

## PARA UNA CARTOGRAFIA DE LA DESACELARACIÓN: ¿UNA HISTORIA DE FANTASMAS?

### TOWARDS A CARTOGRAPHY OF DECELERATION: GHOST STORIES?

#### Resumen

El trabajo propone pensar dispositivos de desaceleración a partir de dos libros de poesía, *cámara lenta* (2017) y *parque de las ruinas* (2018), de la poeta brasileña Marília García (ambos publicados en Argentina en 2020) y de una instalación, “El derecho a la pereza”, de Nuno Ramos (2016). La densidad de estas experiencias estéticas situadas (“site specific”) y espacializadas nos apuntan a las frustraciones de los proyectos de desarrollismo industrial de las economías periféricas latino-americanas y a los fantasmas (del pasado y del futuro) de una sociedad construida sobre la esclavitud y la explotación socioambiental. Con la lentitud y sus detenimientos, García y Ramos proponen una superposición de estratos temporales de distintos siglos, que remiten a los procesos de ocupación del territorio y que asociamos también a los traumas que emergen en la vida cotidiana del 2020. Si la pausa en muchas actividades económicas y sociales nos ha expuesto a una serie de desafíos y problemas, más revelador aún es pensar en aquello que *no* se ha detenido en este contexto, ya que la cuarentena ha sido también una profundización de las desigualdades sociales y una oportunidad para el aumento de las actividades extractivas del capital, en un sentido amplio, que va desde la minería a la *data mining*, pero también para una aceleración del proyecto de exterminio de poblaciones indígenas, desmonte y avance sobre sus territorios. Así, a partir de un enfoque transdisciplinar, abordamos estas obras como interpelaciones a nuestro presente.

**Palabras-Clave:** prácticas estéticas; desaceleración; extractivismo; fantasma

#### Abstract

This article aims to think about what we call “devices of deceleration”, which is accomplished by means of an analysis of Marília García’s two poetry books *Câmera*

*Lenta* (2017) and *Parque das ruínas* (2018), both published in Argentina in 2020, as well as an installation by Nuno Ramos, “El derecho a la pereza” (2016). All these site specific aesthetic experiences highlight the frustration in relation to industrial development projects in Latin American peripheral economies. They also evoke spectral entities (both from the past and from the future) of a society grounded on slavery and socio-environmental exploitation. In their slowness, Garcia and Ramos propose an overlapping of temporal layers from different centuries, which refer to a process of territorial occupation process that we also associate to the traumas arising in 2020’s everyday life. If, on the one hand, cessation of most of the economic and social activities has exposed us to a series of challenges and problems, on the other hand, we suggest that it is even more revealing to think about what *has not* stopped in this context. In fact, the quarantine has provoked a deepening of social inequalities and an opportunity for the rising of capitalism’s extractive activities, ranging from land mining to data mining. It also enabled the acceleration of the project of extermination of indigenous people, the devastation and occupation of their land. Therefore, by means of an interdisciplinary method, we approach these works as interpellations to our present.

**Keywords:** aesthetic practices; slowdown; extractivism; ghost

### **El desastre del riesgo**

Hace poco más de un año, en mayo de 2019, antes de que el mundo entero haya tenido que parar, el tiempo se detuvo en una pequeña ciudad de Minas Gerais, Barão de Cocais, a pocos kilómetros de la capital del estado, Belo Horizonte, después de que la minera Vale do Rio Doce anunciase la posibilidad inminente de ruptura de la pared de contención de la mina Gongo Soco. Desde entonces, los habitantes de la ciudad viven en la angustiante espera del toque de la alarma, muchos han tenido que abandonar sus casas y alojarse en posadas provisorias, a la espera de un posible desastre como el de las ciudades de Mariana y Brumadinho. Desde su privatización a fines de la década del 90, Vale explotó la mina Gongo Soco hasta el agotamiento del hierro, en 2015, cuando simplemente la abandonó, sin desactivar su barrera de contención de detritos. Desde entonces, la ciudad ha perdido buena parte de sus

recursos y, paradójicamente, su única esperanza está puesta en la posibilidad de explotación de otra mina (Cava da Divisa), una explotación "en seco" (que no produce detritos) según prometen los políticos locales.

Barão de Cocais no es la única ciudad de Minas que vive ya hace tiempo "en pausa", a la espera del flagelo. Por lo menos cinco distritos y una decena de ciudades están siendo sacudidas por "una onda invisible de desechos minerales, que devasta comunidades enteras *aun antes de moverse*, un desastre que afecta inclusive antes de ocurrir", de acuerdo con Eleonora Paoli (2020), que ha investigado este problema en su cartografía *Haunted Landscapes of the extraction*, inspirada en el trabajo de Elaine Gan, Anna Tsing, Heather Swanson y Nils Bubant publicado en el libro *Arts of living on a damaged planet: Ghostsand monsters of the Anthropocene*. En la introducción, los autores se refieren a la era actual (el llamado Antropoceno) como caracterizada por un rechazo del pasado e inclusive del presente, que nos condena a continuar "degradando el propio nido" y afirman que "cada paisaje está acosado (*haunted*) por el fantasma de formas de vidas pasadas". Pero además, de acuerdo con los autores, estos paisajes también están acechados por los "fantasmas de futuros imaginados" (Gan et. al., 2017, p. 15). Dado que las principales actividades económicas de esas ciudades de Minas Gerais (no solamente la minería, sino también el turismo y el comercio) han caído drásticamente desde el anuncio de un riesgo potencial, Paoli se pregunta si estas ciudades "viven el riesgo del desastre o el desastre del riesgo" (2020, s/p), mostrando en qué medida esos fantasmas se refieren no a un futuro posible, ni a un pasado reciente, sino que son *fantasmas del presente* mismo. "Hay, en el aire, la sensación de que un crimen no nombrado, relacionado a la fatalidad de un 'destino mineral', fue cometido a cielo abierto", dice José Miguel Wisnik (2018, p. 29), refiriéndose a otra región minera, Itabira -tierra natal del poeta Carlos Drummond de Andrade- que ha sufrido "el lento desarrollo de una explotación que opera en sordina a lo largo de décadas" (Wisnik, 2018, p. 35), desde la creación, en 1942, de la Minera Vale do Rio Doce.

La bibliografía sobre el (neo)extractivismo en América Latina es vasta y apunta casi consensualmente que allí se encuentra uno de los límites más evidentes del último ciclo de gobiernos regionales liderados por partidos de izquierda. Los recientes desastres socioambientales en Brasil, criminales, son además síntomas de una compleja gubernamentalidad que involucra a diversos actores sociales. En su

investigación etnográfica sobre *Conflitos ambientais, corporações e as políticas do risco*, Raquel Giffoni (2019) describe un amplio mercado de consultoría corporativa que incluye a las ciencias sociales para que, en los cálculos de inversión, facturación y posibles desgastes reputacionales, los Estudios de Impacto Ambiental –que son contratados por las corporaciones– tengan éxito en anticipar que la movilización del sentimiento nacional de desarrollo sea mayor que el riesgo de las disputas étnicas (con los Estudios de Componente Indígena) o de las denuncias de ONG's por derechos humanos y ambientales, trabajo infantil, o incluso cuestiones raciales y de género relacionadas a la discriminación de poblaciones locales. Del otro lado de la violencia a cielo abierto, hay un cuidadoso trabajo micropolítico, afectivo, discursivo y local, que contribuye a la normalización de los emprendimientos extractivos.

Muchas fueron las especulaciones que se hicieron en este año 2020, mientras el mundo entero fue forzado a parar o al menos a reducir el comercio, la producción, las actividades cotidianas como clases, compras y turismo: que la naturaleza retomaría su espacio saqueado por la vida urbana, que estaríamos asistiendo al nacimiento de un mundo más justo y solidario, etc. Sin embargo, esta inédita pausa mundial terminó siendo una profundización de las desigualdades sociales y una oportunidad para el aumento de las actividades extractivas del capital, en un sentido amplio, que va desde la minería a la *data mining*, pero también para una aceleración del proyecto brasileño de exterminio de poblaciones indígenas, desmonte de bosques y selvas y avance sobre sus territorios. Es así que muchos reportajes de diferentes países repitieron: “el extractivismo no conoce cuarentenas” (cf. Palmbaum, 2020; Cerutti, 2020; Bugueño, 2020). ¿Cómo desarticular esta máquina, cuando incluso las redes transnacionales de resistencias son consideradas en el cálculo de los riesgos?

### **Detenimiento**

Una de las preguntas que marca el rumbo de estos fragmentos que proponemos es sobre aquello que el detenimiento permite percibir. Durante estos meses de cuarentena, diferentes proyectos en Brasil y Argentina se han propuesto mapear aspectos de la vida de las personas que hasta ahora habían sido considerados irrelevantes o de interés puramente personal: por ejemplo, "Los sonidos de la pandemia", coordinado por Luciana di Leone, Ana Porrúa, Ignacio Iriarte,

Marcelo Díaz y Raul Minsburg se presenta como una "escucha y reflexión situada"; o el proyecto "Sonhos em Tempos de Pandemia", realizado en conjunto por varias universidades brasileñas, que viene recolectando relatos de sueños para entender cómo esta crisis inédita para todos se refleja en el dispositivo de la mente para lidiar con ansiedades, miedos y deseos. Este último nos recuerda el importante (y hasta hace poco tiempo desconocido) trabajo de Charlotte Beradt, *Das Dritte Reich des Traums (El tercer Reich de los sueños)*, publicado originalmente en 1966, en el que la periodista alemana recopiló cientos de relatos de sueños de alemanes entre 1933 y 1939, intentando interpretar "la estructura de una realidad a punto de volverse una pesadilla": "Sueños de este tipo, parecidos a diarios nocturnos, por un lado, parecían registrar minuciosamente, como sismógrafos, el efecto, en el interior de la persona, de acontecimientos políticos externos; por otro, derivan de una actividad psíquica involuntaria" (2017, p. 34). Los sueños, dice Reinhart Koselleck en el postfacio del libro, fuentes importantes para una antropología histórico-política, "nos llevan directamente al nicho de lo cotidiano aparentemente privado, invadido por las ondas de la propaganda y el terror" (2017, p. 165).

Aquí nos interesa pensar en los fantasmas que acechan este presente (el presente en modo de -supuesta- pausa) a partir de tres obras contemporáneas que, previas a la pandemia, han producido diferentes propuestas de desaceleración de la temporalidad, a través de dispositivos estéticos que buscan un extrañamiento de los hábitos perceptivos. Se trata de los libros de poesía de Marília Garcia, *Câmera Lenta* (Companhia das Letras, 2017; *Cámara lenta*, versión en castellano publicada por Zindo y Gafuri, 2020) y *Parque das ruínas* (Luna Parque, 2018; *Parque de las ruinas*, versión en castellano publicada por Mandacaru, 2020) y *O direito à preguiça* (El derecho a la pereza), una instalación de Nuno Ramos, de 2016.

## "Pausa"

Marília García ya es reconocida como autora de un proyecto de escritura muy singular que, cuestionando la noción de subjetividad generalmente asociada a la poesía, explora los límites entre prosa, narrativa y verso, y así produce, como apunta Florencia Garramuño (refiriéndose a la obra de Carlito Azevedo, Tamara Kamenszain y Nuno Ramos, entre otros), "formas de no pertenencia" (2014a, p. 98/ss;

2014b, p.16/ss). "No pertenencia" a la idea de arte como específica, así como a la especificidad nacional, personal, genérica y literaria. Por un lado, su poesía da "un paso de prosa" (cf. Garramuño, 2014b, p.49/ss, en que retoma "el paso de prosa" identificado por Agamben en *Idea de la prosa*, 1985), atravesada por lo narrativo y lo ensayístico; por otro lado, combina la anécdota cotidiana con la investigación en torno a las posibilidades de los diferentes lenguajes artísticos, las formas de percepción del tiempo y el espacio y los *modos de ver*, atravesados tanto por la historicidad como por dispositivos tecnológicos de producción de imagen.

Otra de las singularidades de su propuesta es la manera en que García trabaja la relación entre la oralidad y la escritura. Hace unos años empezó a escribir poemas que son escritos *para ser leídos en voz alta*, públicamente, que luego han comenzado a incluir imágenes, y que ella modifica en cada presentación de acuerdo con las circunstancias particulares de la situación de enunciación. Cuando es invitada a dar una charla, inclusive en el ámbito académico (que es donde más circula su poesía), ella lee un poema. Estos poemas son publicados, en diferentes versiones, en diferentes libros, con diferentes títulos y extensiones, haciendo de su obra un verdadero entramado de performance y publicación. Se trata de pensar en el doble momento de la enunciación del poema -el de su escritura y el de su performance oral- incluyendo a un interlocutor, volviendo dialógica la voz del poema: "-¿cómo hacer para que esas palabras escritas/ hace un mes dijeran algo/sobre estar acá/ ahora?", se pregunta la voz ("poético-narrativa") del primer poema de *Cámara lenta*, "Hola Spleen" (2020a, p. 9). Lo que está en juego es la posibilidad de percibir sentidos *a posteriori*. ¿Pero qué es lo que se actualiza en esas lecturas y desplazamientos de medios? En la recolocación de la propuesta de desacelerar y ver "algún mensaje/ perdido en el aire" (2002a, p. 12), hay siempre la posibilidad de sumergirse en la suspensión de la continuidad temporal y percibir la emergencia de un fantasma: "2/3 de este país están hechos de agua/ y siempre que se da vuelta, un/ ahogamiento" (p. 27).

Justo en el medio de *Cámara Lenta*, en una sección intitulada "pausa", se encuentra el poema "Tem país na paisagem?" ("¿Hay país en el paisaje?"), una "versión compacta" con respecto al que la autora presentó por primera vez en el marco de un congreso de la Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), en la Universidad del Estado de Rio de Janeiro (UERJ) en 2016, y a la cual sucedieron

varias versiones hasta su publicación independiente y ampliada en el libro *Parque de las ruinas* - el primero de la autora que incluye imágenes. En este libro, la pregunta por el ahora se asume aún más explícitamente, una vez que se ofrece como un libro *site specific*. La voz de los poemas de García circula –muchas veces caminando en las calles o andando en el transporte colectivo– por la densidad indeterminada y contingente de una atmósfera habitada por otros tiempos, que interpelan la enunciación. Aquí, el dispositivo principal del largo poema homónimo, que constituye la mayor parte del libro, es el de los cambios de escala espaciales y temporales, con la aproximación y el alejamiento posibilitados por dispositivos como la fotografía y el cine, que se relacionan también con itinerarios de sus propios recorridos por la ciudad (Río de Janeiro y París). Pero es importante subrayar que el papel de la fotografía en el poema tiene que ver menos con el registro documental que con la evocación de estos fantasmas de otros tiempos, que continúan reverberando en el presente.

Se trata de una serie de espectros de la Historia y de su propia biografía: de un tío-abuelo que participó de la segunda guerra mundial; el de una mujer que solía encontrar a su amante durante la guerra en el Pont Marie –un puente en París localizado frente a la casa en la que García vivía mientras hacía una residencia artística y desde el cual tomaba una foto cada día, desde el mismo ángulo para su "diario sentimental del Pont Marie", que es parte del poema; los fantasmas que habitan algunas películas citadas en el poema, como *Smoke (Humos del vecino)* y *Blow up* (en las que, recordemos, alguien saca una foto que cambiará el curso de la historia de otro personaje) y, finalmente, el racismo estructural heredado de la esclavitud, que acecha la vida brasileña hasta el día de hoy. Todos estos fantasmas emergen de las imágenes (verbales y visuales) como su lado invisible, y especialmente de las imágenes de ruinas que se refieren geográficamente a las regiones del centro cultural llamado Parque de las ruinas (localizado en el barrio de su infancia, y donde surge la idea del poema) y de la Universidad del Estado, en la que García estudió literatura y que estaba pasando por su mayor crisis de la historia en el momento en el que ella fue a leer el poema que luego se transformará en el libro:

yo estudié en la UERJ  
y durante muchos años de mi vida anduve  
por aquellas rampas

viendo el mundo desde adentro de aquellos cuadrados

*es difícil mirar las cosas directamente  
más aun cuando están destruidas*



en aquel momento                      en el parque de las ruinas  
me di cuenta de que estuvimos diciendo mucho  
esa palabra últimamente:                      *ruina*



no solo en la UERJ                      o en rio  
sino en todos lados

no sabemos qué hacer

cuando todo parece a punto de desmoronarse

[\*definir: *ruína*]



(2020b, p. 21)

Volveremos sobre esto más adelante, pero anticipamos que si bien es tentador entender esta imagen de las ruinas –o este imaginario arruinado– metafóricamente, el procedimiento principal de *Parque de las ruinas* es otro, metonímico. Los asuntos parecen relacionarse por contigüidad, operando justamente a partir de los mecanismos que Freud atribuía a los sueños: desplazamiento y condensación. Así, múltiples sentidos se superponen (y por eso mismo el procedimiento no es metafórico, ya que la metáfora remite a un sentido unívoco) al colocar juntas una exposición sobre la esclavitud en la colonia en un museo contiguo al Parque de las ruinas, las ruinas de la universidad pública en el presente, las de la segunda guerra mundial y las fotografías que son extraídas como *imágenes detenidas* dentro del flujo temporal y de movimiento de varias películas.

### **El derecho a la pereza**

La obra de Nuno Ramos no solo es de muy difícil clasificación, sino también bastante controvertida: escritor, músico, ensayista y artista plástico, ha hecho un recorrido que va desde la pintura a la escultura y la instalación y ha generado mucha polémica al producir obras con animales (vivos, como fue el caso de Bandeira Branca, en la Bienal de São Paulo, en 2010, en que había buitres, y muertos, como en el "Monólogo para um cachorro morto", de 2008). De hecho, una de las cuestiones

principales de su obra es el trabajo con la materia. "El derecho a la pereza", su enorme instalación, se inauguró en abril de 2016 en el Centro Cultural Banco de Brasil, en Belo Horizonte, Minas Gerais. En el patio interno del edificio se alzaba un andamio de más de 15 metros de altura en el que parte de su estructura había sido substituida por tubos que formaban un órgano a través del cual sonaba la famosa canción de Tom Jobim y Newton Mendonça "Samba de uma nota só", pero en un ritmo *ultra-lento*. En una de las salas, había una producción de "quesos" (producto típico de Minas Gerais) a partir de la pulpa de diarios de todo el mundo que tuvieran en su título la palabra "tiempo": en este montaje, es como si se retirara el tiempo de su flujo incesante para proponer un ciclo de maduración de los acontecimientos (de las noticias, del diario), una operación de curaduría (que requiere de técnica y tiempo, como en el caso del "queso curado"). En otra sala, un complejo dispositivo destila cachaça (otro producto típico de la región) al sonido de una frase del sambista Nelson Cavaquinho (extraída de un cortometraje de Leon Hirszman, de 1969), que se almacena en 24 botellas, cada una con una imagen de la película. "O direito à preguiça" implica, así, una irónica superposición de dispositivos técnicos ultra-sofisticados con voces y referencias a la cultura popular.

Al mismo tiempo que evocaba algo del orden de lo inacabado, de lo provisorio, la estructura de andamios traía otra connotación relacionada a la explotación de la mano de obra, ya que estos habían sido transformados en instrumento musical dentro de un centro cultural y asociados, en el título de la instalación, al texto de Paul Lafargue -el yerno de Karl Marx- sobre la exhaustiva jornada de trabajo a fines del siglo XIX. En el título, a su vez, resuena también el mito de la pereza brasileña instalado por el clásico *Macunaíma*, de Mario de Andrade. Por otro lado, el órgano, generalmente asociado a un movimiento ascensional de la música eclesiástica, aquí producía un movimiento contrario, al desacelerar la canción y "bajarle" el ritmo y la tonalidad. Así, se crea una sensación de inmovilidad que, según Ramos, estaría asociada a una cierta inercia que se daría en el ámbito político y social del país, después de una época en la que "parecía que las cosas se iban a mover, finalmente".

Pero esto no es todo: además, con la música de Jobim, la instalación volvía sobre ese final de la década del cincuenta, época del auge de la bossa nova. Aquellos fueron, recordemos, los años de Juscelino Kubitschek (electo presidente en 1955, con su promesa de "modernizar el país 50 años en 5"), de la construcción de Brasilia y, en

consonancia con el plan de industrialización del país y nacionalización de sus recursos, de la inauguración, en São Paulo, del primer reactor nuclear de América Latina y justamente ahí, en Minas Gerais, de la central hidroeléctrica Furnas (en aquella época, también la mayor del subcontinente), para cuya construcción fueron expropiadas casi 4 mil hectáreas de tierra. Todo esto está en el horizonte de ese samba en la instalación de Nuno Ramos, que se abrió al público pocos días después de que, en Brasilia, la cámara de diputados votara la destitución de la primera presidente mujer de Brasil, Dilma Rousseff, bajo la acusación (SIC) de supuestas bicicletas financieras (es decir, adelantos de bancos públicos para pagos de programas sociales). Y con su destitución, aprobada con los más bizarros argumentos y declaraciones de amor a la familia y a la patria, se cerraba el ciclo de una joven democracia surgida después del fin de la dictadura, en 1985.

Es interesante observar cómo esas formulaciones aparecen discursivamente en otros trabajos de Ramos, que, actuante como intelectual público, ha desarrollado una interpretación de lo que entiende por cultura brasileña, enfatizando dentro de ella una cierta temporalidad órfica o trágica. Uno de estos textos, sobre el sambista que es “destilado” en la instalación, por ejemplo, resalta que su raciocinio poético –¿así como el de Marília Garcia?– rechaza la metáfora y se mueve por metonimia y contigüidad, pero con una diferencia: “Para Nelson, lo perdido está perdido y no retorna –no hay conciliación sino queja, espanto, estupor” (Ramos, 2019). Fantasmas, diríamos. Así, muchas temporalidades se superponen en el diálogo que la instalación del derecho a la pereza establece con su contexto espacio-temporal y con la geo-economía de Minas Gerais, al mismo tiempo en que la eufórica-melancolía de la bossa y del samba se transforma en réquiem –al sonar a través de tubos gigantes deformada por la lentitud–, como si al mismo tiempo esa defensa de una pausa para el (trabajo) obrero fuera también un minuto de silencio por el Brasil que no fue. Escribiendo sobre el trabajo de Pedro Motta, un fotógrafo de Minas Gerais que hace montajes a partir de escenarios de erosión y de un constructivismo abandonado, Ramos dialoga también con la percepción contemporánea de los fantasmas del Antropoceno, viendo en estos montajes “un desarrollismo al contrario”, “como si los grandes movimientos tecnoindustriales fueran suspendidos siglos más tarde” en un mundo ya vaciado de actividad humana: lo que se expondrá será la “ruina de la propia tierra”, y el “barranco” como “entidad nacional” (Ramos, 2019, s/p).

## Hombres lentos

Hace poco, en septiembre de 2020, durante la cuarentena, en el coloquio (remoto) de presentación de la Cátedra libre de Estudios Filológicos Latinoamericanos de la UBA, nombrada en homenaje a Pedro Henríquez Ureña, Raúl Antelo recordaba un texto del autor de *Macunaíma*, “biblioteconomía”, primer publicado en 1937 y titulado “definição do analfabeto”, donde comentaba diferentes relaciones con la cultura y la lectura, oponiendo la moral enseñada a una moral vivida, y decía que conviene volverse más lentos e “iniciar en Brasil el combate a las velocidades del espíritu” (Andrade, 1943). Una expresión semejante a la de Mario de Andrade usaba Milton Santos, uno de los presos de la dictadura militar iniciada en 1964, que era profesor de la Universidade Federal da Bahia y actuante en las elaboraciones de propuestas reformistas del gobierno anterior. En su nombre se realizó la Comissão da Memória e Verdade, encargada de la investigación local de los crímenes de Estado. Poco después de esta prisión, Santos se exiliaría en Francia, donde actuó como investigador del *Institut d'Étude du Développement Économique et Social*, fue colaborador constante del periódico *Tiers Monde*, en torno del cual hubo intensos debates cuando las universidades fueron ocupadas por estudiantes en mayo de 1968.

Santos se convertiría años después en el geógrafo brasileño más reconocido, con un trabajo marcado por el intento de pensar la coexistencia de diferentes temporalidades en el uso de los territorios. En un libro primer publicado en 1994, *Técnica, Espaço, Tempo*, él iba a contramano del énfasis de Paul Virilio en la velocidad –o sea, en una creciente importancia del tiempo que disminuye la relevancia de la categoría de espacio– y apostaba a una inscripción diferencial de la tecnología en los territorios periféricos que, relativamente al tiempo transnacional de las firmas y de la economía hegemónica, sería caracterizada por una lentitud estratégica. Era esa apropiación diferencial de las técnicas la que generaría, a largo plazo, la posibilidad de una globalización otra, una solidaridad fundada en los tiempos lentos de la metrópolis, contrarios a la competitividad. El geógrafo proponía la noción de “hombres lentos” para un curioso argumento en contra las tesis de que la globalización tendía a la homogeneización:

Quien, en la ciudad, tiene movilidad –y es capaz de recorrerla y escudriñarla– termina por ver poco de la Ciudad y del Mundo. Su comunión con las

imágenes, frecuentemente prefabricadas, es su perdición. Los hombres 'lentos', por su lado, para quienes estas imágenes son espejismos, no pueden, por mucho tiempo, habérselas con ese imaginario perverso, y terminan descubriendo las fabulaciones. ¿La lentitud de los cuerpos contrastaría entonces con la celeridad de los espíritus? (Santos, 1996, p. 84).

Es interesante notar que lo que se pone en juego aquí no es un argumento como el de Walter Benjamin, marcado por la urgencia de apretar el freno de emergencia frente a la catástrofe inminente y al cúmulo de escombros: es una apuesta en el tiempo espacializado. No es otra la propuesta de Silvia Rivera Cusicanqui, que plantea un concepto de ritmo basado en la cosmología aymara para defender el trabajo paciente de una nanopolítica (2014), un vínculo de caminos lentos y pacientes, marcado por el goce de lo cotidiano. Eso nos lleva de vuelta a *Parque de las ruinas*, cuando Marília Garcia pone en una misma página un aforismo aymara y el cuadro del ángel de Paul Klee que sirve de ilustración a las tesis de W. Benjamin sobre el concepto de historia:

cuando nos referimos espacialmente al pasado  
decimos que está situado atrás  
y podemos señalar hacia atrás indicando lo que pasó  
el futuro al contrario queda hacia adelante:  
el porvenir es algo que nos lleva hacia adelante

existe una lengua de una tribu andina [los aymaras]  
en la que esa lógica se invierte:  
el pasado queda adelante nuestro frente a nosotros:  
finalmente solo podemos ver lo que ya ocurrió

y el futuro aún desconocido  
queda atrás a nuestras espaldas  
pues no lo vemos



(2020b, p.53)

### **País, mapa, territorio**

Como veremos más adelante, en la pregunta de Marília Garcia; “Tem país na paisagem?”, lo que se busca es leer las dinámicas sociales desde lo micro. Esa pregunta, que aparece en los dos libros citados, también se relaciona con una frase que acompaña a Garcia desde su primer libro (y que también es el título de su blog): *Le pays n’est pas la carte*. Hay un poema con este título en su primer libro, *20 poemas para o seu walkman*, que también anticipa el título del libro siguiente, cuando García se ve desorientada en la ciudad, cometiendo errores geográficos (*engano geográfico* es el título de su segundo libro), y piensa -críticamente- que si tuviera un mapa evitaría ese trayecto errante. O sea: es justamente en la analogía entre el desplazamiento de la movilidad urbana y el desplazamiento de los procedimientos de espacialización de lectura y visión que la poeta busca hacer perceptibles las asimetrías entre una cartografía asociada a la historiografía oficial del Estado-Nación, con sus instituciones sólidas, y una experiencia más precaria y contingente de las localidades sin monumentalidad, en crisis y en ruina, pero abiertas al acontecimiento y a la escucha de mensajes de otros tiempos.

Esa aproximación entre modos de ver y modos de leer –que podemos asociar al trabajo de Josefina Ludmer en *Aquí América Latina*– y que se profundiza en *Parque de las ruínas*, con el uso de imágenes hechas con diferentes dispositivos visuales, es también un modo de cuestionar la subjetivación, atravesada por discursos y modos de percepción, en gran medida inconscientes, así como por las tecnologías que

constituyen nuestra subjetividad, como nos dicen de diferentes modos las más variadas lecturas de los trabajos de Michel Foucault (por ejemplo, Jonathan Crary). De ahí que Garcia está en proximidad con Nuno Ramos como también con la defensa que Cusicanqui hace de la micropolítica en cuanto modo de ir contra la inercia: "Es un deber mantener ese espacio de la micropolítica porque el Estado tiene una tendencia y una inercia colonial, por un lado, y totalizante, por otro, es decir, de moldear todo a su propia imagen. Entonces, tal aparato funciona a veces al margen de las personas y por eso los espacios micropolíticos son tan cruciales" (2010, s/p).

Mirta Antonelli, en algunos de sus textos sobre los efectos de la megaminería en la subjetivación, pone un subtítulo en las secciones: *El mapa no es el territorio*. Este sintagma, que nos recuerda el trabajo de Milton Santos, prolonga el desplazamiento sugerido por Garcia ("Le pays n'est pas la carte") en más un giro perspectivista, como se nos dijera que lo que se deja ver en la bajada del mapa al paisaje es también la manera como las dinámicas del capital inciden sobre las territorialidades. Antonelli propone pensar la megaminería como una "formación discursiva biopolítica" (2009, 2017). Lo que pasa, como también ha demostrado más recientemente Raquel Giffoni, que citamos en el primer fragmento, es que las corporaciones son hábiles en calcular la gestión del riesgo. ¿Qué hacer cuando, en un caso simbólico de uso de la crítica social y del saber académico en favor de los intereses corporativos, la Gerente Geral de Parcerias Institucionais da Fundação Vale cita el geógrafo Santos para explicar sus acciones (Giffoni, 2019, p. 77)?

En este modo de leer que propone Antonelli, caracterizado por la inscripción geográfica de los discursos, hay que asumir –como sugería también Josefina Ludmer (2010)– una relación otra entre discurso y economía: una relación de co-implicación que nos ponga a pensar en términos de un territorio de la lengua y a plantear un ensamblaje *territorioafecto* que conjuga la subjetivación con las prácticas extractivas. Aquí también nos aproximamos a algunas lecturas italianas de la biopolítica de Foucault –por Maurizio Lazzarato, Andrea Fumagalli, Sandro Chignola y otros– que piensan en una bioeconomía. Se suman, además, los escritos de Verónica Gago con Sandro Mezzadra (2015), que dialogan con las críticas latinoamericanas del neoextractivismo y proponen un concepto ampliado de extracción, donde las cadenas logísticas vinculan la financierización de las subjetividades endeudadas con la precarización de los lazos comunitarios en los territorios de interés corporativo: no se

trata apenas de extracción del valor de algo que *ya está* en el territorio, sino también de su *producción* especulativa. Las finanzas y la deuda se inscriben así en un ensamblaje territorioafecto, poniendo los deseos al servicio de la reproducción de las dinámicas de acumulación.

Desde ese punto de vista, lo que se considera es también la dimensión positiva del poder planteada por Foucault, que captura las subjetividades y la vida en el medio de producción. La dificultad, entonces, es redoblada, una vez que el diagnóstico no es el de una anestesia negativa que cabría despertar con una bioestética afirmativa (actualizando la distinción benjaminiana entre estetización de la política y politización de la estética). Se trata de un valor que será extraído de la movilización común de la *aesthesis* y de los deseos, de la producción colectiva de subjetividad e imaginación, de los encuentros y afectos, por lo que la presencia irreversible de las tecnologías en los procesos de subjetivación coloca un desafío mucho complicado: movilizar el deseo para desear algo diferente.

### **Un desarrollismo al contrario**

Aunque las reflexiones de Nuno Ramos tienen una impronta nacional que no nos interesa resaltar, su trabajo hace un interesante diagnóstico de una *ahoridad* (que para él sería típica de Brasil) y que indica una dificultad de salir del lugar y moverse. Eso se puede identificar también en la tesis de un prestigioso pensador de las ciencias políticas, Marcos Nobre (2013), que habla de un “Inmovilismo en movimiento” desde la redemocratización, en la posdictadura. No es exactamente esta nuestra perspectiva: creemos por ejemplo que el rol de la UERJ, que aparece arruinada en el poema de Marília Garcia, nos hace recordar su incómodo papel de vanguardia en la aplicación de la ley de cupo raciales (acción afirmativa), uno de los primeros pasos de reparación histórica de las herencias de la esclavitud, durante el gobierno del Partido de los Trabajadores, impulsando alguna significativa movilidad de la estratificación social. Pero es justo pensar con Ramos y Nobre que, en contraposición a esa inercia, que resuena una ausencia de horizonte y futuro, los trabajos que acá traemos apuestan también en algo como un “desarrollismo al contrario”, como dice Ramos (2019) respecto del trabajo fotográfico de Pedro Motta.

En su más reciente recopilado de ensayos e intervenciones –*Verifique se o mesmo*, un instigante título que cita irónicamente los carteles de alerta para verificar si el ascensor se encuentra en el piso correcto antes de abrir la puerta– Ramos refiere también a un conocido dramaturgo y humorista, Millor Fernandes, que decía que “Brasil tiene un largo pasado por delante” (“um grande passado pela frente”) –lo que nos hace pensar en lo inacabado y en la procesualidad de sus trabajos. Pero es curioso notar también cómo esa misma perspectiva aparecía de manera diferente en *Parque de las ruínas*, con el aforismo aymara, que solicita otra carga cosmológica –quizás menos resignada o fatalista– de este pasado que está adelante. Una apertura de la historicidad que distribuye en otras líneas la relación del espacio con el tiempo.

De todo modo, se puede decir que tanto Garcia como Ramos optan por una materialidad que sea *site specific* y en la que al mismo tiempo confluyan distintas temporalidades: con eso, nos permiten percibir que hay una diferencia *intensiva* entre lo que se da a ver en el mapa oficial y en las experiencias del territorio. Así, el arco temporal que parte de las utopías desarrollistas e industriales de la mitad del siglo XX y llega al presente con los desastres de Brumadinho, Mariana, o los recientes incendios en Bolivia, Argentina y Brasil, nos hace notar eso que Antonelli caracteriza como una formación discursiva biopolítica basada en la construcción de consensos: la necesidad, el crédito de la necesidad, que se nos plantea como irreversible, no pasa sin una cuidadosa y vulnerable disputa micropolítica, que está en acto permanentemente en las más diferentes localidades latinoamericanas, atravesadas por deseos y discursos barriales y transnacionales. Así, la disputa de las formaciones discursivas y de los modos de percepción se plantea como parte del mismo entramado que los poemas e instalaciones *situadas*, proponiendo otros modos de leer y experimentar la densidad del tiempo. ¿Pero cómo leemos nosotros estos efectos de detención durante la cuarentena? ¿Desaceleramos?

### **Fantasmas**

En *Câmera Lenta*, así como en buena parte de la poesía de Marília Garcia, hay una indagación sobre el movimiento y la "imposibilidad de salir del lugar", que es también una pregunta por la percepción: ¿qué es aquello que se percibe viendo la imagen en cámara lenta?; ¿qué es lo que la detención hace visible? También en *Parque das ruínas* los dispositivos tecnológicos producen cambios de escalas

temporales y espaciales que posibilitan la percepción de algo del orden histórico o cotidiano que, en su escala habitual, sería imperceptible. El poema cita, entre otras, la película de Harun Farocki, *Imágenes del mundo e inscripciones de guerra*:

además de las películas que cité  
otra referencia para el “diario sentimental del pont marie”  
es el documental de harun farocki  
*imágenes del mundo e inscripciones de la guerra*  
en él farocki trata justamente de una situación en la que  
algo aparece con la distancia

la película cuenta que en 1944  
pilotos americanos sacan fotografías aéreas de algunas  
fábricas de caucho en alemania

33 años después ya en los años 1970 la cia se da cuenta  
de que ellos también fotografiaron  
uno de los campos de concentración de auschwitz  
en aquella época no vieron lo que ya estaba en las fotos  
porque no sabían de la existencia de los campos  
y por eso no había nada para ver  
después cuando empezaron a ver  
las fotografías con otros ojos  
algo aparece:  
una verdad que aún no existía

*aparición fantasma*



en este caso  
necesitan una distancia temporal  
para leer  
(2020b, p. 38)

A partir del papel que la fotografía tiene en esta película, así como en "Smoke" de Wayne Wang y Paul Auster, en el poema "Tem país na paisagem?" (de *Câmera Lenta*), la "narradora" propone un procedimiento, todos los días, a la misma hora, sacar una foto del puente. "el resto es libre y gira/ alrededor de la pregunta:/ ¿cómo ver el tiempo/ pasando en este lugar?" Un fantasma ronda el puente:

cuando llego al puente siento un viento en la espalda  
y me acuerdo del fantasma que ronda el pont marie  
era una francesa casada con un resistente  
y que durante la ocupación  
tuvo un affaire con un oficial nazi

una noche de invierno  
estuvo esperando al amante en el puente  
durante muchas y muchas horas  
y él no vino  
cuentan que ella murió congelada o cayó en el río  
desde entonces  
su fantasma ronda el pont marie

*miro hacia a la esquina buscando su espectro  
y no veo nada ¿ustedes ven algo?*  
(2020b, p. 54)

Recordemos que, como dijimos arriba, este puente, sobre el Sena, estaba cerca de la Cité Internationale des Artes, donde García se hospedaba para una residencia artística en 2015. A pocos días de comenzar su estadía, ocurren los atentados al diario Charlie Hebdo, que terminan por modificar radicalmente el paisaje urbano parisiense. En el poema, García se pregunta si sería posible percibir algo de lo que ocurrió aquel día en la fotografía tomada la mañana del atentado. Así, una de las preguntas que recorre el poema "¿cómo ver el lugar?" termina revelando una propuesta política de ver, en lo "infraordinario" (concepto que toma de Georges Perec) de la cotidianidad, algo que la exceda; vestigios de acontecimientos pasados y futuros que modifican esa misma realidad. Curiosamente, en 2015, en el momento en que García hacía la residencia en Francia, hace unos pocos años, aún era difícil imaginar la fuerza con la que el fantasma del fascismo sería evocado en Brasil en 2020. Mucho menos los otros tantos fantasmas que habitan este presente.

### **Extractivismo**

Como en el poema de Marília, Eleonora Paoli, la autora de la cartografía *Haunted landscapes of the extraction* se pregunta: "¿Cómo medir los impactos causados en el territorio, la sociedad, la herencia, la economía y en la salud física y mental de la población? ¿Cómo hacer visible lo intangible?" (2020, s/p). Si la detención de muchas actividades como consecuencia de la pandemia nos ha expuesto (y potencializado) a muchas verdades de nuestra vida cotidiana (las dificultades de la convivencia familiar, la dependencia de la tecnología y las redes sociales, las enormes desigualdades de acceso a la tecnología, el ritmo frenético de la vida en las ciudades, las pérdidas a las que nos sometemos con la transferencia hacia una educación a distancia, la vulnerabilidad de nuestros sistemas de salud, entre otras), por otro lado, más revelador aún es pensar en aquello que *no* se ha detenido en este contexto.

En Brasil, pocos días antes de que el ministro de medio ambiente, Ricardo Sales, dijera, en reunión ministerial cuya grabación en video fue difundida en los

grandes medios de comunicación, después de una denuncia del ex-ministro de justicia, que había que aprovechar la pandemia para "fazer passar a boiada" ("dejar pasar a los bueyes"), dos hidroeléctricas obtuvieron licencia para su construcción en el río Aiuruoca, municipio de Alagoa, sur de Minas Gerais, sin que la APA (Área de Proteção Ambiental, equivalente a un parque nacional en Argentina) de la sierra de Mantiqueira, donde se ubica la región, acuse notificación del impacto los emprendimientos. Pero más allá de la brutalidad y el cinismo del gobierno brasileño, no es exclusividad de Brasil la continuidad e incluso la intensificación del programa extractivo durante la pandemia. En Argentina, desde el 2 de abril se han incluido actividades vinculadas con la producción, distribución y comercialización forestal y minera como esenciales. Así, la cuarentena obligatoria en todo el territorio de la República Argentina no fue un obstáculo para que las minas de oro de Veladero y Gualcamayo, en San Juan, sigan funcionando, para que el gobierno de Chubut haga un preacuerdo con la empresa Yemana Gold para la extracción de oro, o para que, entre el 15 de marzo y el 30 de abril, se desmontaran 9.361 hectáreas de bosque, entre Santiago del Estero, Formosa, Salta y Chaco. Felipe Solá, Canciller de Argentina, autorizó, en plena pandemia, la importación 32 millones de litros/kilos de insumos para la producción de agrotóxicos inmunosupresores. En Perú, explotaciones como Antamina (Haraz), Minera Bateas y Cerro Verde (Arequipa), Tika Resources y Nexa Resources (Pasco), Hudbay Minerals (Cusco), Antapacay (Cusco), entre otras, no se han detenido ni un solo día, siendo además importantes focos de contagios de Covid. En Chile, mientras el tránsito de personas se ha detenido y/o restringido, mineras como Collahuasi contratan servicios de *chárter privados* para trasladar a sus "colaboradores" (la nueva categoría empresarial para nombrar el subcontrato). La lista es larga, y la misma realidad se vive en casi todos los países de América Latina.

Además, si bien la presencia del virus entre nosotros favorece la difusión de una lectura paranoica de la realidad, explicitando la adhesión a teorías conspirativas y al negacionismo de los protocolos científicos, no podemos perder de vista que hay corporaciones muy satisfechas con el aumento de horas y personas conectadas a las redes: la expansión biopolítica del concepto de extracción adquiere, en la cuarentena, una proporción aún más explícita, con la intensificación de la mineración de datos. ¿La pausa nos permite percibir esa extracción? ¿O necesitamos una pausa dentro de la pausa para percibirla?

El informe del MediaLab de la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ) sobre los "aplicativos de autocuidado psicológico y emocional" nos muestra cómo la "economía psíquica de los algoritmos" gerencia la ansiedad: no apenas una concepción de subjetividad individualista es estimulada, sino que también, en la otra punta de las aplicaciones, esa supuesta privacidad es revertida a un modelo de negocios que camufla sus mecanismos extractivos. La despolitización del sufrimiento colectivo es revertida (en tiempo) en el flujo incesante de las aplicaciones: ¿hay pausa en un modelo de subjetivación acelerado?; ¿cómo espacializar esta inercia? El último poema de *Cámara Lenta* (Epílogo) nos deja con eso:

en este momento que vivimos  
de espacios abiertos e infinitos  
en que el mundo está lleno de líneas cruzadas y cables submarinos que se desplazan  
y ondas que se cruzan desde los puntos más distantes –  
además de los rayos muchos rayos coloridos transparentes e invisibles  
y datos siendo transmitidos con sonidos  
e imágenes  
y el polvo dispersándose por todos lados un polvo gris y pegajoso  
–en este momento de superficies abiertas ¿cómo lidiar con la imposibilidad  
de salir del lugar?  
¿sería el mundo realmente  
plano? o en vez de eso una superficie accidentada  
llena de barreras  
muros compuertas fronteras  
y líneas demarcadas que pueden contener el flujo?

(2020a, p. 91)

## Bibliografía

- Antonelli, M. (2009). Minería transnacional y dispositivos de intervención en la cultura. La gestión del paradigma hegemónico de la 'minería responsable y el desarrollo sustentable. En: Maristella Svampa y Mirta A. Antonelli (Eds.). *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales*. Buenos Aires: Biblos, p. 51-102.
- Antonelli, M. (2017). Escenas de veridicción: formas y territorios de justicia en torno a la megaminería. En: Beatriz Neuman (comp.). *Ensayos sobre Literaturas y Lenguas*. Encuentro Textual. Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias de la Patagonia, Trelew: EDUPA-ILLPAT/ UNPA, p. 33-56.
- Andrade, M. (1943). Biblioteconomía. En: *Os filhos da Candinha*. São Paulo: Martins, p. 100-103.
- Antelo, R. (2020). Ponencia en el Colóquio de Inauguración de la Cátedra Libre de Estudios Filológicos Latinoamericanos de la Universidad de Buenos Aires. Remoto, 17 de Septiembre de 2020. Acceso: <https://www.youtube.com/watch?v=5XwBHqGxKUI>
- Beradt, C. (2017). *El Tercer Reich de los sueños*. Trad. Leandro Levi y Soledad Nívoli. Santiago de Chile: LOM.
- Bugueño, L. (mayo, 2020). Mayo pandémico, utopías delirantes y voracidad extractivista. *Avispa midia*. Recuperado de: <https://avispa.org/mayo-pandemico-utopias-delirantes-y-voracidad-extractivista/>
- Cerutti, D. (2020). Chubut: no hay cuarentena para el extractivismo. *La tinta*. Recuperado de: <https://latinta.com.ar/2020/06/chubut-no-hay-cuarentena-extractivismo/>
- Cusicanqui, S. (2010). Entrevista con Verónica Gago. *Las12*, 30 de julio de 2010. Recuperado de: [pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5889-2010-07-30.html](http://pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5889-2010-07-30.html)
- Cusicanqui, S. (2014). Más allá del dolor y del folclor. Ponencia presentada en el Colóquio *Os Mil Nomes de Gaia: do Antropoceno à idade da Terra*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=AC\\_ySMO5-P0](https://www.youtube.com/watch?v=AC_ySMO5-P0)
- Freud, S. (1979). La interpretación de los sueños (primera parte). En *Obras completas*, Vol. 4. Buenos Aires: Amorrortu editores. Trad. José L. Etcheverry.
- Gago, V. y Mezzadra, S. (2015). Para una crítica de las operaciones extractivas del capital. Patrón de acumulación y luchas sociales en el tiempo de la financiarización. *Nueva Sociedad*, 255, 38-52.
- Gan, E. et. al. (Eds.). (2017). *Arts of living on a damaged planet: Ghosts and monsters of the Anthropocene*. University of Minnesota Press.

- Garcia, M. (2017). *câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Garcia, M. (2018). *parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque.
- Garcia, M. (2020a). *câmera lenta*. Buenos Aires: Zindo & Gafuri. Traducción de Rodrigo Álvarez.
- Garcia, M. (2020b). *parque de las ruinas*. Buenos Aires: Mandacaru. Traducción de Diana Klinger y Florencia Garramuño.
- Garramuño, F. (2014a). Formas da impertinência. En Kiffer, Ana Paula e Garramuño, Florencia (orgs). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Garramuño, F. (2014b). *Frutos estranhos*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Giffoni, R. (2019). *Conflitos ambientais, corporações e as políticas do risco*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Koselleck, R. (2017). Postfacio. En: Beradt, Charlotte. *El Tercer Reich de los sueños*. Trad. Leandro Levi y Soledad Nívoli. Santiago de Chile: LOM.
- Ludmer, J. (2010) *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Machado Araóz, H. (2020). *Mineração, genealogia do desastre*. O extrativismo na América como origem da modernidade. Trad. João Peres. São Paulo: Elefante.
- Monteiro, K. (2019). A cidade onde o tempo parou. *Piauí*. 27 de maio de 2019. Recuperado de [piaui.folha.uol.com.br/cidade-em-que-o-tempo-parou/](http://piaui.folha.uol.com.br/cidade-em-que-o-tempo-parou/)
- Nobre, M. (2013). *Imobilismo em movimento: da abertura democrática ao governo Dilma*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Palmbaum, V. (2020). El extractivismo no conoce de cuarentenas. *Marcha*, 15 de mayo. Recuperado de [marcha.org.ar/el-extrativismo-no-conoce-de-cuarentenas/](http://marcha.org.ar/el-extrativismo-no-conoce-de-cuarentenas/)
- Paoli, E. (2020). Haunted landscapes of the extraction. Trabajo de conclusión del curso de Arquitectura Ambiental en el Posgrado de la Universidade Federal da Paraíba. Recuperado de <https://pablodesoto.org/teaching/arquitetura-ambiental/>
- Ramos, N. (2016). Foiquedeu. Fragmentos sobre a exposição O Direito à Preguiça, o lugar do artista e a crise do país. *Piauí*, diário, edição 118, Julho de 2016. Recuperado de [piaui.folha.uol.com.br/materia/foiquedeu/](http://piaui.folha.uol.com.br/materia/foiquedeu/)
- Ramos, N. (2019). *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavía. Edición Kindle.
- Santos, M. (1996). *Técnica, Espaço, Tempo*. Globalização e Meio Técnico-Científico. São Paulo: Hucitec.

Wisnik, J. M. (2018). *Maquinação do mundo. Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras.

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 01 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

