunque el problema del gusto no es determinante para la deglución caníbal, sino que más bien las virtudes morales y sobre todo los valores heroicos de la víctima, la narración cinematográfica se centraliza en un francés considerado apetitoso tras ser preparado por los Tupis para su devoración (Lucero, 2019).

ración, alimentos) del mismo color. El ambiente doméstico se torna agobiante, más aún cuando arribamos a una sala oscura donde aparece una pequeña pileta de baño, de cuya canilla emana líquido rojo. Para Meireles la utilización del rojo alude al estallido de sangre vinculado a una historia relatada por su padre, quien atestiguó el asesinato de un periodista. Por otro lado, el contexto histórico en el cual construye su trabajo se caracterizó por la presencia del gobierno de facto en Brasil (1964-1985), una etapa de dictadura donde se perpetraron torturas, muertes y violaciones de los derechos humanos.

En el campo filosófico, el rojo como otros tantos colores ha oficiado como un pretexto para los ensayos teóricos de Ludwig Wittgenstein. Desde un punto de vista social y antropológico, Wittgenstein (1994) señala los juegos lingüísticos que se generan a partir de los colores, los que se van formalizando a partir del lenguaje. El rojo remite a destellos, a la saturación, a la luminosidad, siempre en relación a otros colores, es decir que el significado de cada uno acontece en tensión con el entorno. A su vez el autor señala las gradaciones que abarca cada color (en este caso, rojo amarillento, opaco, azulado, rojo oscuro, rojo-negro) y abre un espectro cromático variable y heterogéneo. En un contexto más local, los hallazgos de Gabriela Siracusano (2005) engloban las distintas procedencias y aplicaciones del rojo. Sea vinculado a las pinturas corporales que exhibían los nativos americanos, a las propiedades curativas de la piedra hematita (un óxido de hierro también conocido como

almagre, tierra roja de España, piedra sanguínea, *terra rubra* o *sinopia*) o al *Palo Brasil* –el primer producto de exportación de Brasil hacia Europa por su tinte rojizo procedente de la savia (*brasileína*)–, el rojo ha tenido desde largo tiempo múltiples usos. Agregaríamos evocaciones simbólicas cuyos sentidos connotan una materialidad ígnea, sanguinaria y mortífera.

VIOLENCIAS

Durante el mismo año del violento episodio, Nuno Ramos realiza *111* (1992), una ambientación concretada en homenaje a las víctimas de la masacre de Carandiru, en la cual utilizó pintura matérica de grandes espesores y alquitrán como sustancia-base³. Su obra nos conecta con distintas percepciones. En *111* cada bloque-bulto encarna un cuerpo. Se trata de un conjunto gigantesco de prismas impregnados de brea y alquitrán dispersos en el piso que componen una geometría informal y compleja que sostiene los nombres de los jóvenes asesinados grabados sobre metal, junto a las noticias de periódicos sobre la masacre. Los tubos de lámparas enormes con mangueras junto a vaselina líquida en las paredes que señalan a los presidiarios que fallecieron, crean un conjunto, por momentos, sórdido, pero sobre todo, inquietante y conmovedor que derrocha fluidos, secreciones,

³ La obra de Nuno Ramos se encuentra disponible en

http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?fg_Lingua=1&cod_Artista=92&cod_Serie=17

sangre solidificada y materias inertes. Materia que desborda, que derrapa y que vierte el resto abyecto que simbolizan los presos asesinados, resto del resto. Para Victoria Cóccharo este cúmulo de objetos se relaciona con los cuerpos figurados, “como materia opaca en cada bloque de alquitrán, se vuelven presencia insoportable frente a un sistema que, o no sabe cómo calcularlos o no se hace cargo de hacerlo” (2017, p. 239). Una opacidad que a su vez esconde, oculta y niega sus identidades. En algunas paredes de 111 se observan pequeñas cajas que contienen fragmentos de los salmos bíblicos, un elemento que complejiza aún más la lectura de la obra en su totalidad, junto a palabras escritas con vaselina. También aparecen enormes imágenes fotográficas ampliadas de la cartografía de la ciudad de São Paulo que detallan las cercanías del penal, con enormes bombillas de vidrio colgando. Se trata de una producción visual que anuda la memoria traumática del lamentable suceso con la impronta estética de la precariedad material que le imprime un carácter visceral, trágico y conmovedor.

ENCIERROS

En 2003 el director de cine Héctor Babenco estrena *Carandiru*, una película basada en el libro del médico que visitaba el penal, Drauzio Varella, quien recogió sus experiencias en *Estação Carandiru* de 1999. A partir del relato en *off* de Varella, van surgiendo las confesiones individuales, el

sufrimiento que implican las condiciones infra-humanas de la vida carcelaria, el hacinamiento, los enfrentamientos internos entre bandas, los abusos de poder, las enfermedades, las drogas, las adicciones, los conflictos sociales que originan la criminalidad, las traiciones y la lucha por sobrevivir. Los informes periodísticos comunicaron que la policía militar disparó a sangre fría, aun cuando los presidiarios depusieron sus armas (cuchillos y palos) luego del enfrentamiento. Uno de los principales protagonistas es Negro Prieto, un interno respetado por todos que actúa como árbitro de los conflictos internos en el penal. Empiezan a aflorar las historias, un preso le confiesa a otro que su madre le pagó para asesinar a su padre y se producen discusiones. En medio de la contienda ingresa al penal el Dr. Varella, quien se ocupará del programa de detección del VIH en la cárcel. Varella recorre los distintos recintos, desde el cubículo oscuro cuyo encierro significa el mayor castigo, hasta el patio comunitario donde se juega al fútbol, se practica capoeira, se come, se intercambian productos, se acomoda la ropa. En la enfermería, él va conociendo a los presidiarios, las dolencias que los aquejan y sus historias personales que incluyen los motivos por los que están encerrados en el penal. A partir de los análisis de sangre, detecta unos ochenta y dos casos de presos infectados. Se cruzan los relatos sobre drogas, sexualidad, asesinatos, adicciones, violaciones, evangelización, amores e infidelidades, deseos futuros. Las visitas familiares (entre ellas, las dos esposas de *Majestade*), las esperas infructuosas (*Chico*, el fabricante de globos, que

aguarda a su hija inútilmente), las deudas, el delirio de las drogas (como el caso de *Zico*), la homosexualidad y el travestismo (*Lady Di* y *Sem Chance* se conocen en la enfermería y se casan en la cárcel), entre otras dimensiones afectivas, cruzan el relato general. Luego de un partido de fútbol se produce el enfrentamiento entre dos grupos en el Pabellón 9. Pese al cese de las peleas por parte de los presos y de su rendición con banderas blancas, la policía militar ingresa y dispara a mansalva a quienes encuentra a su paso. Ríos de sangre corren por las escalinatas. Junto a los testimonios de los sobrevivientes, se escucha la voz del médico que cierra el *film* y describe el dolor que le produce cada vez que atraviesa las puertas de hierro del penal de Carandiru. Se escucha una sirena junto a la leyenda escrita “Solo pueden contar lo que sucedió Dios, la policía y los presos. Yo oí apenas a los presos. Drauzio Varella”. La película culmina con “Acuarela do Brasil” como música de fondo, un detalle que discrepa con el matiz general de la historia. Si bien se resaltan los aspectos trágicos de los dramas personales más que las definiciones políticas y la problemática de los derechos humanos, *Carandiru* es una suerte de narración que abarca desde el universo humanizado de los presidiarios, hasta los efectos de las drogas o la evangelización, y se cierra con la matanza sanguinaria. Constituye una ficción que engloba archivos y testimonios, y que “recurre a la exageración del melodrama y elige a sus personajes no para documentar una realidad sino por el tenor melodramático de sus vidas” (Aguilar, 2007, p. 174).

MEMORIAS, ARCHIVOS Y FICCIONES

Uno de los puntos nodales que reaparece en las tres propuestas visuales mencionadas es la masacre y el castigo desmedido que da como resultado imágenes con sangre, fragmentos de cadáveres y cuerpos asesinados. La represión en el penal de Carandiru, ordenada por el coronel Ubiratan Guimarães⁴, se establece desde una matriz de poder de un acto que deviene en una violación a los derechos humanos. En este caso, cuenta con la complicidad de la autoridad y perfora el tejido colectivo de una comunidad que tiene sus propias reglas y modos de convivencia. La acción militar reitera el mecanismo biopolítico por el cual un sector poblacional es aniquilado en beneficio del orden. En su extenso estudio sobre el tema, Michel Foucault (2007) afirma que la biopolítica funciona como reemplazo del ejercicio directo del poder, donde el dejar vivir va seguido del dejar morir. Basada en las tecnologías de saber/poder, la biopolítica se aplica a la población como problema político, científico, biológico y de poder. En ese contexto, el estado policial se plantea propósitos que el autor califica de ilimitados y que abarcan desde las actividades grupales hasta los aspectos personales de los sujetos: así el objeto policial es un objeto infinito que desencadena violencias, arbitrariedades, excesos y abusos de poder, con el peso de

⁴ Ubiratan Guimarães no tuvo un juicio responsable y quedó libre de culpa y cargo. Más tarde en 2006 fue asesinado; junto al cuerpo apareció la frase escrita “aquí se hace, aquí se paga”.

la gubernamentalidad. En sus intentos de control y dominio, el aparato policial/estatal genera actos de represión que desencadenan violencias incontrolables, replicadas con la masacre o catástrofe humana. Lo que queda es la memoria de lo ocurrido, que al ser evocada despierta reacciones adversas. Según Andreas Huyssen (2007) privilegiamos la memoria y el pasado a partir del fenomenal impacto de los medios masivos, hecho que coadyuva en la formación de una especie de “industria de la memoria”. La obsesión por el tiempo pretérito opera a favor del crecimiento de los discursos acerca de la memoria. En el siglo XX han proliferado acontecimientos y situaciones ligadas al genocidio y a la destrucción social y colectiva, desde las guerras mundiales hasta los conflictos étnicos y las luchas por el territorio. En esa atmósfera, cabe preguntarse de qué manera se exponen las memorias locales como espacios de conflicto entre pasado y presente. De ahí el valor del archivo, sea como registro documental, como estructuración informativa o como artefactos visuales. De esta manera, afirma Huyssen, el archivo funciona como contrapeso y resguardo de esa memoria.

El crecimiento del uso de archivos en el campo cultural facilitó la preservación de conocimiento histórico y de diversas formas de la memoria. Para Charles Merewether (2006) los archivos integran acervos, bibliotecas o colecciones, y constituyen fuentes primordiales para la investigación desde la cual las historias pueden ser narradas. En el ámbito cultural, los archivos han sido analizados y organizados

según las diferentes visiones de los/las artistas o agentes culturales. Como partes de un todo mayor, pueden reconstruir narrativas alternativas o subalternas, excluidas de los discursos dominantes. También los archivos constituyen un soporte fundamental para la creación de los imaginarios culturales acerca de la memoria. Así las imágenes (de archivos) funcionan como portadoras de la memoria. Un imaginario implica para Jean-Marie Schaeffer (2012) un proceso de producción representacional endógeno que abarca el plano cognitivo, el cual actúa como una forma de interacción entre el individuo y el entorno que lo rodea. La representación (y sus posibles usos) se puede transformar en ficción, resultado de los efectos de ese imaginario. En las artes visuales existe la ficcionalidad en las artes en el nivel de su estatuto pragmático, y se instalan vínculos entre ficción y esfera artística como relación de intersección entre artes y su función lúdica/imaginaria/metamorfoseada. De ahí la distancia entre el objeto real y la ficción: lo ficcional no reproduce, sino que proyecta mediante un desplazamiento estético-simbólico.

CONCLUSIONES

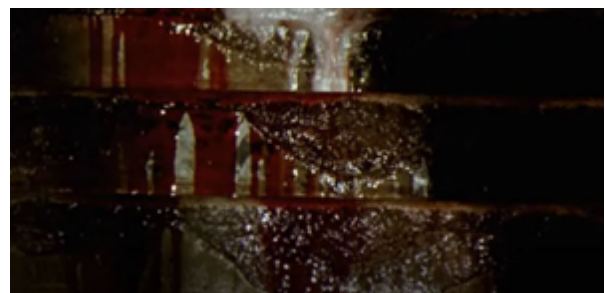
En el caso que nos ocupa, observamos tres enfoques visuales, tres ficciones sobre la masacre de Carandiru de 1992: la instalación de Lygia Pape, las intervenciones y ambientaciones de Nuno Ramos y la producción cinematográfica de Héctor Babenco. Si bien se trata de un mismo

suceso, se plantean relaciones particulares con diferentes tipos de archivos:

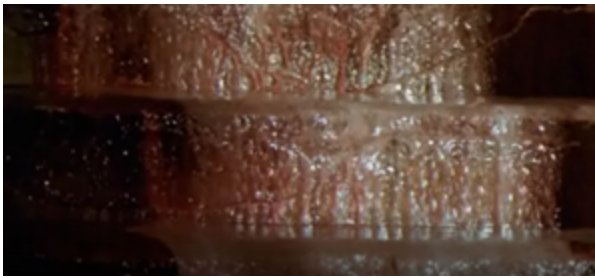
- a. *Carandiru* de Lygia Pape concentra diferentes memorias a través del uso de rojo sanguinolento y del líquido que corre como cascada. Dichas memorias provienen de la propia historia del arte brasileño (el uso del rojo en *Desvío para o vermelho* de Cildo Meireles), del trágico episodio de 1992 – cuando en los momentos finales la sangre cae por las escaleras de la penitenciaría (por lo tanto, la artista se enfoca en el momento *post-mortem* de la masacre)– y del imaginario colonial que circuló durante los siglos de la conquista en Europa a través de los grabados basados en las crónicas de Hans Stadem (en las figuras clave que se observan en la antesala de la instalación).
- b. *111* de Nuno Ramos exhibe materialidades (densas, espesas) en las que aparecen incrustados los nombres de los presos asesinados. Los sujetos se tornan volúmenes en amalgamas de muerte, carne acribillada y alquitrán, medios que refuerzan la presencia pestilente del cadáver. Estos amasijos de resinas y telas se relacionan también con los cuerpos muertos de la película. Ramos acude a archivos con los nombres y a archivos de imágenes cartográficas de la ciudad de São Paulo para apuntalar la localización del hecho.
- c. En la película *Carandiru*, Héctor Babenco incorpora archivos y registros que aparecen escritos en el libro de Drauzio Varella, en

cuya narración emergen las historias personales de los presidiarios y los detalles del sangriento episodio. Babenco ressignifica detalles y aspectos vivenciales bajo las posibilidades que brinda la producción cinematográfica, incorporando decisiones estéticas que dejan entrever su tamiz personal. Hacia el final de *Carandiru* se observan imágenes de archivo con la explosión, el derrumbe y demolición de la cárcel, tareas cuya ejecución finaliza el 9 de diciembre de 2002.

El conjunto de imágenes que se han constituido alrededor de la masacre como tópico fundamental puede centrarse en tres elementos icónicos que se destacan: el color rojo como disparador indicial, el líquido que desciende por las escaleras, tanto en la instalación como en el *film* (donde luego se entremezcla con la espuma blanca) (Figuras 1 y 2) y el alquitrán que evoca degradación y corrupción de la carne. Además, los archivos de programas periodísticos, el recuerdo de un juicio que no se resolvió, los policías culpables absueltos y los testimonios de los sobrevivientes completan una lectura compleja y



Babenco, H. *Carandiru* (2h 18 min. 11 seg.). Brasil y Argentina, 2003.



Babenco, H. *Carandiru* (2h 18 min. 11 seg.). Brasil y Argentina, 2003.

abigarrada sobre un fatídico acontecimiento en la historia de Brasil.

A grandes rasgos, existe un móvil común que conecta estas propuestas artísticas, la visibilización de una matanza perpetrada en sujetos humanos a partir de distintos lenguajes icónicos. Desde una opción conceptual ligada a la simbolización del color rojo, hasta la instalación de objetos intervenidos o la producción cinematográfica de corte realista, estas expresiones activan mecanismos sociales, políticos y estéticos que conllevan a la reflexión sobre los modos en que la violencia impacta en el imaginario colectivo.

a

Cómo citar este artículo:

Lucero, M. E. (2020). Rojo Carandiru. Memoria y masacre en clave visual. *Artilugio Revista*, (6), 59-69. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30032>

Bibliografía

- Aguilar, G. (2007). "El melodrama y la prisión en las películas Deshonra y Carandiru". *Nueva Sociedad* N° 208, abril-mayo 2007, pp. 162-178. Recuperado de <https://www.nuso.org/autor/gonzalo-aguilar/>
- Cóccaro, V. (2017). "111 de Nuno Ramos: la imagen ausente, una supervivencia". En Lucero, M. E. *Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana. Mediaciones, dinámicas e impactos estéticos*. Rosario: UNR Editora, pp. 236-241.
- Duarte, P. (2002). "Risco e invenção". En *Lygia Pape*, Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, pp. 10-13.
- Foucault, M. (2007). *El nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Huyssen, A. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lucero, M. E. (2019). *Memorias de Brasil y Cuba. Gestos decoloniales, prácticas feministas*. Rosario: HyA Editora.
- Merewether, Ch. (edited by) (2006). *The Archive. Documents of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press/Whitechapel Gallery.
- Schaeffer, J. M. (2012) *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblos.
- Siracusano, G. (2005). *El poder de los colores De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI-XVIII)* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Wittgenstein, L. (1994). *Observaciones sobre los colores*. Barcelona: Paidós.

Recursos audiovisuales

- Babenco, H. (director). (2003). *Carandiru* [largometraje]. Brasil/Argentina: Sony Pictures/HB Films

Biografía

María Elena Lucero

AUTORA

Doctora en Humanidades y Artes, mención Bellas Artes y Posdoctora por la Universidad Nacional de Rosario. Profesora Titular del Seminario de Arte Latinoamericano y de Problemática del Arte Latinoamericano del S. XX, UNR. Directora del Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos, Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, UNR. Autora de publicaciones especializadas sobre arte y cultura visual.



María Elena Lucero

CONTACTO:

elenaluce@hotmail.com