

LA MIRADA DE ANTÍGONA: DEMOCRACIA Y DUELO EN EL DOCUMENTAL CHIRCALES

ANTIGONE'S GAZE: DEMOCRACY AND MOURNING IN THE
DOCUMENTARY CHIRCALES

DOI: 10.25100/nc.v0vi29.11524

Angela Osorio

Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, España.

angelamaria.osorio@alumnos.uc3m.es

ORCID: 0000-0002-7055-5605

Recibido: 10 de agosto de 2020

Aprobado: 3 de junio de 2021

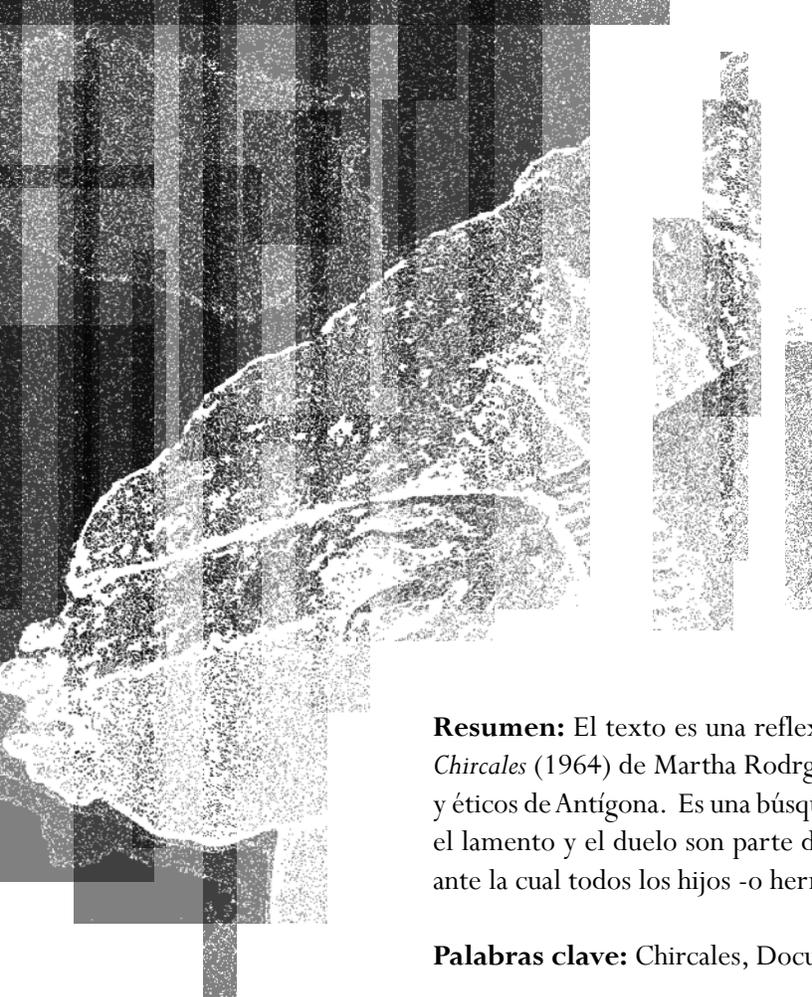
ISSN en línea 2539-4355 / ISSN impreso 1900-9909

Este trabajo está bajo la licencia Creative Commons BY NC SA 4.0.

¿Cómo citar este artículo? / How to quote this article?

Osorio, A. (2021). La mirada de Antígona: democracia y duelo en el documental Chircales. *Nexus*, (29), 1-11.

<https://doi.org/10.25100/nc.v0vi29.11524>



Resumen: El texto es una reflexión que se teje a partir de la película colombiana *Chircales* (1964) de Martha Rodríguez y Jorge Silva, con algunos elementos políticos y éticos de *Antígona*. Es una búsqueda por trazar un principio ético en el cine, donde el lamento y el duelo son parte de una mirada que busca una natalidad compartida ante la cual todos los hijos -o hermanos- tienen el mismo peso.

Palabras clave: *Chircales*, Documental, *Antígona*, Cine colombiano, Ética y cine.

Abstract: This document is a reflection taken from the film “*Chircales*” (1964), directed by Martha Rodríguez and Jorge Silva, that includes the political and ethical elements of *Antigone*. This deep thought looks to draw an ethical principle in cinematography, where grief and regret are part of a shared natality in which every son or brother, has the same importance (weight).

Keywords: *Chircales*, Documentary, *Antigone*, Colombian film, Ethics and film.



Origen del artículo

Este artículo de reflexión se presentó como una ponencia en el Festival Internacional de Cine de Cali FICCI CALI 2020, realizado del 26 de noviembre al 6 de diciembre de 2020 (Cali, Colombia). Hizo parte del Seminario de Investigación en Cine, cuyo objetivo fue presentar reflexiones sobre el cine femenino y su incidencia a nivel local y global.

Recuerdo leer la última palabra “cordura” y empezar a escribir. A los doce años sagradamente me desahogaba en el cuaderno de unicornio que mezclaba memorias, calcomanías, etiquetas, recibos y escritos con trazos reflexivos. Antígona quedó allí y desde entonces reaparece periódicamente para recordarme ese conflicto continuo entre la justicia, como algo ligado a los sistemas jurídicos y legales en las sociedades, y lo justo, como aquello que nos une y nos llama como humanos a trascender. El presente texto es una vuelta a esta mirada desde el cine, en particular sobre el documental. *Chircales* (1964) de Marta Rodríguez y Jorge Silva. La obra de esta directora recoge trabajos de la década de los 60 -cuando se consolidan los movimientos guerrilleros- y se extiende hasta el presente con el lanzamiento de su última película: *La Sinfónica de los Andes* (2019). ¿En qué coincide el discurso cinematográfico de esta directora con la postura ética y la repercusión política del personaje de la tragedia de Sófocles? ¿Cómo podría definirse una mirada de Antígona? ¿Cómo se caracteriza esta mirada? ¿en qué radica su relevancia ética y política?

Contexto

Decir que la obra de Marta Rodríguez abarca desde la década de los 60 hasta nuestros días, no es sólo un asunto de años de recorrido, es también reconocer la relevancia de su registro histórico que presencia la evolución de los movimientos de resistencia en Colombia y la transformación de las problemáticas sociales de un país en vías de industrialización. A través de su obra es posible entender cómo afecta a ciertos sectores de la población un proyecto de modernización en el cual “desarrollo” es sinónimo de urbanización, industrialización, blanqueamiento, monocultivo agrícola, comercio exterior y crecimiento económico. Todo ello relegando aspectos como bienestar social, calidad de vida y protección de los derechos humanos.

Durante los años 60, al inicio de la carrera audiovisual de Rodríguez, se fundan las guerrillas de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), el ELN (Ejército de Liberación Nacional), el EPL (Ejército Popular de Liberación) y unos años después, en los 70, el M-19 (Movimiento del 19 de abril). En este periodo, se consolidan elementos de orden ideológico, operativo, político y mediático que definieron la vía armada como forma para afrontar un conflicto. Según Alexander Moseley (2002), la guerra es una situación organizada con comienzo definido y fin indefinido que se nutre de unos componentes ideológicos explícitos e implícitos. Durante la década de los 60, las fuerzas militares concentran su ejercicio militar hacia un “enemigo común”, que además está alineado con el enemigo común transnacional: el comunismo como amenaza para la civilización occidental¹. Dentro de las fronteras del mismo país se construyen imaginarios de grupos que, entendidos como grupos liminales², se consideran como enemigos del Estado. En este sentido, la función de las Fuerzas Armadas del país adquiere un derrotero definido y la palabra “terrorismo” empieza a ser un elemento fundamental en el quehacer militar del país y en los medios³. En este contexto, algunos movimientos de resistencia

tornan hacia la vía de las armas y consolidan también una estructura militar, como en el caso de las FARC. Pero la obra de Martha Rodríguez se centra en las organizaciones sociales que optaron por mantener su resistencia sin tomar las armas: sindicatos, asociaciones, movimientos indígenas. Sin embargo, como algunos de los documentales de la cineasta denuncian, sus líderes y comunidades también fueron -y siguen siendo- objeto de presiones, amenazas y de asesinatos selectivos⁴.

Marta Rodríguez estuvo realizando sus estudios entre Francia y Colombia. En París conoció a Jean Rouch y descubrió una ventana de posibilidades de un cine que unía la experiencia de la sociología y la antropología con la cinematografía. En Colombia, fue alumna de Camilo Torres y con él realizó un trabajo de campo en Tunjuelito. Esta experiencia le permite realizar una observación participante que sería fundamental para la realización de su primer documental, *Chircales* (1964) y que en general atraviesa su obra. Para la segunda parte de los años 60, cuando Marta Rodríguez empieza a realizar este documental, Camilo Torres se une a la lucha armada del ELN. Es una época convulsionada en la que algunos artistas se cuestionan sobre la pertinencia del arte en la revolución. En Latinoamérica, un grupo de cineastas define estos límites e intersecciones del Cine Militante y el Tercer Cine (Solanas & Getino, 1972). Rodríguez se alinea con estos ideales que vinculan la estética con la política en función de una lucha ideológica que, en el caso de esta cineasta, es un lamento por un sistema inequitativo, es un duelo constante por aquellas vidas sacrificadas, una búsqueda sobre lo humano y un llamado por la hermandad⁵.

El eco de Antígona: estudio de caso Chircales

La reflexión sobre Antígona ha sido abordada desde diversas perspectivas: la relevancia de los rituales fúnebres, la objeción de conciencia, los límites de los sistemas jurídicos/gubernamentales, los excesos de poder, la rebeldía, el sacrificio, el relato heroico y el duelo femenino. Me enfocaré en el análisis realizado por Bonnie Honig (2013), pues representa un giro del movimiento feminista y de estudios de género. En este giro se ha trascendido del señalamiento de las diferencias de género, para entender la relevancia social del cuestionarse por la equidad y la resistencia política. ¿Qué es aquello llamativo en Antígona? ¿Que es mujer, que lamenta o que se revela? En términos de Honig (2013): “que interrumpe, conspira y nos muestra formas de hermandad y de agencia solidaria y sus poderes” (p. 155).



Antígona y Edipo hacen parte de las estructuras narrativas – normativas modernas y contemporáneas. Escritos por Sófocles, ambos relatos han hecho parte de la cultura y racionalidad occidental. A pesar de tratarse de una historia en una misma familia -Antígona es la hija de Edipo- sus cuestionamientos son diferentes. Según Honig (2013), Edipo se enfoca en la soberanía, en la gobernanza, el racionalismo y el patriarcado; mientras que Antígona resalta la lamentación, la disidencia y el poder maternal. En Edipo los hombres son los agentes, encargados de tomar decisiones y las mujeres son pacientes, es decir que sobre ellas recaen las acciones. En Antígona, las mujeres se vuelven agentes, no a través del ejercicio del poder, sino a través de actos de hermandad femenina.

¿Cómo se manifiesta esta hermandad en el cine colombiano? Para dar cuenta de esta mirada me he enfocado en el documental *Chircales* por el momento histórico en el que fue realizado. Pero también porque se trata de una obra audiovisual relevante para la historia del cine en Colombia y por mi interés en la mirada de una mujer en su rol como directora, en un momento en el que pocas creadoras audiovisuales tienen un lugar visible.

Duelos y lamentos

La agencia más evidente de Antígona es el velorio de su hermano. Esta tragedia revela la necesidad humana de los duelos como reivindicación de la familia/clan, de colectividad y deber espiritual. De igual manera en el cine colombiano el cadáver expuesto y la necesidad del ritual hacen parte de los relatos que dan muestra de la tensión y la herida colectiva con los muertos violentos. Una de la más emblemáticas podría ser *El Río de las Tumbas* (1964) dirigida por Julio Luzardo que narra cómo los cadáveres abandonados en el río irrumpen la vida cotidiana de un pueblo en búsqueda de abrirse a la modernidad. Pero también da cuenta de la tensión de la transición de la llamada “Época de la Violencia”⁶ a la guerra contra las guerrillas. El cadáver es una suerte de *leitmotiv* que sigue señalando, por un lado, la impotencia o dificultad para gestionar nuestros muertos y, por otro lado, la necesidad del ritual como proceso individual y colectivo para la gestión del duelo y la humanización⁷. En estas películas el duelo se convierte en la expresión de una pérdida, de la reivindicación de la unicidad del muerto en una sociedad donde los muertos-como los vivos- se caracterizan por su posibilidad de ser reemplazables⁸. En la obra de Martha Rodríguez películas como *Planas* (1972), *La Voz de los Sobrevivientes* (1980), *Memoria Viva* (1992), *Testigos de un Etnocidio* (2004-2010) y *No hay Dolor Ajeno* (2012), vuelven sobre esta idea de unicidad de cada muerto mostrando los duelos, pero sobre todo la profundidad de cada pérdida no como *uno más* sino como *un todo* irremplazables.

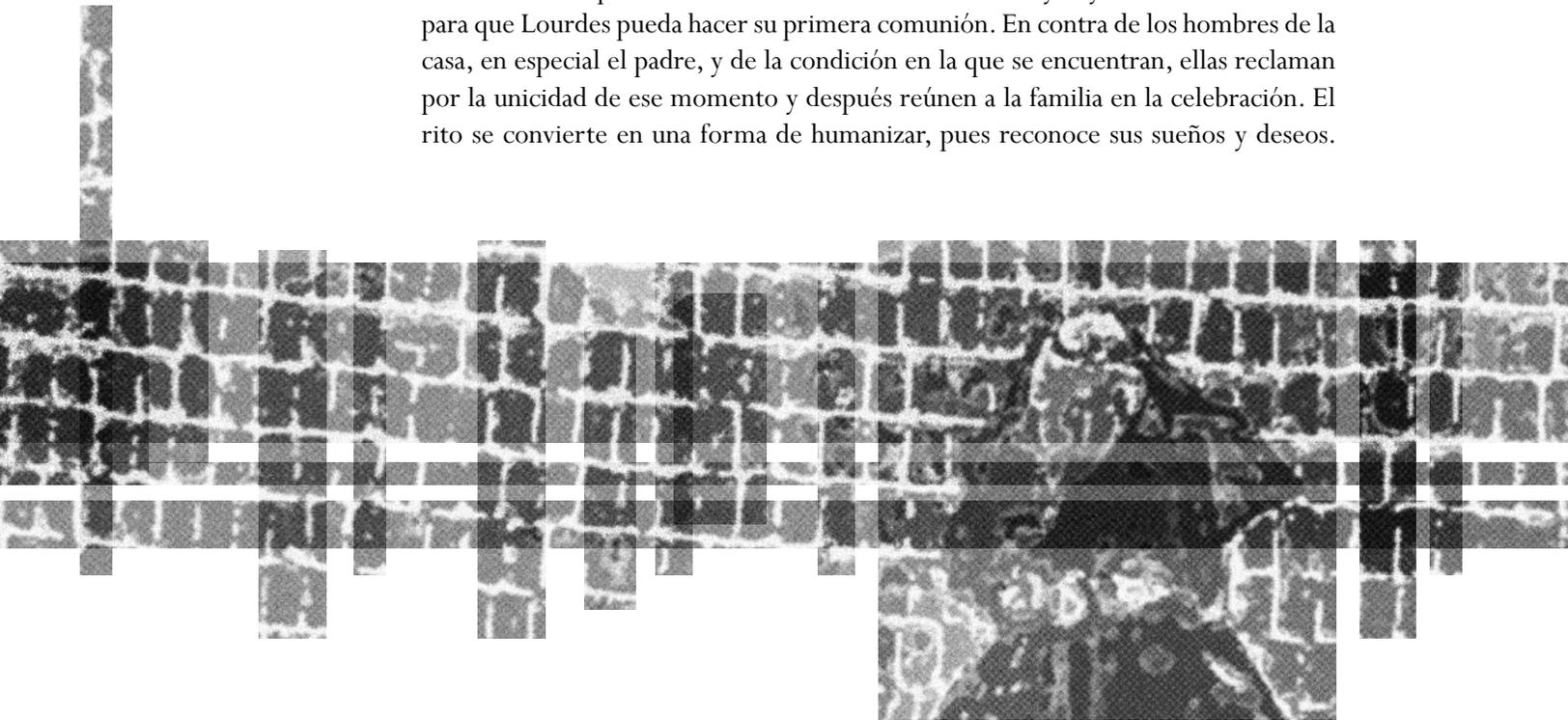
En la obra de Rodríguez, el llanto, aunque presente, se desplaza por un lamento continuo. Este lamento, desde el punto de vista de Honig (2013), es una toma de postura. Según esta autora, en Antígona, es además una forma de resistencia en dos

sentidos. En primer lugar, por conspirar contra el nuevo orden democrático que limitó los lamentos fúnebres, encontrándolos como formas de expresión desbordada y desorden social. En segundo lugar, porque, para Bonnie Honig (2013), el lamento es una práctica declarada de posiciones y fidelidades. Esto quiere decir que en el llanto del duelo no sólo hay dolor, sino una manifestación política y moral respecto a la hermandad y al reconocimiento del valor social de la pérdida: “We need a different Antigone, one who does not just immerse us in a politics of *lamentation* premised on shared finitude but also inaugurates an insurgent politics of lamentation that solicits out of us a potentially shared natality” (Honig, 2013, p. 85)⁹.

La lamentación y el duelo es una constante en la obra de Marta Rodríguez que apunta hacia lo que la autora feminista Judith Butler (2016) define como peso de la pérdida o de la vida. En la obra de Rodríguez esto se traduce en un encuentro con el *otro*, para encontrar otras fuentes de hermandad conexión: la movilización social, los ideales políticos, la vida y las necesidades humanas. En este sentido, el título de su obra *No hay dolor ajeno* (2012) es la sinécdoque de este ejercicio cinematográfico de constante búsqueda de hermanar, humanizar y reconocer los discursos políticos de resistencia.

Los ritos como interrupción

Chircales no aborda el rito funerario, pero la narrativa del filme se irrumpe por un rito: la primera comunión de una de las hijas. En medio de la ausencia, la posibilidad de participar del rito religioso se convierte en un bálsamo que alimenta la ilusión en medio de la pesadez de los ladrillos. La hermana mayor y la madre confabulan para que Lourdes pueda hacer su primera comunión. En contra de los hombres de la casa, en especial el padre, y de la condición en la que se encuentran, ellas reclaman por la unicidad de ese momento y después reúnen a la familia en la celebración. El rito se convierte en una forma de humanizar, pues reconoce sus sueños y deseos.



Les da carácter e intención. Les hace reconocer que, por encima de las leyes y el orden de los que ostentan el poder, hay otro orden, el del rito que les brinda la posibilidad de escapar y entender que hay una condición humana, un “por encima de” que reclama ser atendido:

“CREONTE – (Al guardián). Tú puedes marcharte. A donde quiera, libre, fuera de la gravosa culpa. (A Antígona). Y tú dime sin extenderte, sino brevemente, ¿sabías que había sido decretado por un edicto que no se podría hacer esto?

ANTIGONA – Lo sabía. ¿Cómo no iba a saberlo? Era manifiesto.

CREONTE - ¿Y a pesar de ello, te atreviste a transgredir estos decretos?

ANTIGONA – No fue Zeus el que los ha mandado publicar, sino la Justicia que vive con los dioses de abajo la que fijo tales leyes para los hombres. No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses. Estas no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe de donde surgieron (...).” (Sófocles, 2000, p. 93)

No es fortuito que quien hable -y desee- la primera comunión de Lourdes sea la hermana mayor, quien en los testimonios demuestra su conciencia sobre la situación en la que se encuentran. Ella habla con tristeza sobre el nuevo embarazo de su madre y la violencia familiar que ejerce su padre sobre ellos. Ella nos da cuenta del lugar que tienen *ellas*. Si algo resulta chocante de la película, más doloroso aun que los niños trabajando, es saberse que están inmersos en una situación de violencia y que *ellas* llevan la peor parte. En Antígona, Ismene pone en evidencia su lugar de desventaja ante el poder, por ser mujer, cuando le habla a su hermana:

Es preciso que consideremos pues que somos mujeres, no hechas para luchar contra los hombres, y, después, que nos mandan los que tienen mas poder, de suerte que tenemos que obedecer en esto y en cosas aún más dolorosas que estas (Sófocles, 2000, p. 79).

De allí la potencia del acto de Antígona pues no sólo se opone a la tiranía, sino también a un *Status Quo* que determina qué debe hacer como ciudadana, como hermana, como humana y como mujer. Próxima a casarse, ella antepone su deber moral y ético por encima de un programa de vida diseñado por los hombres. Pero la conciencia de la hija mayor de los Castañeda parece no ser suficiente para llegar a la oposición y en cierto sentido, la directora parece entregar al espectador esta responsabilidad. Al final del documental cita a Camilo Torres - “La lucha es larga comencemos ya”- como una interpelación directa para romper la cuarta pared y hacer al espectador consciente de movilizarse. La resistencia que Rodríguez y Silva aclaman con este documental no está en la pantalla sino por fuera de ella, y el cuerpo que llama por ser reconocido, que llama a la hermandad y la solidaridad para lamentar ese un cuerpo colectivo representado por la familia Castañeda.

Formas políticas de resistencia

Un aspecto que ayuda a Bonnie Honig a delimitar su reflexión sobre Antígona, es contextualizar la obra en el momento político de Grecia. De acuerdo con la autora, en el siglo V se instauraron unas reformas y valores para la poli democrática. Entre ellas, se limitaron algunas prácticas funerarias. Pero para Honig (2013), Antígona no sólo se opone a las limitaciones funéreas, sino que, a través de ellas hace evidente tensiones sociales y políticas. De allí que esta autora sostenga que las prácticas fúnebres son una sinécdoque de la política en general (Honig, 2013). En esta dirección, Antígona revela el conflicto entre el honor y la baja moral sobre las concepciones de justicia, individualidad, reemplazabilidad, aristocracia y democracia. Esta obra nos vuelve hacia los muertos, para darles su relevancia como vida y reconocer su valor como humanos. Ella aboga por una equidad en elementos esenciales, como los honores funerarios, para los muertos en batalla de ambos bandos. Antígona sigue las *leyes esenciales*, como valores humanos que van más allá de cualquier orden regido por los humanos (Sófocles, 2000). ¿Cuándo es una vida digna de llorarse? ¿Cuándo sus vidas tienen o pierden peso? ¿Valen unas vidas más que otras? Para Judith Butler (2016) esta pregunta es fundamental para cuestionar sistemas de valores sociales y políticos. Y es esta pregunta la que permite entender por qué el feminismo hoy no es exclusivamente un movimiento de mujeres para las mujeres, sino un ejercicio de conciencia humana sobre prácticas, valores y éticas sociales. Judith Butler se conecta con Antígona al reflexionar sobre los marcos de la guerra y como estos legitiman prácticas de tortura, degradación, exclusión y pérdida de los derechos. En general, quitan a las vidas humanas su valor esencial como vidas (Butler, 2016). Pero más que eso, preguntarse por el peso de la vida es preguntarse por las *condiciones de vida*, pues esta es también otra forma de deshumanizar, de construir socialmente “muertos en vida”.

En *Chircales* hay una intención de hacer un retrato humano, de dotar de vida a los cuerpos que trabajan de manera mecanizada en la elaboración de los ladrillos. Para ello, los directores deciden optar por el abordaje etnográfico, “un estar allí” que termina construyendo la cercanía necesaria para acercar al espectador a sus cuerpos y rostros. Sus miradas a cámara evocan un cruce o un encuentro, abriendo mediante el plano fílmico lo que Lévinas describe como descubrir el infinito en el otro (Lévinas, 1999). Pero, además sus testimonios les dan presente y memoria. A lo largo del documental, hay una intención de humanizar a los miembros de la familia, de reconocerlos: en lo que hacen, desean y piensan. Este es un aspecto que en películas siguientes toma un gran valor, empoderando, a través del testimonio, a quienes hacen parte del documental: la fuerza de su voz como intención de vida e intención política. La resistencia que es muy sutil en *Chircales*, se vuelve en un elemento esencial de las películas siguientes de Rodríguez y Silva. Esta obra audiovisual convoca a los espectadores a movilizarse ante las paradojas de un estado moderno, pero más que ello evoca a un sentido de confraternidad que parte de la necesidad de reconocer que todas las vidas deben tener las mismas condiciones.

Los ladrillos, a costa de condiciones de precariedad humana, alimentan el desarrollo de la capital. Estas ciudades son parte de un proceso de modernización del país que, a pulso de guerra, transformó a Colombia: desplazamiento de población a los núcleos urbanos, concentración de la tenencia de la tierra, monocultivos, aumento del comercio internacional y crecimiento de la economía nacional. La familia Castañeda trabaja para un cierto modelo de “desarrollo” en el que el “trabajo” alimenta un sueño de progreso que se expresa en edificaciones (o carreteras, o mega construcciones). Aquello que grita el documental es que en este “desarrollo” no todas las vidas valen igual, que hay vidas que parecen reemplazables¹⁰. Darles nombre a las personas, conocer sus discursos, verlos a los ojos y escuchar sus memorias es una forma de resistir a esta reemplazabilidad humana. Si el sistema hace de las vidas reemplazables, el cine tiene la potencia de pensar como una madre, para la que ninguno de sus hijos es reemplazable.





Referencias

- Butler, J. (2016). *Frames of war. When is life grievable?*. Verso.
- Chateau, J. (1983). *Seguridad Nacional y Guerra Antisubversiva*. Programa FLACSO.
- Honig, B. (2013). *Antigone Interrupted*. Cambridge University Press.
- Lévinas, E. (1999). *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Ediciones Sígueme.
- Moseley, A. (2002). *A Philosophy of War*. Algora Publishing.
- Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia (1961). *Política Internacional de Colombia*. Imprenta Nacional.
- Sófocles. (2000). *Tragedias*. Biblioteca Básica Gredos.
- Solanas, F. & Getino, O. (1972). Hacia un tercer cine. En A. Híjar (ed.), *Hacia un tercer cine: antología* (pp. 40-76). Universidad Nacional Autónoma de México.

Filmografía

- Luzardo, J. (dir.) (1964). *El río de las Tumbas* [película]. Panamerican Films S.A.
- Rodríguez, M. & Silva, J. (dir.) (1964). *Chircales* [película]. Fundación Cine Documental.

Notas

¹ Durante el gobierno del Frente Nacional (1958-1974), el país afianza sus relaciones con Estados Unidos. En 1959 el Canciller Julio Cesar Turbay afirma: “Los Estados Unidos tienen la doble condición de ser nuestro más grande y poderoso vecino y la primera potencia económica, científica y militar de los tiempos modernos. Nos movemos en la misma órbita y con ellos compartimos nosotros en la pequeña porción que corresponde a nuestras reducidas y limitadas capacidades la defensa de la civilización occidental” (*Política Internacional de Colombia*, 1961, p. 159).

Ya con anterioridad, de 1951 a 1954, Colombia manifestó su alineación con Estados Unidos al ser el único país latinoamericano en enviar sus fuerzas militares para apoyar la Guerra en Corea. Esta experiencia sirve a las Fuerzas Armadas para organizar la Operación Marquetalia (1964), mito fundacional de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC).

² La definición de grupo armado al margen de la ley, en cierto sentido compromete la idea de un grupo que opera por fuera del Estado y que está excluido del mismo.

³ Este ejercicio es lo que autores como Jorge Chateau (1983) han identificado como la implementación de la Doctrina de la Seguridad Nacional. Esta doctrina es heredera de las luchas de Francia contra los movimientos insurgentes en Indochina y Argelia, diseñada por Roger Trinquier como la “guerra moderna” y perfeccionada por los Estados Unidos tras el triunfo de la Revolución Cubana. De esta doctrina devienen no solo el perfilar el un accionar militar moderno, sino también la definición de Estado, subversión, insurgencia, contrainsurgencia y terrorismo.

- ⁴ Esto incluye los procesos de movilización indígena y campesina: *Planas* (1972), *Campesinos* (1973), *Nuestra voz de tierra* (1974), *Amor, Mujeres y Flores* (1989), *Memoria Viva* (1993), *Testigos de un etnocidio* (2004), *No hay dolor ajeno* (2012), *La toma del milenio* (2015).
- ⁵ Entiendo aquí por hermandad la capacidad de condolerse y movilizarse por el otro. Es la capacidad de construir un sentido de natalidad compartida con quien no se tiene. La autora Bonnie Honig (2013) denomina a esta hermandad “*Sorority*” o “*sororal solidarity*”, que podría traducirse como una hermandad de hermana o solidaridad de hermana que clama por la protección del otro.
- ⁶ Como “Época de la Violencia” se le conoce en Colombia a los conflictos de violencia bipartidista ocurridos desde el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán (1948) hasta finales de los años 50, casi traslapándose con el inicio de la consolidación militar de los movimientos armados revolucionarios.
- ⁷ En el caso de la impotencia para asumir los muertos están películas como *El Silencio del Río* de Carlos Tribiño (2019), *Todos tus muertos* de Carlos Moreno (2011) y *El Río de las Tumbas* (1964). En ellas el cadáver, como un peso (físico, legal, político) reclama por su valor humano. Por otro lado, están las películas donde el duelo se convierte en energía de cambio y transformación como *Réquiem NN* de Juan Manuel Echavarría (2013), *La Sociedad del Semáforo* de Rubén Mendoza (2010) y *Siembra* de Santiago Lozano y Ángela Osorio (2015).
- ⁸ Antígona, vista en su contexto histórico-político revela la tensión por mantener la unicidad del muerto. De acuerdo con Bonnie Honig (2013), para cuando Antígona fue presentada en Roma, el gobierno del siglo V, había establecido regulaciones para la celebración de duelos. Al respecto la autora afirma: “She gives expression to an elite concert in the fifth century that the democracy sends soldiers to die in war while offering only a pretense of the memorialization and honor they deserve, a pathetic substitute for the real (Homeric/heroic) that only their families or clans, but not the democratic polis, can provide” (p. 97).
- ⁹ Traducción de la autora: “Necesitamos una Antígona diferente, una que no sólo nos sumerja en una política de la lamentación que promete una finitud compartida, sino también que inaugure una insurgencia política de la lamentación que demande de nosotros el potencial de la natalidad compartida”.
- ¹⁰ A lo que vuelve Martha Rodríguez constantemente cuando reflexiona sobre los conflictos modernos en Colombia: la concentración de la tenencia de la tierra, la permanencia de discursos y políticas de exclusión racial y la fumigación (uso de agroquímicos).

