



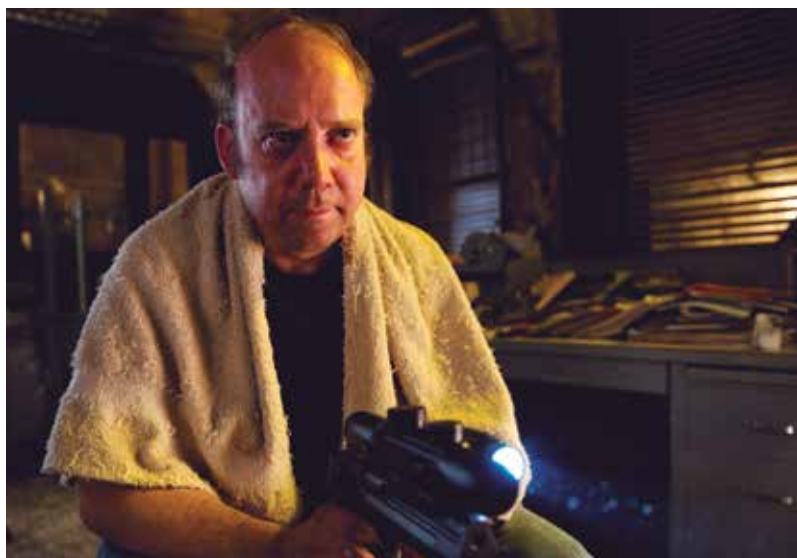
AUTO SACRAMENTAL

Cosmópolis es una película de encargo que David Cronenberg se esfuerza denodadamente en hacer suya, hay que decir que con bastante éxito. Surgió cuando el emprendedor Paulo Branco (cuyo historial de productor se puede leer como una estimulante historia paralela del cine de autor más cosmopolita y extraterritorial) le mandó la novela de Don DeLillo (2003) sugiriéndole que él era el director adecuado para filmarla. A Cronenberg no solo le gustó la novela y la proposición sino que se mostró sumamente diligente; tardó tres días en copiar en su ordenador los abundantes diálogos del libro, sin cambiarlos, y otros tres en rellenar los intersticios con acciones. Así que,

al cabo de seis días, Branco recibió el guión terminado. “Demasiada prisa”, le contestó, cuenta Cronenberg. Pero lo aceptó y consiguió el dinero para una producción relativamente cara, en función sobre todo del sueldo de varios de sus actores y el minucioso trabajo de posproducción digital.

Es una lástima que Cronenberg, que ha hecho una película ardua y discursiva, no haya llevado más lejos su radicalidad, ciñéndose, por ejemplo, con mayor detalle a lo que sucede en el interior de la *limousine* en la que Eric Packer, un joven y apuesto multimillonario de 28 años, pasa un día entero viajando —más al modo del Ulises irlandés que del homérico— desde su lujoso *penthouse* neoyorquino hasta una peluquería de barrio

donde desea que le corte el pelo el barbero de su infancia. La limusina blanca, que llega a su destino muy pintarrajeada de *graffiti* y golpeada, es un espacio maravilloso, del que el director, con la metalizada fotografía de Peter Suschitzky, obtiene resonancias metafóricas; el interior, muy estilizado por el diseño y las lentes deformantes de la cámara, parece el de una nave espacial surcando la estratosfera. La película, en ese sentido, recupera, sin auténticos meteoritos ni extraterrestres, el molde de la fantaciencia *gore* con la que Cronenberg, antes de entregarse a Freud y Foucault, se hizo un nombre entre los cinéfilos aficionados al género. El exterior que se ve desde los asientos y los sofisticados *gadgets* del auto-



+Cronenberg dirige a Robert Pattinson en la adaptación de *Cosmópolis* de DeLillo, el viaje de un Ulises joyceano por Nueva York. Abajo, Paul Giamatti en una escena.

móvil —una Nueva York sincopada y deslizante (rodada en su mayoría en Toronto)— parece el de una galaxia no especialmente desarrollada tecnológicamente en la que deambulan muertos vivientes y sombras fugitivas, y el desenlace, de carácter místico y simbólico, podría evocar el de 2001, aunque casi todo procede del libro de DeLillo.

Los medios de que dispone el cineasta canadiense, que son limitados, desvirtúan algo los episodios más trepidantes del libro, como la larga escena de la manifestación callejera, o el latido urbano a modo de bajo continuo que el autor tan bien describe en su novela con estas palabras: “el gran flujo rapaz, donde la voluntad física de la ciudad, los egos febriles,

los asertos de la industria, el comercio y las multitudes dan forma a cada uno de los momentos anecdóticos” (traduzco yo mismo de la página 41 de la edición americana en bolsillo publicada por Scribner).

Esa disociación formal entre el dentro y el fuera, para la que el cine está especialmente capacitado, es el gran logro del director canadiense, al que se le ha reprochado la fidelidad a los diálogos de DeLillo. Suenan a veces excéntricos, sobre todo cuando los dice un actor tan infaliblemente nulo como siempre lo es Robert Pattinson, pero a mí me gustaron desde que, suspendida mi incredulidad auricular, empecé a pensar que la *Cosmópolis* de Cronenberg es un auto sacramental, y no trato de hacer

un chiste fácil. El automóvil deviene un escenario teatral, un altar de los sacrificios con tecnología punta, y el héroe del relato se va encontrando con personajes alegóricos que le sueltan, todos ellos, un monólogo en forma de parlamento en verso o aria cantada. Algunos de los solistas son magníficos: Paul Giamatti (un actor por el que rara vez siento empatía) en su *finale* concebida como una declaración y una confesión (es muy hermosa la idea de la cortinilla que les separa a ambos, a modo de rejilla de los confesionarios católicos), Juliette Binoche o la cultivada prostituta que vende cuadros de Rothko, Samantha Morton en su financiero *stream of consciousness*, y el desquiciado Mathieu Amalric en la divertida secuencia de *slapstick* nihilista con las tartas de merengue. Lástima que sus filigranas interpretativas se estrellen contra ese muro plano de Robert Pattinson.

Es curioso el sentimiento final que la película destila. No creo que Don DeLillo pueda reclamar nada ni quejarse, pues ninguna adaptación cinematográfica podría ser más escrupulosa que esta. Pero a la vez, Cronenberg, por respeto (o pereza), reduce al novelista y le quita esa respiración externa que el cine puede dar, sin traición, a los textos narrativos. No soy un incondicional del autor de *Libra*, un novelista muy dotado y también muy dado a veces a expresarse por medio de *slogans* de padre de la iglesia apocalíptica. Trasponiéndolo tan literalmente en el guion escrito en seis días de pegamento y copia, el director expone esa flaqueza del escritor, aunque él la defiende con uñas y dientes en su respuesta, de casi una página, a la pregunta muy malintencionada que le hicieron en la revista *Film Comment* sobre si tales personas, los personajes de *Cosmópolis*, hablarían realmente de ese modo; Cronenberg saca a colación al Dr. Johnson, y compara a DeLillo con Pinter y a Mamet, quienes también, en efecto, hacen hablar a sus criaturas escénicas de un modo inapropiado y foráneo, pero nunca predicativo ni sentencioso. —

DÍAS DE CINE Y PROTESTA SAN SEBASTIÁN 2012

Palaciego, majestuoso y muy ornamentado, el Teatro Victoria Eugenia es una de las sedes del Festival de Cine de San Sebastián. El festival tiene seis décadas, pero el teatro fue construido hace un siglo, cuando la ciudad se convirtió en destino vacacional de aristócratas. De ahí su arquitectura. El estilo neoplatereesco —moda en esos años— buscaba transportar a los españoles del siglo xx de vuelta a los años dorados de la monarquía. Recordarles tiempos mejores, por lo menos mientras iban al teatro o se hospedaban en un hotel. Ahora, en el siglo xxi, el efecto se potencia. No es igual ver una película desde una de sus butacas que dentro de un *multiplex* en un centro comercial.

El 26 de septiembre pasado me senté en uno de sus palcos. Esperaba, junto con otros, a que empezara

una de las proyecciones del festival. Llegó un espectador más al palco y vio que el contiguo al nuestro —el que da frente a la pantalla— estaba desocupado. No lo pensó un segundo: se saltó la bardita y ocupó el mejor asiento del mejor teatro de San Sebastián. No tardó en acercársele un chico con uniforme. El palco era privado, dijo, y el hombre no podía estar ahí. Por mucho que manoteó, tuvo que saltar de vuelta la bardita del privilegio. Apenas se acomodó entre otros, llegó una mujer que, como él, tuvo la ocurrencia de mirar a su derecha y asumir que en un teatro lleno un palco estaba vacío porque a nadie se le ocurría entrar. “Ni lo intentes”, le dijo el rebelde, adivinándole la intención. “Son asientos para los amiguetes de algún enchufado.” La mujer se indignó de inmediato. Miró al resto, los pasivos, y nos dijo: “Nos pasamos varios y a ver si se atreven a echarnos.”

No se me antojaba nada empezar una revolución. Para fortuna de los conformistas, un hombre entró con aplomo al dichoso palco y, con permiso del uniformado, ocupó el codiciado lugar. Seguro sintió las miradas de los amotinados, y volteó. Era Ricardo Darín, el actor argentino, que este año era uno de los jueces de la Sección Oficial. Era famoso pero no un enchufado: en todos los festivales del mundo se reservan los asientos centrales para el cuadro del jurado. Un protocolo de siempre este año se convertía en motivo de conspiración.

Por coincidencia (o no), la película que se exhibía era un prólogo del motín frustrado. Del director Costa-Gavras, veterano del cine político, *El capital* describía las prácticas turbias de un banco europeo: despidos masivos, tráfico ilegal de información, y medidas que sangran a clientes y enriquecen a directivos. Una escena más bien satírica muestra a un grupo de banqueros celebrando que se les llame “los Peter Pan de los ricos”. El protagonista mira a cámara y dice: “Son como niños que juegan. Van a seguir haciéndolo hasta el día en que todo explote.” El público ovacionó *El capital*. Sin ser la primera o la mejor película sobre la crisis financiera global, llegaba a España en un momento en que los espectadores sentían que les hablaba al oído. “Y antes de que todo explote —agregó Costa-Gavras, en la



conferencia de prensa— la gente va a sufrir privaciones.” La única salida, dijo, era que los civiles se manifestaran frente a los poderes políticos y financieros. Si en el Victoria Eugenia esto se había dado en el ámbito simbólico, en Madrid, dos días antes, sucedió en el real.



“Tal vez este año sea más interesante lo que ocurra fuera del festival que el festival mismo”, sugirió alguien el día que volé de México a San Sebastián. Le contesté que exageraba, que era difícil que los aires de crisis se filtraran al festival.

Tenía toda la razón: la semana en que transcurrió la 60ª edición del festival fue también una de la más convulsas en lo que va del año español. A cinco días de la primera función, seis mil personas protestaron frente al Congreso, en Madrid, contra las medidas de austeridad del gobierno. A Costa-Gavras le habría complacido escuchar la declaración de uno de ellos: estaba ahí para pedir a los políticos “que protejan al pueblo de los mercados financieros”. La policía antidisturbios cargó contra manifestantes, los manifestantes contra los antidisturbios, e imágenes de los detenidos, algunos ensangrentados, recorrieron los medios. Los programas de televisión nocturnos —donde

los invitados gritan y el moderador calla— reemplazaron el *cotilleo* con insultos a Rajoy, a los “provocadores” del PSOE, denuncias de brutalidad policiaca y reproches a los manifestantes por haber montado un espectáculo para la prensa extranjera. Era difícil no asociar el ánimo que se esparcía entre los españoles con el que, dos días después, estuvo a punto de costarle un empujoncito a Darín.

Aun si el 25-s no hubiera enrarecido la fiesta del cine, nadie que en esas fechas estuviera en San Sebastián se habría librado de ver una ciudad totalmente paralizada. Al día siguiente, el 26, una huelga general convocada por los sindicatos en las ciudades del País Vasco dividió a sus habitantes en dos grupos: aquellos que la apoyaban y los que temían represalias si salían a trabajar. La organización del festival avisó que ese día solo se proyectarían siete películas, todas en el centro Kursaal, y que no habría actividades ni fiestas. También hacía pública su solidaridad con los ciudadanos desempleados y con los que pasaban por “una situación difícil”. Las calles estaban muertas. Los vehículos del festival dejaron de circular, y los pocos taxis que aparecían evitaban detenerse en la parada cercana a la sede. Era la misma área donde se concentraban los manifestantes, que armados con pancartas y altavoces *invitaban* a sus colegas a sumarse a la huelga. Los

✦ **Imágenes de *En la casa*, de François Ozon, ganadora de la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián.**

pocos que recorrian las calles dejaban a su paso una estela de olor a alcohol.

Más allá del anecdotario, el entronque del mayor festival del cine de España con su momento social más crítico dejó ver cómo sus películas (y aún más, la forma en que se recibieron) fueron registro y reflejo de una coordenada histórica. Hubo, por un lado, casos transparentes como el de *El capital* y, por otro, una tendencia a aplaudir cintas cuyo tema era la lucha de un personaje desfavorecido. A diferencia de la edición pasada, donde el jurado premió a una película que no entusiasmaba (*Los pasos dobles*, de Isaki Lacuesta), esta vez dio la Concha de Oro a una cinta cuyas virtudes eran claras para todos: *En la casa*, de François Ozon. Un desvío de su obra reciente (película tras película *camp*, saturadas de divas del cine), *En la casa* cuenta la historia de un adolescente con talento para escribir ficción, del profesor que lo asesora y de los riesgos que toman ambos con tal de que el chico aprenda a apropiarse de la realidad. Ozon asume la responsabilidad que implica hablar de invención a través de una invención: hace que sus espectadores “experimenten” los distintos géneros y les revela los trucos de los que se vale un autor para manipular su reacción. La clave, sin embargo, es la nota esperanzadora con que concluye la historia. Cuando el profesor pierde su trabajo y enfrenta un futuro gris, su discípulo le hace ver que el acto de narrar historias es un medio para recuperar el mundo (y escucharlas, una forma de reinsertarse en él). Doblemente identificado con ellos, el público confirma la tesis: el arte siempre se eleva por encima de la desolación. Distinta en tono pero con algunas semejanzas, *The Angel's Share*, del inglés Ken Loach, narra la historia en apariencia ingenua de un joven de clase obrera (y con récord de peleas en bares) que un día se descubre a sí mismo como catador nato de whisky. Fiel al realismo social, y usando, como suele hacerlo, actores no profesionales, Loach aborda el desempleo juvenil sin dar lecciones de superación personal.

Ladronzuelo al fin y al cabo, el protagonista encuentra una salida por medios ilícitos (pero al final inocuos). Su pequeño acto criminal solo afecta a millonarios coleccionistas de whisky y la experiencia de ajustar las cuentas es vivida por el espectador de manera vicaria. No hubo quien saliera del cine sin una sonrisa de satisfacción. Lo más fresco de Loach en años, *The Angel's Share* ganó el premio del público a la mejor película europea.

A diferencia de los dos años anteriores, no hubo una producción de México compitiendo en la Sección Oficial. En Horizontes Latinos, sin embargo, se proyectó la cinta más reciente de uno de los directores más conocidos fuera del país: *Post Tenebras Lux*, de Carlos Reygadas. Su estreno reciente en Cannes (ahí sí en Sección Oficial) fue recibido con abucheos, ganó el premio del jurado a la mejor dirección e hizo que Nanni Moretti, presidente de ese jurado, reconociera que había sido de las pocas películas que había dividido a los jueces. Es decir, prometía. Por eso me sorprendió la baja asistencia a la función donostiarra (“¿Aquí es lo de Reygadas?”), preguntó un crítico, suponiendo que se había equivocado de sala) y más todavía que una película calificada como “incomprensible” resultara, no solo muy legible, sino la más honesta, reflexiva y autocrítica del director. La historia de una familia de clase media alta instalada en Tepoztlán (no se especifica el lugar pero el paisaje es reconocible) sirve para que Reygadas vuelva a uno de sus temas preferidos: la diferencia de clases y las connotaciones de la palabra “patrón”. La nueva sociedad *tepoztlana* se presta a una reflexión más fina, pero críptica para un público con nociones vagas de México. Es probable que la confusión que provocó en Cannes (y que influyó, para mal, en San Sebastián) viniera de una falta de referencias y códigos. Una película sin manual de instrucciones, y un punto a favor de Reygadas.

Ya sea porque había ganado en la Quincena de Realizadores en Cannes, por las buenas críticas que la precedían o porque su protagonista era un actor famoso, una película lati-



➤Manifestación en apoyo a la huelga general durante el sexto día del Festival de San Sebastián.

noamericana generó una expectativa enorme: la chilena *No*, de Pablo Larraín, vendió sus cinco funciones desde el principio del festival. Basada en una obra de teatro de Antonio Skármeta (y esta, en la realidad), describe la concepción de la campaña política que derrocó a Pinochet en 1988. Cediendo a la presión extranjera, el dictador convocó a un referéndum en el que los ciudadanos votarían por su reelección (o no). Un publicista, René Saavedra, fue elegido por la oposición para crear sus spots. Saavedra se negó a mostrar imágenes de represión y violencia, y filmó escenas optimistas que especulaban sobre la posibilidad de un Chile democrático y libre. Larraín filmó sus escenas con la tecnología visual de la época y las unió sin costuras visibles con imágenes de la campaña original. Interpretado en el registro exacto por Gael García Bernal, el Saavedra de *No* es un personaje que no pierde de vista la extrañeza de la situación. Tampoco, el hecho más bien deprimente de que él solo movilizó un país haciendo promesas sin fundamento y, fiel a su vocación, manipulando la realidad.

Los paralelos entre el Chile de hace quince años y el México de hace cuatro meses eran escalofriantes. La estrategia calculada, ganarse a los “indecisos”, el peso del factor miedo, y la incongruencia asumida entre la intención y el discurso (de un partido y del otro) podían haber sido la crónica de la carrera hacia el 2 de julio. No era la única en la sala que pensaba en su propio país: por todo el Victoria Eugenia se oían sollozos contenidos. Estaba la explicación fácil: las escenas en que René recorre las calles de un Chile liberado revivieron en los españoles el recuerdo de su Transición. Eran, pues, lágrimas de felicidad. Pero *No* era una película más aguda que triunfalista: concluía con un atisbo al Chile del futuro, y la cosa no pintaba bien. No había forma de desestimar la sensibilidad de ese público, mucho menos la incertidumbre y la ira que este año marcaron el ánimo del festival. Comprendimos que el tema de *No* era la eterna promesa del cambio, o el cambio que, por otra ruta, lleva al mismo lugar. Era solo cosa de mirarnos los gestos abatidos, que para nada hacían juego con el teatro de estilo imperial. —

Filij 32



32ª Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil

Presentaciones editoriales • Talleres • Artes escénicas • Música • Exposiciones •
Proyectos multimedia • Clases Magistrales de Ilustración y Edición* •
Laboratorio de proyectos* • Encuentro Internacional de Cultura Lectora*

9 al 19 de noviembre de 2012

Entrada libre • Centro Nacional de las Artes
Río Churubusco y Calzada de Tlalpan, m General Anaya, Ciudad de México.
De 10:00 a 20:00 horas



www.filij.conaculta.gob.mx

f /Filijconaculta

@Filijconaculta

*Evento con cuota de recuperación



Ilustración: Valeria Gallo

Fomentando la cultura construimos los cimientos de un México próspero para ti y tu familia



Vivir Mejor

Dirección General
de Publicaciones



www.conaculta.gob.mx

Este programa es público, ajeno a cualquier partido político.
Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa.

GOBIERNO
FEDERAL

CONACULTA



VIK MUNIZ: LA INERCIA DE LAS IMÁGENES

“

Las imágenes sueñan en secreto con su inercia”, dice Vik Muniz (nacido en São Paulo en 1961 y afincado actualmente en Nueva York), con esa fuerza que las empuja continuamente a transformarse en otra cosa. Les ocurre, especialmente, a esas imágenes que consideramos obras de arte; instaladas en una continua tensión entre lo que presentan y lo que representan.

El artista brasileño siente una especial debilidad por esa costumbre que tiene el espectador de una pinacoteca de acercarse y alejarse del lienzo: de escrutar la materia pictórica a pocos centímetros del lienzo, para, a continuación, maravillarse ante su capacidad de componer una imagen tan infinitamente alejada de un grano de pigmento. La obra fotográfica de Vik Muniz, que se puede ver hasta el 2 de diciembre en la antológica que le dedica el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga), tiene mucho que ver con esa costumbre,

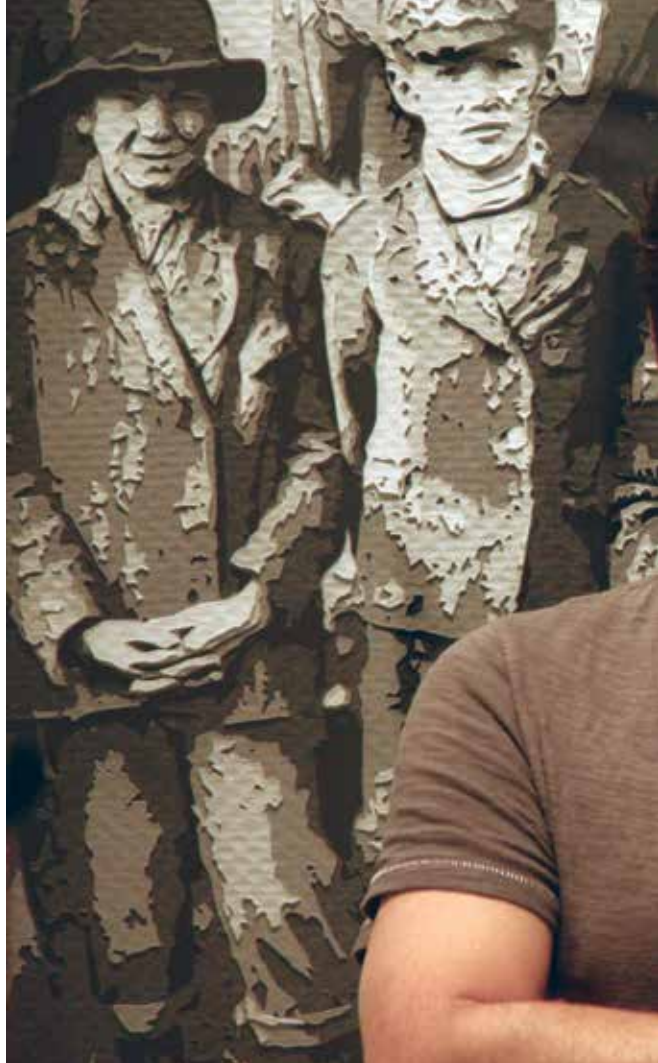
puesto que pone en pie un discurso sobre la imagen *in fieri*, haciéndose.

Hay algo de pasatiempo infantil en este entretenimiento. De ahí que no sea raro que las exposiciones de Muniz atraigan a todo tipo de público, incluso al lego en arte actual, o que reproducciones de sus fotografías circulen ágilmente por la red, como lo hace la imagen de sus Giocondas elaboradas con *peanut butter* y mermelada. Pero en este aparente divertimento hay, también, una interrogación sobre la naturaleza misma de la imagen y el signo, que se adentra en otros aspectos, más complejos, de la semiótica del arte contemporáneo.

En la presentación de la exposición del CAC Málaga, que recoge un amplio muestrario de la obra producida durante los últimos veinte años, Vik Muniz contó una anécdota de gran interés para comprender sus planteamientos. Se trataba de una ocasión en la que asistió a la representación de un *Rey Lear* interpretado con escasos medios y nula profesionalidad por un

grupo de aficionados en un apartamento privado en Nueva York. Aseguraba que le entusiasmó porque el rey Lear, fontanero de profesión, resultaba a ratos muy convincente, mientras que en otros pasajes, en cambio, era incapaz de ocultar al fontanero en el acto de interpretar. Lo que dejó fascinado al artista era que al arte se le vieran las costuras, la trampa y el cartón, lo que podríamos considerar sus propias instrucciones de uso. Eso que, precisamente, constituye el meollo del nuevo sentido que dieron al arte las vanguardias históricas desde principios del siglo xx.

El desvelamiento del proceso de creación, la naturaleza al mismo tiempo real y ficticia del producto de la operación artística, pero también de la propia realidad, el carácter inevitablemente ambiguo del arte (siempre en precario equilibrio entre la abstracción y la representación), la consciencia de la propia percepción son el terreno en el que se encuentra la obra de Vik Muniz. A ello se une





•El artista brasileño Vik Muniz en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.

un decidido compromiso con el realismo, como el que mantenía el propio Cézanne, solo que consciente de que la realidad ha cambiado, adquiriendo el aspecto de una iconosfera plagada de signos visuales sin jerarquizar y en continua inercia; signos que flotan, sin sentido previamente asignado, y cuyos significados se producen al chocar unos con otros. En esto, Muniz es un hijo fiel del arte pop.

Quizá por eso las fotografías de Muniz son un cúmulo de signos depositados unos sobre otros. La imagen que percibimos a una cierta distancia se compone de materiales que nunca habríamos imaginado, como papeles recortados, comestibles como sal, azúcar, caviar, o incluso objetos, como soldaditos de plástico, juguetes infantiles, basura tecnológica, unidades UPS o teclados inservibles. Esa es la sustancia de la que están hechas las imágenes que Muniz fotografía y que se convierte en obras célebres de la historia del arte (como el *Narciso* de Caravaggio o *La balsa de la Medusa* de Géricault,

hecha con chocolate), o bien en iconos famosos de la cultura visual contemporánea, como los retratos de Alicia que hizo Lewis Carroll (de la serie *Jeroglífico*) o las fotografías en blanco y negro de la multitud apiñada sobre la arena de Coney Island un día de julio de 1940 (de la serie *Imágenes de papel*).

Para que la imagen fotográfica, que es el resultado del proceso artístico de estas obras, sea convincente es necesario un sabio control del dibujo y de los mecanismos de la percepción visual. Solo a través del manejo de los sutiles juegos de la perspectiva es posible obtener esa imagen bidimensional sin distorsión; la mayoría de las veces se ha obtenido calculando con precisión el punto de vista idóneo, para lo que, en su versión tridimensional, se ha tenido que disponer una miríada de objetos heteróclitos en una anamorfosis. Casi todo el trabajo de Muniz delata el entusiasmo por estos mecanismos puramente artísticos. Lo demuestra también la serie *Pictures of Earthworks*, basada en el *land art* de los setenta, que alterna obras paisajísticas a escala real (gigantesca) con otras minúsculas consistentes en maquetas hechas en el estudio. Esos *Earthworks* dibujan pictogramas con motivos tan cotidianos como banales, como sacados del repertorio pop: un calcetín, una pipa, una lupa, un par de dados, un grifo, un paraguas, una sartén. Pues bien, resulta casi imposible discernir qué fotografías corresponden a pictogramas trazados realmente sobre el terreno, y cuáles son maquetas, esto es, mera ficción. Entre la palabra “divertido” y la palabra “transgresor”, Muniz se queda con la palabra divertido: “porque significa transgrediendo con placer”.

Pero, además, toda una serie de lazos significativos unen esos materiales a las imágenes que compo-

nen, atestiguando un compromiso ya no solo con el realismo, sino también con la realidad. Por ejemplo, una considerable cantidad de basura tecnológica, con su temprana obsolescencia programada, se reúne para componer la imagen de un mapamundi; y son también desechos los que forman la trama de la que está hecho el *Saturno devorando a su hijo*. Pero Muniz no se conforma con elaborar estos apuntes que constatan la cualidad entrópica de nuestra naturaleza y del mundo en el que vivimos, hecho a nuestra semejanza, sino que decide también actuar sobre ellos. Por ejemplo, sus *Imágenes de basura* son una serie hecha a partir de las personas que trabajaban en el Jardim de Gramacho —el irónico nombre que recibía el mayor vertedero del mundo—, retratados en situaciones alegóricas, siguiendo el modelo de distintas obras maestras de la historia del arte, con el material que reciclan y del que viven. En *Waste Land*, un documental de 2010, que sigue el proceso de elaboración de esta serie, es posible percibir el trasfondo político y social de la labor artística de Muniz. En él se puede ver cómo las imágenes originadas en ese gran vertedero se venden por miles de dólares en una subasta. Un dinero que revierte en los propios trabajadores retratados, ya que va a parar a la Asociación de Recolectores de Basura de Jardim de Gramacho.

De modo que las capas físicas, pero también conceptuales, las connotaciones semióticas de estas obras, pero también las políticas y sociales, parecen multiplicarse de forma imparable.

Asegura también Muniz que “el momento en el que una cosa se transforma en otra es el momento más hermoso. Una combinación de sonidos se transforma en música. Y eso se aplica a todas las cosas”. —