

**Heterotopía suspendida, o la potencia
(afectiva) de futuro en *Fordlandia
malaise*, de Susana de Sousa Dias^o**

*Suspended heterotopia, or the (affective)
power of the future in Fordlandia Malaise, by
Susana de Sousa Dias*

Paula Scheinkopf*



110-126

Resumen

En el medimetraje *Fordlandia Malaise* (2019), Susana de Sousa Dias retrata el fracaso de la utopía colonialista y extractivista en la ciudad de Fordlandia, hoy abandonada, a orillas del río Tapajós en el Amazonas. A partir del uso de imágenes del archivo oficial de la compañía Ford, pero también de planos cenitales que trazan un mapa en el presente de la ciudad, el documental da cuenta de la experiencia devastadora que significó para los habitantes locales la instalación de aquella fábrica de caucho en el corazón de la selva amazónica. En un paisaje que quedó a mitad de camino entre su naturaleza

Abstract

In the mid-length film *Fordlandia Malaise* (2019), Susana de Sousa Dias portrays the failure of colonialist and extractivist utopia in the abandoned city of Fordlandia, situated on the banks of the Tapajós River in the Amazon. Through the use of images from the official Ford company archive, as well as overhead shots that map the city's present, the documentary recounts the devastating experience that the installation of that rubber factory in the heart of the Amazon jungle, meant for the local inhabitants. In a landscape suspended halfway between its tropical nature and the industrial project, what forms

^o <https://doi.org/10.52292/csf5320244766>

* Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: paupaus@gmail.com.

tropical y el proyecto industrial, ¿qué formas de futuro es posible pensar? ¿Qué posibilidades de porvenir se construyen en el espacio heterotópico suspendido de Fordlandia? Este trabajo se propone reflexionar en torno a estas preguntas, desde dos principales modos de la afectividad que emergen de los relatos de mujeres y niños que expone la película: la melancolía y la esperanza. En los testimonios de aquellas memorias “débiles” parecen anidar las huellas del pasado y sus ruinas, pero también las del futuro de posibilidades, que permite proyectar nuevos horizontes de vida en Fordlandia.

Palabras clave

Fordlandia
futuro
afectos

of future are possible to envision? What possibilities of tomorrow are constructed in the suspended heterotopic space of Fordlandia? This work aims to reflect on these questions, through two main modes of affection emerging from the stories of women and children exposed in the film: melancholy and hope. In the testimonies of those “fragile” memories, the traces of the past and its ruins seem to nest, but also those of the future of possibilities, allowing the projection of new horizons of life in Fordlandia.

Keywords

Fordlandia
future
affections

Fecha de recepción

26 de octubre de 2023

Aceptado para su publicación

11 de enero de 2024

Nós estávamos acostumados com o cantar dos pássaros,
eles eram o nosso despertador,
e não uma sirene. E não um relógio.
No centro da Amazônia,
vocês observam a liberdade!

(Magno, 2019, citado en De Sousa Dias, 2020: 13)¹.

Cuando la directora portuguesa Susana de Sousa Dias tomó contacto con el colectivo independiente *Suspended spaces* (Espacios suspendidos), nunca pensó que iba a hacer una película. Los inicios de su relación con aquel colectivo interdisciplinario radicado en París se remontan a un viaje realizado en 2018 por el río Tapajós, en Brasil. El barco que navegó entre las zonas de Santarém y Fordlandia transportaba a unos veinte artistas e investigadores. Replicando el trabajo de años anteriores en otros sitios históricos abandonados por la modernidad —espacios que dejaron de funcionar para los fines con que fueron construidos, pero que aún siguen existiendo y siguen siendo habitados—, el grupo del que participó De Sousa Dias se propuso estudiar y visibilizar los restos, memorias y relatos de la emblemática ciudad-fábrica de Ford en el Amazonas. Los resultados de esta expedición fueron múltiples y multimediales, plasmados en publicaciones —*Fordlandia. Suspended Spaces #5*—, en exposiciones e instalaciones museísticas —*Mapping fordlandia*— y en la producción audiovisual *Fordlandia malaise*, de Susana de Sousa Dias, un documental que trata sobre el presente y la vida de sus habitantes en ese paraje de la selva amazónica².

La ciudad de Fordlandia fue creada por la compañía Ford en 1928. La posibilidad de producir caucho para la fabricación de neumáticos venía seduciendo al empresario hacía ya varios años. Tras conquistar el mercado automovilístico con su Modelo T, y en plena efervescencia por el éxito que auspiciaba en ese entonces la Ford Motor Company a nivel mundial, el empresario decidió tomar una porción del Amazonas y comenzar con el proyecto de extracción de caucho. El plan comprendía transformar a Fordlandia en el lugar de la utopía del progreso y la civilización. La puesta en marcha del emprendimiento fue catastrófica: un

¹ “Estábamos acostumbrados al canto de los pájaros, eran nuestro despertador, y no una sirena. Y no un reloj. ¡En el centro del Amazonas, observas la libertad!” (traducción propia).

² Sobre el origen de la película, Susana de Sousa Dias cuenta, en diálogo con la Revista *L'atalante*: “La verdad es que cuando viajé a Fordlândia no sabía que iba a hacer una película. Fui al encuentro de aquello que pudiese encontrar y comencé a trabajar con microsituaciones. A medida que iba encontrando personas, hablando con ellas, y que me iba confrontando con las edificaciones, con las sonoridades del lugar, increíblemente ricas, iba decidiendo lo que filmar y cómo hacerlo. La película tiene la marca de este proceso” (Villamea Álvarez y Limón Serrano, 2022: 170).

incendio devastador arrasó con cerca de un millón de hectáreas de bosque en una de las zonas con mayor biodiversidad del planeta. Sobre las cenizas, se levantó el sueño de la empresa-pueblo, construida a imagen y semejanza de los modelos norteamericanos.

El fuego dejó el terreno “limpio” para un nuevo comienzo, luego de barrer con una parte de la selva, árboles, fauna, y arruinar pueblos y culturas locales. Sin embargo, en su itinerario por Fordlandia, De Sousa Dias encontró mucho más que fantasmas del pasado. En la residencia con el colectivo artístico registró con la cámara un presente. Descubrió que en la villa sigue funcionando el hospital, los niños van a la escuela y las motos transitan por las calles. En la villa se produce, se pesca a orillas del río Tapajós, se llora a los muertos. Las mujeres proyectan sus vidas allí. La radio EE.net expande al pueblo la voz de un locutor que habla sobre “el presente de un lugar construido para el futuro, y conocido por su pasado” (min 7.10). Un presente atravesado por las ruinas de un sueño incumplido, lo que pudo haber sido pero no fue. Si Fordlandia ya no es una utopía, entonces ¿qué es? ¿Cómo viven sus habitantes, en qué temporalidad? ¿Se imaginan allí un futuro? ¿De qué manera conviven con su memoria colonialista, decorada con fábricas y maquinaria industrial?

Siguiendo a Michel Foucault, Fordlandia puede ser entendida en el sentido de una heterotopía. Este concepto busca definir a los lugares diferentes, espacios-otros o contra-espacios que están dentro de los espacios donde vivimos. “Por lo general — dice el autor—, la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles” (Foucault, 2008). En Fordlandia, la construcción fabril se instaló en un pulmón del Amazonas, entrelazando así la modernidad industrial y la naturaleza autóctona. Esta singularidad espacial se articula, además, con una modalidad temporal específica, esto es, una heterocronía. Si para Foucault el cementerio es el ejemplo paradigmático de heterotopía en la sociedad actual, aunque de un tiempo extinto, cabe pensar en la ciudad-fábrica como una heterotopía ligada en sus orígenes a la transformación, pero de una temporalidad discontinua, atrapada entre el progreso y su decadencia. Según las categorías de la teoría foucaultiana, Fordlandia pareciera ser una suerte de espacio heterotópico suspendido.

El análisis propuesto en las páginas que siguen considera el concepto de heterotopía como un punto de partida central. Esta caracterización de Fordlandia como espacio-otro demarca la ruta de exploración hacia la mirada que introduce el mediometraje *Fordlandia malaise*. En un primer momento, el recorrido que haremos comienza por mapear la vía del colonialismo extractivista de Ford en territorio brasileño. En una segunda parte del trayecto, se abordará el documental desde las nociones de contra-archivo y contra-imagen, para luego desembocar en las posibilidades que habilitan los afectos de la melancolía y la esperanza en

la proyección de un futuro. Por último, las notas finales no van a consistir en un punto de llegada, sino apenas en un trazado abierto sobre la extensión del paisaje y sus fantasmas.

La tierra donde mana “látex” y miel

Al igual que Europa, Estados Unidos no quería perderse la experiencia colonizadora de llevar la civilización a tierras “ignorantes”, sitios carentes de tecnología, dinero y prosperidad. En ese camino imperialista de conquistas, expansión territorial y economías globalizadas, la figura de Henry Ford representó a principios del siglo XX una pieza clave. El empresario norteamericano fue uno de los emprendedores más exitosos de Estados Unidos. Dueño de la Ford Motor Company y creador del método de fabricación en serie, Ford era un hombre de negocios que (casi) todo lo que tocaba lo convertía en oro.

Un aire de poder, combinado con un ansia de riqueza, lo condujo a territorio sudamericano para hacerse un lugar en la industria del caucho, la única que hasta ese momento Ford no controlaba. La fiebre del caucho se había desatado en Europa a fines del siglo XIX, lo que disparó procesos de colonización en diferentes países. En ese momento, los reyes de la industria del látex eran los ingleses, que habían conseguido transportar ilegalmente semillas desde Brasil a zonas como Ceilán, Malasia y África para la extracción del fluido lácteo. Mientras tanto, el imperio de Ford no se había expandido ni plantado bandera en ningún país; tampoco se había asociado a una organización colectiva de productores de caucho. Ford no pensaba hacerlo. En su espíritu anti cooperativista, el empresario de Detroit quería “hacerse la América” por sus propios medios.

Según cuenta Greg Grandin en sus crónicas, luego de escuchar a su amigo el fabricante de neumáticos Harvey Firestone quejarse de los británicos, y siguiendo las recomendaciones del secretario de comercio Herbert Hoover de invertir en la producción de látex para independizarse del monopolio europeo, en 1928 Ford se embarcó en la aventura hacia el Amazonas. Pero ¿qué lo atrajo hacia allí? Exploradores y conocedores de aquellas tierras contaban acerca de la riqueza natural del lugar, fomentada por el mito de El Dorado. Esta leyenda suponía la existencia de una ciudad llamada El Dorado, donde su líder o sacerdote se cubría con polvo de oro y se sumergía en un lago dorado como parte de un ritual. La ciudad dorada, sin embargo, nunca fue descubierta. El mito, en cambio, siguió siendo una obsesión para los europeos lanzados a la conquista de riqueza y tesoros en el continente.

Desde principios del siglo XVIII hasta fines del XIX, la amazonía brasileña era conocida por ser uno de los principales proveedores de caucho en el mundo. El Amazonas era la tierra prometida, tierra originaria del árbol *Hevea brasiliensis*

para la extracción del más elástico y puro látex. Hacia allí entonces se embarcó la compañía Ford, con el sueño bajo el brazo. Al comienzo de su aventura, la prensa norteamericana veía a Henry Ford como una suerte de héroe. En los medios gráficos lo consideraban una especie de mesías salvador de aquellas tierras. Su imagen crecía hasta tal punto que la revista *Time* publicó que con el incremento de las plantaciones de caucho cada año, Ford “no iba a parar hasta industrializar la selva, (...) pronto las boas constrictor iban a dejarse caer al centro de la selva” (Grandin, 2009: 5), como rendidas a sus pies. Según el *Washington Post*, Ford iba a traer la “magia del hombre blanco” (Grandin, 2009: 5).

Sin embargo, a medida que los obstáculos crecían del lado brasileño y los resultados del proyecto no eran los esperados, los rumores acerca del fracaso de Fordlandia iban ganando terreno y socavando aquella primera representación mesiánica construida alrededor de Ford. Las versiones sobre las revueltas de los trabajadores, las dificultades para sortear las enfermedades, las muertes letales por picaduras de serpientes, las plagas y otros contratiempos que habían quedado afuera de los cálculos dieron vuelta la fantasía extractivista de modernización, convirtiendo el sueño colonialista en una gran desilusión. Para disgusto de la prensa y de la empresa Ford, el proyecto industrializador de Fordlandia nunca llegó a consolidarse. Se construyeron casas, se instaló un tanque de agua, se levantaron un aserradero, una iglesia, un hospital, una escuela, incluso un salón de baile y entretenimiento, pero nada de aquel ideal de conformar una sede competitiva en la industria del caucho prosperó. Aquellas dificultades territoriales del medio selvático y las problemáticas sociales locales habían sido subestimadas.

Ford nunca fue a visitar las tierras prometidas de Fordlandia. Era demasiado lejos, en su opinión, y poco tentador, según los testimonios de los viajeros que definían ese viaje como tedioso o monótono. Pero no eran esos los únicos motivos. La selva era para el visitante —y para la imaginaria medieval del hombre blanco colonialista y civilizado— una extensión de los espíritus malignos y demoníacos, capaz de despertar los peores instintos humanos (Grandin, 2009). Los miedos no eran infundados. Percy Fawcett y otros exploradores habían desaparecido en sus viajes por el Amazonas. El expresidente de Estados Unidos, Theodore Roosevelt, regresó de su expedición con una enfermedad desconocida y estuvo varios meses al borde de la muerte. La selva era un lugar tupido, húmedo y misterioso. Era el caos, la naturaleza salvaje sin reglas; una especie de laberinto sin salida. “En la selva, —cuenta el protagonista de la novela *Fordlandia*, de Eduardo Sguiglia— la sensación de desconcierto, de extravío, de angustia no demora en nacer y uno acaba por creer en pasos ilusorios, en salidas y corredores inexistentes” (Sguiglia, 2004: 150).

Sin embargo, nada de esto detuvo a la compañía Ford. Al mismo tiempo que “trasplantaba” su maquinaria, sus casas, su comida y todo su estilo de vida estadou-

nidense a suelo brasileño, se proponía civilizar la selva, modernizar la barbarie, extraer caucho y organizar una sociedad como si aquel lugar fuera una hoja en blanco donde comenzar a desarrollar la utopía del progreso industrial.

Puntos ciegos, contra-archivo y contra-imagen

De toda esta historia, ¿qué se propone contar el medimetroraje *Fordlandia malaise*? ¿Cómo se muestra allí el pasado extractivista y colonialista? ¿Qué relatos, testimonios y formas del archivo configuran esta versión reciente de la directora portuguesa sobre el presente y el pasado de Fordlandia? De Sousa Dias visitó Fordlandia dos veces. En sus estadías, habló con la gente de la villa, se acercó a los acontecimientos ocurridos en la ciudad-fábrica desde el presente inmediato de sus habitantes. Los testimonios de mujeres y niños son los relatos, o mejor dicho los contra-relatos, que ella misma eligió para reconstruir la memoria del lugar y poder atravesar las narrativas oficiales añejadas sobre aquella ciudad.

“Mis películas parten siempre de puntos ciegos y de lagunas: las palabras que no fueron recogidas o fueron truncadas, las imágenes que no existen, la historia que fue borrada” (Villarme Álvarez y Limón Serrano, 2022: 155). De Sousa Dias reconoce la influencia de Enzo Traverso en la concepción de sus producciones. En ellas suele poner el foco en las “memorias débiles”, silenciadas, ocultas, que yacen escondidas bajo la versión oficial dominante³. A su vez, comparte la mirada de George Didi-Huberman a propósito del archivo, según la cual los archivos son apenas fragmentos o jirones de la historia. El archivo contiene huecos, lagunas, ausencias, precisamente porque está sujeto —al igual que la imagen— a los avatares de la historia, la arbitrariedad, contingencia, censura y destrucción de los registros. Las películas de la portuguesa exploran osadamente las brasas candentes del archivo que “arde” de memoria, en la urgencia de que sus cenizas sean recuperadas del posible olvido (Didi-Huberman, 2012). De ahí que, tanto en *Naturaleza morta* (2005), *48* (2010) y *Luz obscura* (2017) —en las que trabaja con imágenes de archivo de la dictadura salazarista— como en *Fordlandia malaise* y parte de *Naturaleza...* —en las que reflexiona sobre los archivos reprimidos de la guerra colonial y las memorias poscoloniales—, De Sousa Dias busque recuperar las huellas del pasado desde una concepción del contra-archivo y la contra-imagen.

³ Traverso propone una asociación directa entre lo que él llama las memorias “fuertes” y la escritura de la historia, frente a los discursos o memorias más débiles e invisibilizadas. Si bien estas relaciones entre memorias varían en los diferentes contextos y entramados históricos, lo cierto es que, al decir del autor, “cuanto más fuerte es la memoria —en términos de reconocimiento público e institucional—, el pasado del cual ésta es un vector se torna más susceptible de ser explorado y transformado en historia” (2007: 88).

En *Fordlandia malaise*, el archivo sonoro de voces y testimonios que aborda el documental funciona a la manera de un contra-archivo, en la medida en que rompe con las imágenes y documentos oficiales ofrecidos por la Ford Motor Company. Sobre imágenes tomadas *in situ* por la directora, se escuchan los relatos sin cuerpo —no se conocen los rostros de quienes hablan—. Las voces reclaman que allí se vive, se canta, se produce⁴, contraponiendo sus palabras al imaginario de Fordlandia como ciudad fantasma. También cuentan que las relaciones no son ni fueron siempre pacíficas con la compañía. Una de las mujeres aborda la tensión existente en los primeros tiempos entre los empleados de la Ford y los trabajadores locales. El testimonio relata la iniciativa de los trabajadores del caucho o *seringueiros*, que pelearon por mejorar sus condiciones de vida para terminar con la explotación y dejar de comer enlatados traídos de los Estados Unidos.

Sin embargo, la película no desecha por completo las imágenes institucionalizadas de la villa, sino que las incorpora al comienzo del film para transformar su sentido. Mediante un gesto que podríamos llamar decolonial, esto es, crítico de las estructuras de poder civilizatorias, las convierte en contra-imágenes. La colección digital oficial que encadena la primera parte del film contiene fotografías sobre la quema de miles de hectáreas en Boa Vista, las plantaciones de árboles de caucho, la construcción de la escuela, la pileta, el hospital y fotos de los documentos firmados que avalan cada una de esas acciones. También aparecen caucheros y empleados norteamericanos de la compañía Ford en diferentes situaciones. En las imágenes, se puede ver cómo los blancos imponen un orden y una organización hacia la selva, la fauna y los habitantes locales —algunos de ellos traídos de zonas cercanas para la extracción del látex—. La fotografía sobre la clasificación de insectos, o la del trabajador en ejercicio de extracción siendo supervisado por un hombre de traje y sombrero blanco, resume de forma cabal el espíritu civilizatorio del colonialismo sobre la cultura brasileña y el medio natural.

Una de las críticas a la historia oficial la introduce De Sousa Dias cuando decide mostrar los cuerpos aglutinados de los caucheros con sus herramientas. En esa fotografía, la directora aprovecha para hacer varias pausas, fragmentar la imagen y detenerse en los rostros. Al recortar e individualizar a cada uno de los trabajadores, los humaniza frente a la cosificación y la explotación colonial. Recupera sus miradas extenuantes, que reclaman ser vistas. En cierta forma, también presenta su perspectiva anticolonialista a través de la incorporación de música de tambores, que alude a la cultura étnica local. Al final de esta primera secuencia de imágenes, el montaje comienza a ser cada vez más acelerado a medida que se agiliza el ritmo de la percusión que suena de fondo. El encadenamiento de elementos fabriles y modernos, que van desde cables, un tanque de agua, un

⁴ Puede leerse la cita completa de la testimoniante en el apartado siguiente, ref. min 23.36 a 25.14.

auto y casas estilo norteamericano, se alterna con imágenes de los campesinos, la quema, hojas de Hevea dañadas, cocodrilos y víboras. Las imágenes parpadean, tiemblan, se vuelven inestables, se aceleran. Del pulso de los tambores parece emerger la expectativa de rebelión de la naturaleza y de los hombres. La secuencia ahora intermitente y vertiginosa de fotogramas nos interpela para abrir los ojos y la escucha a lo que trae *Fordlandia malaise*, un malestar y un padecimiento que no quedó enterrado en el olvido. ¿Qué es lo que palpita en las entrañas del Amazonas y que, de algún modo, la empresa imperialista de Ford no consiguió domesticar?

La fuerza de la melancolía

La secuencia del inicio culmina con una contra-imagen de un reloj ubicado entre ficheros. El reloj, prácticamente destruido, sobresale de un fondo de escombros, o lo que quedó de la fábrica Ford. El reloj aparece allí como un emblema de la modernidad industrializadora, pero destruido por la revuelta de *seringueiros*. Aquella insignia devastada también nos recuerda que la violencia de la civilización sobre el Amazonas y sus habitantes es, a su vez, una violencia del tiempo del trabajo reglado fordista sobre el tiempo de la naturaleza.

Es una imagen única pero poderosa —dice Susana de Sousa Dias—, ya que nos revela, aunque sea de manera parcial, la acción de la revuelta de los trabajadores contra las condiciones laborales, la alimentación y la vigilancia de las costumbres impuestas por parte de los capataces estadounidenses. Una revuelta que, en la imagen, se materializa en un ataque al reloj de fichar, icono del tiempo industrial, factor de dominio y opresión, y, simbólicamente, en un ataque al emprendimiento fordista y al sistema capitalista (De Sousa Dias, 2020: 14).

Si bien la cuestión del poder y la opresión tienen un protagonismo de orden conceptual, en el plano visual la película no muestra las acciones humanas llevadas a cabo contra la compañía estadounidense, sino que las trae al presente, pero mediadas por sus efectos (las imágenes del reloj y el aserradero destruidos), o bien por las palabras de algunas testimoniadas. En la segunda parte del film, el tiempo reglado y la explotación obrera aparecen en los relatos de mujeres que testimonian y reflexionan sobre los acontecimientos históricos principales ocurridos en Fordlandia. El presente de estas versiones de los hechos repone las tragedias, revueltas, historias y mitos indígenas del Amazonas, y hace pensar en una relación melancólica pero también esperanzadora con el pasado.

En el documental, tanto la melancolía como la esperanza son afectividades que tiñen la construcción histórica y política de Fordlandia. Es interesante, en este punto, analizar los diferentes usos y sentidos de la melancolía. Tal como advierte Jonathan Flatley (2008), no todas las melancolías son depresivas. Para poder entenderla afirmativamente, dice el autor, es necesario reconsiderar el potencial político de la melancolía, y así correrla de su habitual significado negativo. En *Affective Mapping* (2008), Flatley discute la idea de la melancolía como obturadora de la acción y el pensamiento. Se aleja, así, de la concepción freudiana que asocia la experiencia de la modernidad a la pérdida. La melancolía adviene, según Freud, cuando se produce un fracaso en el duelo de una pérdida, y el objeto sigue de manera inconsciente en el melancólico. Un profundo dolor parece mantener al sujeto en ese estado de abatimiento. A través de una de las voces femeninas, el film reproduce este sentido de melancolía, adherido al pasado fantasmagórico de lo que alguna vez Fordlandia soñó ser. Sobre una imagen cenital, la mujer sin cuerpo dice: “Para mí esto no es más Fordlandia, todo lo que queda es su nombre. (...) las ciudades avanzan, pero Fordlandia no progresa, no sé por qué” (min 15.42). No hay personas caminando por la calle ni en los negocios, es una ciudad suspendida que detuvo su marcha, como si le hubieran apagado el motor o dejado sin nafta para continuar funcionando.

Flatley, en cambio, propone pensar la melancolía en términos de praxis y en su potencial histórico. Siguiendo a Walter Benjamin, considera que la melancolía es un problema histórico vinculado con la experiencia de la modernidad. La melancolía, entendida desde el enfoque benjaminiano como método para la acción, sirve de impulso para poder reescribir la historia desde el punto de vista de los vencidos, a contrapelo de la dominación y el progreso modernos. Este giro hacia el aspecto histórico y político de la melancolía, que impide la parálisis autocomplaciente, aparece enfáticamente en el testimonio sobre la revuelta de los caucheros ya mencionada, pero también se traduce en las palabras de una de las testimoniantes cuando reconoce que Fordlandia no son solo cenizas, sino que sobre ellas, o debajo, persiste una naturaleza productiva que permite pensar un futuro posible:

Fordlandia debería continuar, porque Fordlandia tuvo un inicio, tuvo un comienzo, tenía todo para convertirse en un lugar, una ciudad, una comunidad mucho más próspera. (...) Nosotros tenemos que aclarar que no es una ciudad fantasma. Fordlandia no fue abandonada por personas humanas. No lo fue. Siempre hubo personas que por el amor que tenían a estas tierras, aquellos que vivieron aquí, y que continuaron aquí, y que continúan viven todavía hoy. (...) Para mí, una ciudad fantasma es una ciudad que consiste solamente en ruinas, pero aquí hay futuro, aquí se produce (min 23.36 a 25.14).

En la tercera parte de la película, vemos imágenes del cementerio abierto a la intemperie de Fordlandia. Las cruces desordenadas en el espacio, inclinadas, rotas, descuidadas, parecen devolvernos hacia una melancolía de corte freudiano. Des-parramadas sobre la tierra devastada por el colonialismo extractivista, aquellas cruces componen un cuadro de desamparo, reforzado por la plegaria recitada en la voz masculina que acompaña la escena. Nos recuerda tanto las vidas perdidas como la naturaleza violentada, que también llora y también sangra⁵. El cementerio, recordemos, ese espacio heterotópico por excelencia según Foucault que contiene los restos de la civilización, yuxtapone las temporalidades de pasado y presente que conviven en la ciudad amazónica. La escena lúgubre y pausada de máxima tensión, que pone a la muerte en el centro del proyecto fordista, parece anunciar lo que viene después.

Las imágenes en blanco y negro del cementerio se entrelazan, inmediatamente, con las imágenes musicalizadas y a color del final, en el que un joven llamado Isaac aparece bailando la canción de Júnior Brito *Beija Flor Verde*. El montaje disruptivo revierte la atmósfera tétrica y fúnebre, y reconduce la melancolía hacia su aspecto redentor. En cierta manera, nos impulsa a pensar en una transformación hacia lo que Benjamin llama “melancolía de izquierda”, que se enfrenta a la pérdida desde el arte, y así renueva la acción hacia el futuro. Una melancolía activa y capaz de curar las heridas de la historia; en palabras de Taccetta, que “puede convertirse en antídoto ‘antimoderno’ para volver sobre las ruinas, no a fin de describirlas como fase necesaria de un proceso positivo, sino para afrontar la imagen del horror” (Taccetta, 2017: 100). En esa suerte de pliegue temporal que une la secuencia de fotografías de cruces y el final alegre y enérgico del film, antes que un lamento por la pérdida, lo que parece proponer allí la película es una manera de pensar Fordlandia desde una apertura y recuperación hacia una vida mejor. El cuerpo joven descolonizado despliega su potencial de movimientos para liberarse de la explotación capitalista y emanciparse del tiempo industrializado de la modernidad.

Como el ángel de la historia benjaminiano, que “quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido” (Benjamin, 2007: 44), la danza del final a color pareciera querer levantar a los muertos de sus tumbas para redimirlos y cambiar el curso de los acontecimientos. Dice la novena tesis *Sobre el concepto de historia* que el rostro del ángel se dirige al pasado mientras la tempestad (el progreso) lo arrastra hacia el futuro. El ángel quisiera interrumpir el tiempo homogéneo y lineal de los relojes para redimir los hechos de la lógica opresiva de dominación (colonialista y extractivista de Fordlandia). Esa interrupción, por un lado, temporal —la destrucción del reloj-emblema y de todas las vidas “sacrificadas”

⁵ El látex se obtiene realizando un corte alrededor del tronco, motivo por el cual la *seringueira* o árbol del caucho también es conocido como árbol que llora o árbol que sangra.

al proyecto— y, por otro lado, visual —la inserción de la imagen a color frente al blanco y negro—, revoluciona las coordenadas espaciales de Fordlandia. Confiere una potencialidad de creación al suelo y a sus habitantes, y nos interpela con la pregunta sobre el porvenir: ¿es posible pensar en Fordlandia un sentido de futuro desmarcado de la catástrofe que el desarrollismo progresista generó en la vida humana y las relaciones con el medio?

Trazos de esperanza

En la segunda parte de *Fordlandia malaise*, la cámara hace un mapeo con vistas cenitales tomadas por un dron. La ciudad de Ford se presenta en esos momentos como una especie de archivo a cielo abierto, una ciudad-archivo formada por capas de naturaleza selvática y construcciones urbanas. El dron planea en *travellings* lentos sobre el paisaje como archivo físico, compuesto por estratos de cicatrices que dan cuenta de la historia del lugar. Las imágenes cenitales y panorámicas tomadas por el dispositivo hacen emerger la tensión entre lo natural y lo urbano. La arboleda y el río contrastan fuertemente con las ruinas de Fordlandia y su emblema fabril corroído por la humedad y el tiempo. ¿Por qué De Sousa Dias retrata la ciudad de Fordlandia tal y como es en el siglo XXI, pero en blanco y negro? ¿Acaso intenta exponer simbólicamente las cenizas que guardan las raíces de la tierra, como el archivo ardiente que evoca Didi-Huberman? Las imágenes de esta suerte de ciudad-ceniza reflejan su presente desgarrado, y a la vez su memoria latente. El dron sirve para mostrar ese pasado, y permite, ante todo, tomar conciencia de la dimensión de la ruina y la destrucción a gran escala que significó la instalación de una fábrica y un modelo de vida norteamericano en el corazón de la jungla amazónica⁶. Pero ¿hay futuro en esas imágenes? ¿Quiénes son los sujetos o actores sociales capaces de imaginar un porvenir en Fordlandia?

En cierto momento de este viaje cenital, al comienzo de la segunda parte del film, se empieza a oír a lo lejos la voz de una maestra enseñando inglés a varios niños y luego de unos minutos el micrófono se traslada a un diálogo entre algunos de ellos. De Sousa Dias captura un momento casi de intimidad, en el que conversan entre risas sobre sus impresiones de los estadounidenses, y parecen autoafirmarse como extranjeros en su propia tierra. “Fordlandia es de los Americanos”, “aquí todo lo construyeron los Americanos”, “los primeros que llegaron aquí fueron los

⁶ Sin desconocer las paradojas de utilizar una técnica que tiene su origen en prácticas militares, De Sousa Dias argumenta que el dron le sirve para “entender cómo se ha llevado a cabo la integración de una trama urbana de gran violencia en la selva amazónica, y tener una percepción más amplia de sus cicatrices [perceber como foi feita a inscrição dum traçado urbano, de grande violência, na floresta amazónica, ter uma percepção mais ampla das suas cicatrizes]” (De Sousa Dias, 2020: 19).

Americanos” (min 11.25). Los niños son los sujetos privilegiados para pensar las posibilidades de futuro, el tiempo que vendrá, desde una mirada esperanzadora. En este sentido, los niños de la película serían la encarnación del futuro entendido como posibilidad superadora del presente y como u-topía del progreso añorado por la cultura de la civilización occidental. Sin embargo, la figura del niño también puede significar la imaginación de un futuro amenazante, catastrófico y apocalíptico del mundo en crisis y de la promesa desarrollista no consumada. Justamente, en aquel diálogo en el que expresan ajenidad en suelo local, se nos presenta la inquietante pregunta acerca de si las infancias nacidas y criadas en Fordlandia, inmersas en el colonialismo industrial, son capaces ellas de imaginar un futuro por fuera de la dominación norteamericana.

Como los niños, también las mujeres testimoniantes del documental invocan los fantasmas del pasado para pensar el destino en su tierra. Pero a diferencia de la mirada de aquellos niños que *a priori* podríamos interpretar como inocente y a la vez determinista, ya que reproduce una relación de poder (colonial), las voces femeninas dan cuenta de una de las posibilidades inmanentes del futuro en Fordlandia, la del futuro esperanzador, cargado de promesas productivas y revolucionarias. Así, la esperanza que muestran algunas de las mujeres podría tener que ver, por un lado, con el presente y la multiplicidad de futuros posibles que se desprenden del ahora, y por el otro, con la posibilidad de transformar mediante la acción (política) el recuerdo del fracaso y de la pérdida. En relación con esto último, Sara Ahmed advierte, justamente, que la esperanza está en el presente porque estuvo en el pasado, y puede ser fruto, entre otras cosas, de indignaciones y resentimientos del pasado, tal como expresa el testimonio acerca la revuelta de los caucheros comentado más atrás. “La esperanza es —dice la autora— lo que nos permite sentir que lo que nos indigna no es inevitable, aun cuando la transformación pueda sentirse a veces como imposible” (Ahmed, 2015: 278). En este sentido, la esperanza es necesaria a la hora de proyectar un futuro, pero no suficiente. Ahmed acuerda con Ana Potamianou en pensar que estar esperanzada no siempre implica mantener el futuro abierto hacia adelante. También puede significar un obstáculo si se mantiene atada a los objetos perdidos (Ahmed, 2015), o bien si es acarreada por las emociones de la angustia o la inquietud vinculadas con la posibilidad propia de la esperanza de que algo sea o no sea (Ahmed, 2019)⁷.

⁷ Ahmed se pregunta sobre la relación entre utopía, esperanza y futuro feliz. Siguiendo a Fredric Jameson, reconoce la necesidad de inquietarse por la posible pérdida de futuro. La posibilidad de que no haya ningún futuro es lo que nos permite abrir la imaginación a otras alternativas y versiones del mundo. “La forma utópica es el testimonio de la posibilidad de una alternativa, y por el modo mismo en que plantea esta crítica negativa, implica siempre cierta esperanza” (2019: 338).

Sugiero que es posible pensar un futuro esperanzador en *Fordlandia malaise* en la medida en que podamos imaginar un porvenir a partir de dos ideas: por un lado, la idea de *futurabilidad*, propuesta por Franco “Bifo” Berardi, y en segundo lugar, la noción de “futuros menores”, introducida por Luz Horne. En cuanto a la primera, Berardi plantea que, a diferencia de la trampa del determinismo que impone lo probable como necesario, el concepto de futurabilidad abre un modo de devenir que no cancela la multiplicidad de futuros, sino que se presenta como horizonte infinito de posibilidades inmanentes en el presente. “Los futuros — afirma Berardi— están inscritos en el presente como posibilidades inmanentes, no como evoluciones necesarias de un código. La noción de futurabilidad hace referencia a esta multidimensionalidad del futuro: hay una pluralidad de futuros inscrita en el presente” (Berardi, 2021: 30). El futuro no se presenta encorsetado o atrapado en la realidad del tiempo presente, sino que se abre a una especie de campo vibratorio caótico, una potencia no automatizada o predeterminada de realización. Desde este punto de vista, un futuro esperanzador descansa siempre inmanente en el horizonte abierto de las múltiples posibilidades de ser.

Por otra parte, en referencia a la segunda idea, a través de los niños y mujeres la película sigue las huellas de las memorias subterráneas, débiles y desterritorializadas. En palabras de Deleuze y Guattari, de acuerdo con la lectura que hacen de la literatura kafkiana, estas huellas son escrituras “menores” o discursos que provienen de una minoría, de los márgenes del lenguaje. Las pisadas de los futuros menores son tambaleantes y escapan al pensamiento hegemónico. Escarban el pozo del tiempo para imaginar otro futuro, otra arquitectura material del mundo. Hay algo circular en la temporalidad de los futuros menores que desborda el tiempo homogéneo del progreso, y desde los márgenes parece iluminar un porvenir esperanzador. Horne lo explica de este modo:

Los futuros menores vuelven entonces desde el mismo futuro a decirnos que no había un tiempo científico tan lineal ni medible; que no éramos tan modernos como pensábamos y que, si queremos seguir existiendo, la estructura del conocimiento no puede no incluir ese saber que viene de lo que se escapa y se filtra por entre las agujas del reloj (Horne, 2021: 39).

Las narrativas de futuros menores son aquellas que yacen sobre los escombros del reloj destruido por los trabajadores; son la imaginación desplegada en los relatos de las infancias y las mujeres como sujetos “menores” del sistema patriarcal occidental.

La pregunta sobre el futuro atraviesa como una flecha la experiencia de *Fordlandia* en la versión de la directora portuguesa. El futuro, y todo el arco de afectividades

involucradas en su trama, no se apartan de la violencia del pasado ni dejan atrás la imaginación política, explícitamente presente en el film. La pregunta acerca del futuro fricciona contra las ruinas fabriles de la ciudad, y por ese motivo implica temor. En palabras de Ahmed, “la pregunta sobre el futuro es afectiva; es una pregunta esperanzada sobre lo que podríamos todavía llegar a ser, así como el temor por aquello en lo que podríamos convertirnos” (Ahmed, 2015: 278). Se puede decir que los habitantes de Fordlandia están tensionados por esperanzas y melancolías, pero también por temores, resentimientos y alegrías que se reflejan tanto en los testimonios sobre el pasado y presente del lugar, como en las imágenes contrastantes del cementerio y de la danza a color. Si el futuro, o la futurabilidad, se expande en toda su multidimensionalidad, entonces ¿cómo se podrían reinventar las relaciones entre la comunidad, su historia y el entorno natural a orillas del Tapajós sin que los fantasmas del pasado y los temores representen un obstáculo? ¿Es posible conciliar afectivamente en Fordlandia las capas materiales del paisaje con el presente de la comunidad que habita la ciudad suspendida?

Notas finales

Fordlandia nunca fue territorio virgen. Ni antes de ser la ciudad-fábrica de Ford ni después; en ningún momento estuvo lo que se puede decir deshabitada. Tribus indígenas como los Mundurucus o Tapajós fueron desplazadas a causa del experimento colonialista y extractivista; la naturaleza tupida de la selva fue arrasada. Si en sus inicios el proyecto era convertir a Fordlandia en una sucursal de Manaus, “la París tropical”, años después su fisonomía de casas abandonadas, cementerio y ruinas hace circular los recuerdos fantasmagóricos que dan cuenta de su distópica realidad. El paisaje, en su dinamismo y materialidad espectral, revela el daño y las cicatrices que configuran el suelo, la cultura y la historia de Fordlandia. Debajo del cementerio como espacio-otro (heterotópico), emergen las memorias-otras (débiles), tanto como las huellas sobre los sueños edulcorados del progreso.

En este sentido, De Sousa Dias se esfuerza por visibilizar aquellas memorias subterráneas a través de las versiones de mujeres y niños. Estos sujetos son testigos directos de la explotación colonial y extractiva. A ellos la directora les otorga un estatus privilegiado para poder enfrentar la Historia oficial, institucionalizada de la compañía Ford. Si sostenemos, junto con Traverso, que “la visibilidad y el reconocimiento de una memoria dependen, también, de la fuerza de quienes la portan” (Traverso, 2007: 86), entonces el acto de escucha que propone *Fordlandia malaise* también es un acto político y afectivo. Las voces de niños y mujeres, así como las imágenes del cementerio y de la geografía natural y urbana de Fordlandia, son capas de historia que forman una suerte de cartografía mnemónica donde conviven melancolías, esperanzas, alegrías y temores en el presente de un espacio suspendido, y a la vez en construcción.

La película muestra cómo, en el espacio heterotópico de Fordlandia, las memorias humanas y más que humanas se entrelazan afectivamente para poder imaginar un futuro posible en ese *topos*. Así como el color, el baile y la alegría del joven hacia el final interrumpen el blanco y negro y los relatos sobre la tragedia, del mismo modo el pasado irrumpe en el presente de los habitantes, frustrando pero también incentivando su capacidad para pensar las posibilidades de un porvenir. ¿En quiénes recae el malestar? ¿Puede el malestar de los cuerpos arrasados encarnar la potencia de transformación en el presente? ¿Podrá la experiencia de los sujetos “débiles” levantarse contra el determinismo y tender hacia la realización de una de las posibilidades inmanentes: la emancipación de los poderes y archivos dominantes? En los testimonios, mitos y leyendas, arde latente la potencia de un porvenir en Fordlandia que no abandona sus tensiones con el pasado, sino que busca, tal vez, una nueva forma de vida y de resistencia en la suspensión.

Bibliografía

Fuentes

De Sousa Dias, Susana (directora) (2005), *Naturaleza morta* [película], Portugal, Productoras Kintop, ARTE - Audiovisuel Multimedia International Production (AMIP).

----- (directora) (2010), *48* [película], Portugal, Productora Kintop.

----- (directora) (2017), *Luz Oscura* [película], Portugal, Productora Kintop.

----- (directora) (2019), *Fordlandia malaise* [película], Portugal, Productora Kintop.

Villamea Álvarez, Iván y Limón Serrano, Nieves (2022), “Susana de Sousa Dias. Reconstruir el archivo visual reprimido”, *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n° 34, pp. 151-176.

Bibliografía referida

Ahmed, Sara (2015), “Vínculos feministas”, en *La política cultural de las emociones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 255-286, [traducción de Cecilia Olivares Mansuy].

----- (2019), “Futuros felices”, en *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Caja Negra, pp. 333-407, [traducción de Hugo Salas].

Benjamin, Walter (2007), *Sobre el concepto de Historia. Tesis y fragmentos*, Buenos Aires, Piedra de Papel, [traducción de Bolívar Echeverría].

Berardi, Franco "Bifo" (2021), "Introducción", en *Futurabilidad: la era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Caja Negra, pp. 11-40.

De Sousa Dias, Susana (2020), "Fordlandia Malaise: memórias fracas, contra-imagem e futurabilidade", *Revista de Comunicação e Linguagens. Journal of Communication and Languages*, n° 52, pp. 10-24.

Didi-Huberman, George (2012), "El archivo arde", en Didi-Huberman, George y Ebeling, Knut (eds.), *Das Archiv brennt*, Berlín, Kadmos, pp. 7-32, [disponible en bit.ly/3c1RL5N-, 2007, traducción de Juan Ennis].

Flatley, Jonathan (2008), *Affective mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*, Londres, Harvard University.

Foucault, Michel (2008), "Topologías", *Revista Fractal*, n° 48, vol. XII, pp. 39-62, [disponible en <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.htm>*, traducción de Rodrigo García].

Grandin, Greg (2009), *Fordlandia: The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City*, Nueva York, Metropolitan Books.

Horne, Luz (2021), "Introducción. La suspensión del tiempo moderno", en *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 17-39.

Sguiglia, Eduardo (2004), *Fordlandia: un oscuro paraíso*, Buenos Aires, Debolsillo.

Taccetta, Natalia (2017), "Izquierda y melancolía. O de cómo pensar la acción estético-política", en Losiggio, Daniela y Macón, Cecilia (eds.), *Afectos políticos. Ensayos sobre actualidad*, Buenos Aires, Miño y Dávila, pp. 93-115.

Traverso, Enzo (2007), "Historia y memoria. Notas sobre un debate", en Franco, Marina y Levín, Florencia (comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, pp. 67-95.