



Luz Horne  
*Futuros menores. Filosofías del tiempo  
y arquitecturas del mundo desde Brasil*  
Santiago, Ediciones Universidad Alberto  
Hurtado, 2021, 294 pp.

Luis Valenzuela Prado  
Universidad Nacional Andrés Bello  
luis.valenzuela.p@unab.cl

Una de las declaraciones de principio que ofrece Luz Horne para presentarnos *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil* es que se trata de un libro que «usa las palabras y las imágenes como dispositivos filosóficos sobre el tiempo y el espacio» (22). En esa línea, se aprecia una propuesta transparente y sugerente a la vez en el trazado y desarrollo planteado en el libro, la que se complejiza al ejecutarlo sobre la base de lo estético, lo colonial y lo latinoamericano, operando en un lúcido campo de tensión crítica entre lo moderno y lo contemporáneo.

La pregunta sobre el futuro, nos dice Horne, nos invade hace algunos años. Tal vez es gatillada por la falta de utopías y alternativas, en referencia a Mark Fisher. La pregunta por el futuro no es reciente, pero tampoco ha estado presente en toda la historia de la humanidad, no obstante, cada cierto tiempo sucede que nos preocupamos por este. En nuestro presente, la crisis social, pandémica y ambiental nos empuja a alzarla nuevamente, ya que anuda «un ataque a diferentes formas de vida» (26). Al respecto, Horne nos propone la noción conceptual de «futuros menores», tanto el revés como los restos, un espejo invertido del futuro monumental y del progreso prometido. Habla Horne de futuros menores que se ubican en un sitio contrario al de la visión distópica/utópica, ofreciendo estos «un sitio lleno de materialidades singulares» (50). Los futuros menores son comprendidos, y con esto no adelanto más de la reflexión que está en el libro, «como aquello que nos permita imaginar

maneras de complicar los bordes, de volver los bordes difusos, de estirar los márgenes y construir otras arquitecturas del mundo» (66).

Tres ejes son los que articulan la propuesta de Luz Horne, la imagen-luciérnaga, la basura y los huesos, atravesados por la discusión en torno al tiempo. Estos se organizan en una Introducción, cinco capítulos y una coda final. El capítulo «Del futuro monumental al margen de la alegría» destaca y discute un imaginario colonial constante en la historia cultural latinoamericana, el de «una historia sin pasado, un espacio en blanco, virgen y desértico –una tabula rasa– en el que se podría construir una nueva civilización a partir de cero, hecha de puro futuro» (41-2). En Brasil la imagen de la naturaleza tropical y exuberante, un paraíso de un país definido solo como naturaleza, marca «un mito fundacional desfasado con respecto a la realidad: cualquiera que fuese a buscar ese ideal de naturaleza, encontraba algo que no terminaba de encajar del todo con su expectativa» (42). En esa vía de cimentación y fijación de una «ficción de identidad nacional» (44), la noción de monumento resulta fundamental. Sobre esa base Luz Horne desarrolla una lectura hermosa y crítica en torno al relato de João Guimarães Rosa, cuya articulación con la imagen-luciérnaga de Pasolini y Didi-Huberman le permite brillar aún más: «La luciérnaga que cierra el cuento abre la historia, y abre entonces la posibilidad de pensar en un futuro hecho de margen; hecho de algo que no sea ni lo más elevado del mundo (monumental) ni tampoco horizontal (apocalíptico)» (60). En ese sentido, las materialidades que comenta y discute Horne siempre actúan de forma centrípeta, pero sobre todo centrífuga, abriendo otros derroteros críticos, teóricos y culturales. En esa línea, el capítulo «Un eructo de la historia: Lina Bo Bardi entre la imagen material y las formas de habitar el intervalo» busca comprender el trabajo de Lina Bo Bardi en torno a la materialidad residual, la basura, en rigor, atender y entender «la supervivencia de los despojos históricos» (72). Se trata de una imagen configurada sobre ciertas piezas y cimientos de la cultura popular, producto del montaje de residuos. Así, la lectura que realiza Horne recupera, entre otros, el relampagueo teórico benjaminiano del montaje literario, los harapos y los desechos, además de la imagen dialéctica. Un trabajo que, para Horne, resiste a la monumentalidad, en la línea de la tensión entre luciérnagas y fascismo en Pasolini.

El capítulo anterior encuentra eco en el capítulo «La palabra como cosa y la alegría colectiva. El cine de Eduardo Coutinho como proyecto filosófico», el que desarrolla la imagen basura que crea el cineasta y documentalista, y permite trazar un hilo entre el cineasta, la estética del hambre de Glauber Rocha y el imaginario de Bo Bardi. En *Boca de lixo* de Coutinho la basura es recuperada en calidad de principio y, de este modo, da cuenta de una imagen de la «pobreza que no se englobe en un relato pedagógico con una teología revolucionaria» (145). El hambre no es trabajada solo en su calidad de tema, sino también desde su tratamiento estético y técnico «en la construcción de una imagen austera y distanciada de lo espectacular» (145). La basura, su imagen, según Horne –y estamos de acuerdo–, dice otra cosa por sobre su calidad de desecho y abre, de este modo, otros significados. En Coutinho entra al documental y sale de este de

una forma diferente: «El filme de Coutinho reconoce y juega con esta imagen de las personas a cosas en esta primera escena pero luego recorre un camino en el que se pregunta cómo evitar una imagen que perpetúe la construcción exótica, estereotipada y espectacular de la pobreza» (149). Horne profundiza en la imagen, ya que el cine de Coutinho «piensa a través de las imágenes» (173), y en la basura como materialidades críticas o dispositivos filosóficos. Vuelve, entonces, a la imagen de las luciérnagas para decir que la imagen cinematográfica de *Boca de lixo* nace si fuera una de estas, en rigor, «como un objeto encontrado en la basura» (173), cuya fragilidad desechada evoca otras relaciones, por ejemplo, de poder.

En «Detrás del lenguaje: la experiencia amazónica de Flavio de Carvalho y la inmanencia de la selva», uno de los ejes que aborda Horne es el libro *Os ossos do mundo*, relato de un viaje que De Carvalho hace por Europa en 1934, que él mismo clasifica como un cuaderno de notas y como «sospechas intelectuales». Horne releva el tiempo, en tanto comparación que el filósofo hace entre las huellas del pasado, «los residuos materiales», que iluminan el presente, y diversas experiencias que permiten adquirir la distancia necesaria para abrir, desarrollar o proyectar una «visión filosófica» (187) que da, o surge, en la extranjería o en la altura del vuelo o de un cerro, la que es asumida, a la vez, como desadaptada, incluso, descolocada. Esto último queda patente, por un lado, en los viajes, y en los mapas, y, por otro, en colecciones, residuos, ruinas y «supervivencias de otros tiempos», que proporcionan el contraste, la dislocación, la comparación y, por lo tanto, «una desfamiliarización de la mirada» (187). De esta forma, la visión que propone De Carvalho oscila entre la estética y la sensibilidad en el sentido de extrañeza, distancia y sorpresa. Pareciera, dice Horne, que para Carvalho el impacto que producen los restos materiales sería dejar de considerarlos un hecho objetivo del pasado a pensarlo como un hecho de memoria (191) y pensar, así, en lo estético que será, entonces, lo que deja aparecer un «resto impensado e inconsciente que rompe con la organización» (198), definición que es complementada, posteriormente, con la idea de cambio y, más radicalmente, con la de vértigo (218).

En «El futuro como un *déjà vu*. La continuidad de la guerra y los sobrevivientes del fin del mundo», Horne retorna a la discusión sobre el tiempo, el cual «mundialmente sincronizado llega a Brasil desincronizado con respecto a los cuerpos locales» (221). Lo hace a partir de dos obras de William Kentridge en colaboración con el físico e historiador de la ciencia Peter Galison, quienes indagan en el cruce entre el tiempo de la modernidad y el del colonialismo (220). El tiempo, afirma Horne considerando estos trabajos, «siempre ha sido una herramienta mecánica para regular las vidas» (222) y, desde las últimas décadas, en tanto temporalidad moderna y colonial ha dejado de ser solamente geopolítica (226), lo cual queda expuesto en la idea de Jonathan Crary, para quien el 24/7 representa la ubicuidad de la «colonización del tiempo íntimo y personal de las sociedades capitalistas» (226). De acuerdo con lo anterior, Horne vincula el *junkspace* que plantea Koolhaas, es decir, la arquitectura del confort y del consumo, que desemboca en la presencia ubicua de los teléfonos celulares y dispositivos personales en

nuestros espacios íntimos, para sintetizar, luego, la idea del tiempo colonial moderno que atraviesa nuestros días.

En suma, *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil* es un libro que trabaja y dispone materialidades del pasado, que cuestiona la crisis del presente y que observa en los «los futuros menores» la posibilidad de un retorno que cuestiona, tensiona y que viene a «decirnos que no había un tiempo científico tan lineal ni tan medible; que no éramos tan modernos como pensábamos» (39). En general, me gusta pensar la escritura y la lectura de ciertos libros en cuanto a la necesidad crítica para aportar a los debates culturales. A tal efecto, este libro es un libro necesario, crítico y pertinente con el tiempo actual para leer y comprender ciertos materiales del pasado menor y proyectarlos desde un futuro menor que nos convoca e interpela.