

Belleza y fatalidad. Otra propuesta de aproximación a la obra de Dionisio González a través de las favelas brasileñas

Beauty and doom. Another proposal for an approach to the work of Dionisio González through the Brazilian favelas

Fernando Sáez Pradas¹

Resumen

La obra de Dionisio González (Gijón, 1965) se inserta en el debate de la arquitectura, el hogar y la vivienda, la gentrificación y la especulación inmobiliaria, el poorism (turismo de la pobreza), las posibilidades de desarrollo sociocultural de un territorio, etc. En este artículo abordamos la serie fotográfica sobre favelas brasileñas Cartografías para a Remoção, realizada entre 2004 y 2007, desde otro punto de vista: el de la belleza. Analizamos su trabajo sobre la base de binomios, destacando de entre ellos la dicotomía belleza-peligro y/o belleza-fatalidad.

Palabras-clave: Belleza. Fotografía. Fatalidad. Favela.

Abstract

The work of Dionisio González (Gijón, 1965) is inserted in the debate of architecture, home, and housing, gentrification, and real estate speculation, poorism (poverty tourism), the possibilities of socio-cultural development of a territory, etc. In this article we approach the photographic series of Brazilian favelas Cartografías para a Remoção, made between 2004 and 2007, from another point of view: the beauty. We analyze his work based on binomials, highlighting among them the beauty-danger and/or beauty-fatality dichotomy.

Keywords: PBeauty. Photography. Fatality. Favela

Introducción. Belleza y conflicto

“A veces hay tantísima belleza en el mundo, que siento que no lo aguanto y que mi corazón se está derrumbando.”
(Mendes, 1999)

1. Doctor por la Universidad de Sevilla, ES. E-mail: fsaez@us.es

Con cierta frecuencia la belleza ha desencadenado un conflicto. Así sucedió con Narciso cuando fue condenado a enamorarse de sí mismo a través del reflejo de su rostro. Aborto mientras se observaba, cayó en un lago donde murió ahogado. En ese lugar creció la flor que lleva su nombre como recuerdo. La belleza puede resultar tan atractiva como peligrosa. En esa fatalidad también estuvo envuelta la historia de Helena, cuya belleza cautivó a Paris, quien la secuestra y da lugar a la guerra de Troya. La belleza, concepto abstracto que cambia y se transforma a lo largo de la historia, ha sido a menudo origen de problemas, a veces mitológicos como los casos mencionados y a veces tan reales y tangibles como peligrosos. Basta con observar el reino animal, del que podríamos destacar las conocidas como ranas de punta de flecha, unas ranas endémicas de Sudamérica de colores llamativos que las hacen especialmente atractivas y son potencialmente venenosas. Entre los animales, sobre todo los considerados como exóticos, la belleza suele ser sinónimo de peligro y toxicidad.

“Lo terrible está encerrado en lo bello, lo mismo que lo bello en lo terrible. La vida está involucrada en esa contradicción, grandiosa hasta llegar al absurdo, una contradicción que en el arte aparece como unidad armoniosa y dramática a la vez” (TARKOVSKI, 2019, p. 60).

En 2014 aparece en numerosos medios de comunicación la noticia del arresto de Jeremy Meeks, un delincuente curtido en las calles de California que ingresaba en prisión -una vez más- tras ser detenido por tenencia ilícita de armas. Previamente ya lo había hecho por robo con violencia y por agredir a un chico menor de edad, pero esta vez, las fotos que la policía hizo tras su detención se hicieron virales. Numerosos medios de comunicación y redes sociales se hicieron eco de ellas por su llamativa belleza física y por la rapidez con la que grandes firmas de la moda se interesaron por él.

Comenzaron a contar su historia: una vida desarraigada y relacionada continuamente con la violencia -aún tiene balas en su cuerpo de varios disparos recibidos en su adolescencia-. En Jeremy Meeks se encarnaba el mito de la femme fatale (versión masculina) y agencias de moda internacionales ofrecieron importantes contratos laborales al convicto incluso antes de que saliera de prisión, como el caso de la agencia de modelos White Cross Management. Un chico guapo y malo, un bad boy, un rebelde que pasaba de caminar por callejones de los suburbios de la ciudad a pisar la alfombra roja de las grandes pasarelas como la New York Fashion Week en 2017. Su historia y su persona fueron el terreno fértil perfecto para una brutal campaña de marketing. Como la famosa supermodelo de los 90 Kate Moss; Jeremy Meeks era el chico de los excesos. “Moss no encarna [...] una deriva del sistema, sino su ideal tipo. Es la rebelde integrada. El exceso asumido.” (SALMON, 2010, p. 25). La vida del chico rebelde, pobre y sin futuro había dado un giro de 180°. En él, como en Moss, se encarnaba la tan atractiva dicotomía belleza-maldad. “Los chicos de los suburbios quieren ser vistos, ya sea en las pasarelas, el estadio,

el escenario, la pantalla o la calle” SALMON, 2010, p. 69).

1. Aproximación a la favela como lugar fatal

En esa búsqueda personal por aspirar a una vida mejor y de transformación vital no iba a estar ajeno el cine. En 2002 parecía que, desde el mismo infierno, Fernando Meirelles y Kátia Lund estrenaban Ciudad de Dios, un largometraje sobre lo extremadamente duro e inhumano que puede ser nacer, vivir -y mantenerse con vida- en las favelas brasileñas. Esta película, basada en el libro homónimo, de Paulo Lins (1997), nos muestra un durísimo relato en el que uno de sus protagonistas, Buscapé (Alexandre Rodrigues) narra en primera persona el horror de su vida y todas las vicisitudes por las que tiene que pasar, donde prácticamente todo queda mediado por mafias, droga y una exacerbada violencia integral y endémica. Con un ritmo narrativo ágil, el chico descubre pronto su pasión por la fotografía, que acaba por convertirse en su profesión. Buscapé comienza a trabajar en un periódico local y por una circunstancia fortuita como la de Meeks, sus fotografías acaban en portada. Gracias a su vinculación natal con el territorio y por ende el conocimiento de la favela y los personajes que la integran -entre ellos su antagonista Zé Pequeno (Leandro Firmino)- puede acercarse y utilizar su objetivo como ventana al mundo. “Una foto podría cambiar mi vida, pero en Ciudad de Dios, si huyes te pillan y si te quedas te comen” (CIUDAD..., 2002).

A través del objetivo del personaje, Meirelles y Lund nos ofrecen su visión de esta conocida favela cuyo nombre da título a la película. Exotismo y perversión se entremezclan. Su ritmo frenético, cercano al actual lenguaje de las series televisivas, evita que el espectador se quede atrapado en el drama. Su principal protagonista, Buscapé, no se regodea en el dolor o la tragedia, sino que lo supera constantemente. Los directores ofrecen una distancia emocional que hace que la obra apele a un cierto rigor documentalista.

Por otro lado, encontramos el documental Noticias de una guerra privada (1999) de João Moreira, el cineasta narra la dura rutina del día a día en Dona Marta, una de las favelas más emblemáticas de Rio de Janeiro.

João Moreira Salles señaló que cuando visitó Sarajevo inmediatamente pensó en Río, no porque Sarajevo fuera similar a Río sino porque era muy diferente. Salles sintió que, a diferencia de Río, la guerra civil en Sarajevo, por atroz que fuera, fue abiertamente reconocida como una guerra; había posiciones ideológicas claramente definidas y la guerra terminaba con un proceso de paz. Las calles de Sarajevo se sentían más seguras que las de Río y la presencia policial era menos obvia. La principal

diferencia entre Sarajevo y Río, dijo Salles, fue la naturaleza de la violencia (BEN PENGLASE, 2014, p. 19).

En contraste con Meirelles y Lund o el propio Moreira, nos encontramos con la visión - quizás sea más apropiado hablar de “propuesta”- del artista Dionisio González (Gijón, 1965) que, tras varios viajes a Brasil entre 2004 y 2007, quedó fuertemente impactado por la organización, estética y energías que confluían en las favelas de São Paulo y Rio de Janeiro. En ellas se materializa la perversión posmoderna del atractivo de lo peligroso. En ellas se sobrevive o se muere. Como con Narciso, sus innegables bellezas contrastan con su trágica deriva.

En este lugar, caldo de cultivo para la delincuencia, el artista gijonés afincado en Sevilla se posiciona ante la favela de un modo más distante y menos romántico, aunque no por ello poco comprometido. Con el rigor -casi- científico que le ofrecen los medios fotográficos que utiliza, sus favelas se transforman, como en un documental, en propuestas para el debate. El debate del hogar y la vivienda, la gentrificación y la especulación inmobiliaria, el poorism (turismo de la pobreza), las posibilidades de desarrollo sociocultural de un territorio, y por qué no, también el de la belleza. Centrándonos en esta última idea, las favelas de González se adentran en un interesante terreno pues su transformación formal será una consecuencia directa de lo que ocurre en ella.

2. Antecedente: vivir, habitar, ocupar... contener

Para González fueron ideas poderosas que conectaban directamente con preocupaciones que ya había abordado en proyectos anteriores como en Rooms (1999-2000) (Figura 1). Aquí ya se intuía de una manera clara su interés por el espacio habitado y la preocupación por el hogar y quienes lo configuran. En este trabajo vemos a una serie de jóvenes que viven en angostas cajas que podrían ser de cartón o madera, años antes de que se popularizaran e irrumpieran en los debates de los medios de comunicación los conocidos bajo el eufemismo de “pisos colmena”. González evidencia el gran problema habitacional que existe en las medianas y grandes ciudades y al que se enfrenta la gente, mayoritariamente joven, cada vez más tardía en emanciparse y con mayores sacrificios económicos. El objeto de este proyecto parece ahondar entre la relación del sujeto con el hogar, y sobrevuela la idea del artículo 47 de la Constitución Española en el que queda de manifiesto que todos los españoles tendrán derecho a una vivienda digna y adecuada y que los poderes públicos velarán por el cumplimiento de ello.

Figura 1 - Dionisio González. Rooms. 10 módulos de 76 x 63 x 60 cm c/u. Fotografía DM y luz. 



Fuente: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla. España.

En *Rooms*, González no solo presenta una reflexión sobre el hogar y su identidad, sino que arroja una camuflada idea sobre la pobreza. Una instalación de módulos cúbicos en los que introduce, como en cajas de luz, fotografías de personas (una por cubo). El atento y sibilino goce estético actúa como soma sobre el problema que subyace. La belleza de la instalación fricciona con su mensaje en un delicado equilibrio. “Porque lo bello no es nada más que el comienzo de lo terrible, justo lo que nosotros todavía podemos soportar, y lo admiramos tanto porque él, indiferente, desdeña destruirnos. Todo ángel es terrible” (RILKE, 2004, p. 69).

La instalación *Rooms* dialoga, desde la distancia estética e higiénica, con la mendicidad que podríamos encontrar entre los cartones-vivienda en un cajero automático. Como caracoles o cangrejos ermitaños con la casa a cuestas, González presenta aquí a estos jóvenes obligados como abejas a vivir en celdas, sin nada más. No por una deriva personal como la que experimentó Diógenes de Sinope cuando decidió vivir en una tinaja, sino por la imposibilidad de disponer de autonomía e infraestructura económica para la construcción de un hogar.

El proyecto *Rooms* sería el germen de sus favelas posteriores. Mientras que en *Rooms* planteaba problemas con relación a la vivienda, el hogar... desde -quizás- un punto de vista más intimista, en las favelas habla directamente de lo colectivo, del territorio habitado y la comunidad. No solo vemos “la casa”, ahora también vemos la calle, el barrio.

Dionisio González plantea su obra como objeto para el debate y su trabajo tiene más sentido, aún si cabe, en el contexto que se produce tras la quiebra de Lehman Brothers en 2008 y que se extiende prácticamente hasta hoy día con la situación pandémica provocada por la Covid-19. Un arco temporal en el que la crisis se ha convertido en el estado natural y no una situación extraordinaria. La gran crisis económica y financiera internacional y los problemas que se derivaron del sector de la construcción provocando una gran burbuja inmobiliaria en España pusieron sobre la mesa un sinfín de cuestiones sobre las que poco o nada parecía haberse trabajado. Sin estar ajena a su contexto, Rooms vehicula a la perfección el debate de precios de viviendas inalcanzables para un estrato poblacional que aspiraba a hipotecas imposibles y tan asfixiantes como estas premonitorias cajas habitadas.

3. Favelas

En el extrarradio, bajo una amalgama de causalidades diferentes, como pueblo errante unido por la pobreza, comienzan en Río de Janeiro los procesos de asentamiento, la construcción favelas. En Río,

[...] la población del área metropolitana es de más de 11 millones. Se dice que dos millones de personas viven en favelas. La población de las favelas crece a un ritmo mucho más rápido que el resto de la población. Durante la década de 1990 se estima que creció un 2,4 % anual, mientras que las poblaciones de otras áreas (que tienen en cuenta las clases medias y altas) crecieron un 0,4 punto porcentual” (MOREIRA ALVES; EVANSON, 2011, p. 13, traducción del autor)

Dejando atrás y en contraposición a la opulencia de las zonas ricas de Río de Janeiro, nos encontramos con las favelas. Uno se enfrenta a las piezas de González como al espejismo que podría revelar un oasis. La ilusión de quien caminando fuera de la ciudad y entre la pobreza observa ante él una imagen especular; una ficción, un fantasma. “El fantasma sería, así, lo que en definitiva es más real que la realidad misma, o, diríamos con Lacan, lo Real mismo insoportable, una posición ciertamente inhabitable con la que la realidad del espacio público no puede transigir” (SAMANIEGO, 2013, p.11).

La belleza con la que Dionisio González trabaja sus propuestas podría relacionarse con la estética futurista de una película de ciencia ficción. En estas imágenes se ha eliminado la suciedad que veíamos en Ciudad de Dios, no existe ese esquizofrénico caos urbanístico.

La suciedad, el ruido ambiental (cables de luz, mobiliario urbano, etc.), incluso personas -aunque algunas aparezcan- han sido eliminadas. La basura ha sido prácticamente eliminada de los espacios expuestos, y cuando no, se presenta perfectamente ordenada como en Marginal I. (Figura 2) Una aséptica e indudable belleza, de orden clásico y organizada por estratos horizontales nos hace olvidar, aunque solo sea por un momento, la realidad del día a día de una favela. Una vida dura, donde la estigmatización ha ido creciendo exponencialmente.

“En la década de 1990, las favelas se identificaban con el crimen y la violencia casi hasta la exclusión de cualquier otra cosa. Los medios retrataron la violencia y la guerra entre narcotraficantes o con la policía como si el homicidio y el narcotráfico fueran endémicos de la favela” (MOREIRA ALVES; EVANSON, 2011, p. 13, traducción del autor).

Figura 2 - Dionisio González. Marginal I. Fotografía. 170 x 900 cm. 2004/2007



Fuente: Dionisio González (2021).

Desde el punto de vista formal y en palabras del propio artista, se sintió atraído por la idea de la arquitectura “no planeada, no planificada, generada aleatoriamente con rapidez rizomática y en una extensión horizontal en contraposición al modelo de éxito vertical” (GONZÁLEZ, 2021). En todas las fotografías de la serie se acentúa la horizontalidad, no solo por la composición de los elementos que la integran, sino también por los enormes formatos apaisados. Un ejemplo de ello sería Heliópolis I (Figura 3) y Nova Heliópolis I (Figura 4) que, con una altura de 180 centímetros, mide 9 metros de largo. Para observarla, el espectador tiene que realizar, como en el cine, un travelling paralelo que acentúa el sentido narrativo de la imagen. “Es tremendamente perturbadora la visión extrema de una extensión mayúscula, generada por la aglutinación de elementos espaciales minúsculos. De ahí que mis imágenes busquen siempre grandes formatos y a su vez muestren espacios abigarrados” (FOSCHI, 2007, p. 62).

Figura 3 - Dionisio González. Heliópolis I. Fotografía. 180 x 900 cm. 2004/2007



Fuente: Dionisio González (2021).

Figura 4 - Dionisio González. Nova Heliópolis I. Fotografía. 180 x 900 cm. 2004/2007



Fuente: Dionisio González (2021).

En estas favelas, que parecen estar bajo un estricto toque de queda, todo ocurre en su interior. Casi podemos intuir el silencio que las inunda, la vida en la favela de González queda reducida a ciertos elementos que han sido empleados prácticamente con una función decorativa y que sirven como testigo para confirmar la presencia y actividad humana: ropa tendida, coches perfectamente aparcados paralelos al espectador -acentuando una vez más la composición horizontal-, etc. La reflexión y la duda se apoderan del espectador en este vacío pues aquí no vemos dolor, ni droga, ni el peligro que encierran estos lugares, solo vemos belleza. Dionisio González no presenta una favela sino el que podría ser su ideal tipo, su posibilidad, su representación, aquello que encarnaba Kate Moss. Como la artista francesa Orlan con su rostro, González lo hace con las imágenes de las favelas, las altera, las idealiza modificando su identidad. Con abrumadora belleza y a base de maquillaje y cirugías estéticas convierte la realidad brasileña en sueño, en una ensoñación racionalista de arquitectura moderna. Pero como ocurre con los personajes de *American Beauty* (1999) de Sam Mendes, aquí nada es lo que parece. Estas favelas se adentran en el universo conceptual de las redes sociales, donde filtros y múltiples aplicaciones cumplen la función de distanciarnos de la realidad, o quizás, adentrarnos en una ideal situada en otra esfera. Las favelas de Dionisio González están en ese otro lugar, aquel al que Michel Foucault llamó heterotopías. En estos espacios “todo el mundo puede entrar, pero, a decir verdad, una vez que uno entró, se da cuenta de que es una ilusión y de que no entró en ninguna parte” (FOUCAULT, 2010, p. 28).

Esta representación de la favela se acerca mágica y perversamente a partes iguales

al espectador. Mágica porque nos encontramos ante una ensoñación, una onírica fantasía de belleza en un marco exótico incomparable en la que el espectador se pierde jugando a diferenciar las zonas de la imagen en las que el artista ha maquillado y embellecido la pobreza, aquellas alteraciones que se escapan de la lógica. Perversa porque la dulcificación de la realidad y su estetización nos distancia de ella misma o como diría Susan Sontag nos “anestesia” (SONTAG, 2020, p. 29).

Con las imágenes de las favelas de González nos situamos ante una entelequia para el debate. El objeto representado se encuentra en el límite entre pieza instalativa y arquitectura, destinadas ambas a activar un espacio, un territorio, sin perder de vista que son fotografías alteradas, es decir, un espejismo, una ficción. Como el Monumento a la Tercera Internacional (1920) de Vladimir Tatlin, estas propuestas de Dionisio González no se ejecutaron como proyecto arquitectónico, se quedaron en el marco teórico y en su límite fotográfico. Como propuesta no ejecutada -y probablemente no ejecutable- podrían funcionar del mismo modo que el Centro George Pompidou de París sirvió para reactivar una zona deprimida de París como Les Halles. La relación que existe entre la zona urbana de Rio de Janeiro y sus favelas cercanas queda descrita por Eleonora Llanderal de la siguiente manera: “La perversa belleza del progreso logra esconder muchas veces, no siempre por supuesto, un contexto que tantas personas ` distraídamente ´ no logran ver y le agradecen al avance eternamente por su cooperación” (LLANDERAL, 2008, p. 45).

La belleza juega -entre otras cuestiones- a dignificar el espacio y el lugar que ocupa la favela, situada por González frente a nosotros como si fuera un templo. Una belleza de orden clásico, adaptada a la realidad de los medios digitales, y lo digital a su vez entendido y articulado como un sueño o fantasía. Imágenes enormes, de gran formato que nos transportan en su composición e incluso concepción, a los paisajes venecianos de la pintura de Canaletto o Tintoretto.

La preocupación por la arquitectura, el urbanismo, la vivienda, etc. Las favelas de González están estrechamente relacionadas con el debate surgido en el contexto del fracaso que dejó patente la gran crisis financiera, económica, social... internacional que se produjo a raíz de la caída de Lehman Brothers (2008) y que tuvo una consecuencia directa en el sector de la construcción. Numerosos entramados corruptos vieron la luz, algunos de ellos cercanos al disparate. El surrealismo no solo era una posibilidad especulativa o un sueño, ahora tramas de dinero, corrupción y avaricia (a lo Sin City de Frank Miller) hacían posible la materialización del absurdo con la construcción de aeropuertos en los que no habría aviones (como el caso de Castellón en España) o la ciudad del circo de Alcorecón (para la que se destruyó una biblioteca nueva), aún sin finalizar y con un sobrecoste de aproximadamente el 70% de su presupuesto inicial. “El espectáculo es un mal sueño de la sociedad moderna encadenada, que no expresa en última instancia más que su deseo de dormir. El espectáculo vela ese sueño”. (DEBORD,

2015, p. 44).

Un modelo de crecimiento que era evidentemente insostenible que también se reflejaba en hábitos de comportamiento comunitario, en el ocio e incluso en la manera en la que se hacía -y se sigue haciendo- turismo, transformando a ciudades como Venecia, en parques temáticos. En un proyecto posterior bajo el título *Las horas claras* (2011), González también se ocupará de la arquitectura de esta ciudad italiana. “La humanidad [...] se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden” (BENJAMIN, 2003, p. 99).

Estas favelas dialogan con ciudades y arquitecturas que parecían estar destinadas a la decoración. Un enorme attrezzo que inunda ciudades y que a menudo resulta afuncional, como los sonados problemas estructurales de algunos trabajos de Calatrava. La función ha quedado relegada al servicio de la estética. La estética, la belleza, la apariencia es aquí la trampa, la manzana prohibida ante la que Eva sucumbió, la rana de punta de flecha o el reflejo en el agua de Narciso. Parecer y no ser. Lo importante es ser bello, no que funcione, como el famoso Exprimidor Alessi (1990), de Phillippe Starck, la crítica sátira de Jean Tinguely y sus máquinas esculturas sobre la sobreproducción industrial -que no servían para nada- o la visión más dadá e hilarante que presentaba Jacques Tatí con la casa del Sr. Hulot en *Mi tío* (1958), algo cercana en su estética a las favelas de Dionisio González. Una vivienda completamente ilógica, próxima incluso a una propuesta protocubista, llena de añadidos, de entrantes y salientes. Como diría Mar García Ranedo, una especie de patchwork arquitectónico con materiales de todo tipo. (GARCÍA RANEDO, 2013)

Esta obra de Tatí, muy relacionada con la arquitectura, parece marcar un cierto arco estético que nos acerca al universo formal del artista. Mientras que la casa del Sr. Hulot estará cercana formalmente a las favelas, la Villa Arpel -la otra casa que aparece en el largometraje- de corte moderno, se relacionará con obras posteriores.

Las fotografías de las favelas de González tienen una nitidez exagerada e inquietante, todo queda enfocado de manera simultánea. En una experiencia cuántica como en el cubismo, el espectador puede estar -y está- perceptivamente en diferentes lugares fotográficos a la vez, con el desconcierto de no saber dónde detener la mirada, aunque aquí, nos encontraríamos ante un cubismo limpio y realista. En la pieza *Santo Amaro II* (Figura 5), vemos como un primerísimo término se muestra tan excesivamente nítido como el último plano. La luz de la imagen, siliconadas sobre metacrilato pulido, nos acerca al atractivo y “peligroso” mundo del brillo que camufla y vela lo terrible. Nada más lejos de la realidad pues en las favelas habrá de todo menos el brillo de la opulencia. Espectacular como las grandes ironías reflectantes de Jeff Koons o las imágenes de Andreas Gursky, la obra de Dionisio González también se acerca de manera inequívoca al

capitalismo. “La fotografía se ha transformado en el arte por excelencia de las sociedades opulentas, derrochadoras, inquietas” (SONTAG, 2020, p. 74-75).

Figura 5 - Dionisio González. Santo Amaro II. Fotografía. 140 x 150 cm. 2004/2007



Fuente: Dionisio González (2021).

3.1. Binomios en las favelas

La propia favela juega a las oposiciones en la ciudad de Rio de Janeiro

[...] el contraste causa un abismo demasiado grande como para expresar con palabras. Es simplemente increíble la sensación que produce un sitio así, donde la discordancia social, económica, política y cultural, entre otras, se hace tan presente, en dos grandes manchones con distinta calidad de desarrollo que se estrellan uno con otro. La realidad que vive este tipo de espacios denominados favelas es muy violenta; los problemas de delincuencia, drogadicción, violencia, se hacen presentes en forma cruda” (LLANDERAL, 2008, p. 45)

Esta dura realidad contrasta con la riqueza y estado de bienestar de áreas administrativas como Copacabana, Lagoa, Batafogo o Tijuca, donde el Índice de Desarrollo Humano (IDH) está entre los más altos del mundo.

Estos contrastes también tienen su eco en las favelas de González. Como toda su obra, las favelas también encierran dualidades. En ellas observamos una situación mitad real mitad ficción. Una fría tensión entre la asepsia del minimalismo y el “ruido” del expresionismo. Llenas de dicotomías se presentan ante nosotros como imágenes de monu-

mentos contemporáneos, como un Partenón de lo precario lleno de una infinitud de conceptos enfrentados: nuevo-viejo, rico-pobre, bueno-malo, artificial-natural, realidad-ficción, efímero-permanente. Esta confrontación simultánea y constante, que llenan las imágenes de tensiones contradictorias, realza el magnetismo hipnótico que mantiene su trabajo. Como indicaba Lévi-Strauss utilizando ejemplos culinarios, el lenguaje y la cultura se edifican sobre la base de binomios opuestos (LEVI-STRAUSS, 1995, p. 110).

El ser humano es muchos en uno. Tiene capacidad de mirar al horizonte y, al mismo tiempo, de arrojar al abismo. Su vida no es lineal, ni va de objetivo en objetivo. [...] Necesita de un hogar, y, al mismo tiempo, de aventura. Seguridad y riesgo: las dos son la entraña de su existencia (RODRIGUEZ VALLS, 2020, p. 106)

mentos contemporáneos, como un Partenón de lo precario lleno de una infinitud de conceptos enfrentados: nuevo-viejo, rico-pobre, bueno-malo, artificial-natural, realidad-ficción, efímero-permanente. Esta confrontación simultánea y constante, que llenan las imágenes de tensiones contradictorias, realza el magnetismo hipnótico que mantiene su trabajo. Como indicaba Lévi-Strauss utilizando ejemplos culinarios, el lenguaje y la cultura se edifican sobre la base de binomios opuestos (LEVI-STRAUSS, 1995, p. 110).

Aquí la presencia, solemne, de la favela alterada contrasta con la precariedad de una chabola. “La fotografía transforma la belleza de las ruinas” . Este Frankenstein de hormigón, acero y cristal -añadidos- dialoga con palés de madera, paredes derruidas de ladrillos desnudos y tejados de tóxico fibrocemento, como si un edificio de Frank Gehry se abriera paso entre los cartones y chapas de un vertedero. Construcciones y yuxtaposiciones fragmentadas se enredan en un totum revolutum configurando una unidad de belleza de arquitectura trascendida. Como dijo Sontag sobre los collages de Kurt Schwitters, las fotografías de González construyen “una historia con nuestros desechos [...] Nuestros desechos se han convertido en arte. Nuestros desechos se han convertido en historia” (SONTAG, 2020, p. 74). Como la historia de la civilización, la favela de González se concibe y crece a través del fragmento.

4. ¿Y ahora qué?, conclusión

Aproximadamente diez años después de que Dionisio González iniciara los trabajos sobre el proyecto Cartografías para a Remoçao (2004-2007), se realizó el documental, Ciudad de Dios: diez años después (2013) y una década después de que González terminara con la serie tuvo lugar otro acontecimiento histórico en la ciudad de Rio: los Juegos Olímpicos de 2016. Tanto en el documental como en la información publicada en los medios de comunica-

cación sobre la escena que se deriva de Juegos Olímpicos queda de manifiesto la resaca del “éxito”. De manera casi inexorable, el éxito de la película y los juegos acabaron siendo un espejismo abocado al abandono. De nuevo se tatuaba la cultura de la explotación momentánea de infraestructuras sin planes de sostenibilidad futuros, que acabaron creando una vez más la extraña y perversa proyección de la unión entre la idea de pobreza y delincuencia que, en cierto modo, ya había anticipado González con su trabajo... Cualquier plan de desarrollo habría sido una ilusión, y quizás la única política real desde el estado brasileño fue la ocultación de cara al mundo de una realidad tan dura como presente (LISSARDY, 2016)

Las fotografías de Dionisio González dignifican a las favelas a través de la belleza, las redime de la condena de su propio destino. A veces, como sucedió con el mito de Narciso, una flor (la belleza) nace en el lugar más insospechado. Como la belleza de Jeremy Meeks, que contrastaba con su fatídico pasado inmediato, a las favelas platónicas de Dionisio González les ocurre lo mismo con su presente. Como en la gorgona Medusa, el mal y la belleza se sostienen en sus favelas en un delicado juego peligroso e irresistible.

Referencias

AMERICAN Beauty. Direção: Sam Mendes. Califórnia: Universal Pictures, 1999. 1 DVD (122 min).

BEN PENGLASE, Richard. **Living with Insecurity in a Brazilian favela: urban violence and daily life.** Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2014.

BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.** Tradução de Andrés E. Weikert. México DF: Itaca, 2003.

CIUDAD de Dios. Direção: Fernando Meirelles. Roteiro: Bráulio Mantovani. [Rio de Janeiro]: Lumière Brasil, 2002. 1 DVD (125min).

DEBORD, Guy. **La sociedad del espectáculo.** Valencia: Pre-textos, 2015.

FOSCHI, Gigliola. Entrevista con Dionisio González. In: BARRO, David; GONZÁLEZ ROMERO, Dionisio; FOSCHI, Gigliola. **La invisibilidad del resto.** Sevilla: Cajasol Obra Social, 2007. p. 57-62.

FOUCAULT, Michel. **El cuerpo utópico: las heterotopías.** Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2010.

GARCÍA RANEDO, Mar. Heterotopías en la obra de Dionisio González. **Estúdio Artistas sobre outras Obras**, Lisboa, v. 4, n. 8, p. 289-296, 2013.

GONZÁLEZ, Dionísio. **Cartografías para a Remoção**. 2021. Correo electrónico.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropología estructural**. Barcelona: Paidós, 1995.

LISSARDY, Gerardo. Los polémicos carteles con los que están "ocultando" las favelas para los Juegos Olímpicos de Río 2016. **BBC News**, Río de Janeiro, 21 jul. 2016. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-36842318>. Acceso en:

LLANDERAL, Eleonora. **Revitalización espacial**: crónica de una dependencia. Buenos Aires: Editorial Fadu, 2008.

MOREIRA ALVES, Maria; EVANSON, Philip. **Living in the Crossfire**: favela residents, drug dealers, and police violence in Rio de Janeiro. Pennsylvania: Temple University Press Philadelphia, 2011.

RILKE, Rainer Maria. **Elegías de Duino**: los sonetos a orfeo. 14. ed. Madrid: Cátedra, 2004.

RODRÍGUEZ VALLS, Francisco. La quiebra de los trascendentales en el sujeto humano: pluralidad, mentira, maldad y fealdad. In: RODRÍGUEZ VALLS, Francisco. **¿Qué es la antropología?**. Sevilla: Editorial Senderos, 2020. p. 87-108.

SALMON, Christian. **Kate Moss Machine**. Barcelona: Ediciones Península, 2010.

SAMANIEGO, Alberto Ruiz. **Ser y no ser**: figuras en el dominio de lo espectral. Murcia: Micromegas, 2013.

SONTAG, Susan. **Sobre la fotografía**. 2. ed. Barcelona: Penguin Random House, 2020.

TARKOVSKI, Andrey. **Esculpir en el tiempo**: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine. 17. Ed. Madrid: Ediciones Rialp, 2019.