

Usos, figuraciones y efectos del cuerpo en la literatura brasileña [1960-1980]

Autor:

Cámara, Mario

Tutor:

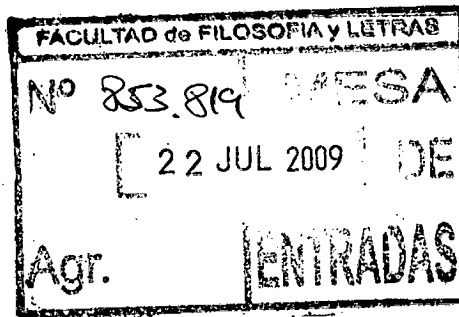
Garramuño, Florencia

2009

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

Tesis
13-5-1



Usos, figuraciones y efectos del cuerpo en la literatura
brasileña (1960-1980)

Lic. Mario Cámara

Directora de Tesis

Dra. Florencia Garramuño

Co-directora

Dra. Adriana Rodríguez Pésico

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Usos, figuraciones y efectos del cuerpo en la literatura
brasileña (1960-1980)

ÍNDICE

-Introducción	p.4
1-MODERNIDADES: RAZÓN Y REVOLUCIÓN	p.38
1.1 Emergencias prospectivas	p.53
1.2 Neoconcretos: recuperar la sensorialidad	p.58
1.2 Jorge Mautner: cuerpos sensuales	p.82
1.3 Roberto Piva: cuerpos sexuales, intervenciones urbanas	p.105
2-MODERNIDADES: AUTORITARISMO Y CONTRACULTURA	p.127
2.1 Torquato Neto: cuerpos en movimiento	p.143
2.2 Cuerpos vampiro u <i>horrescus referens</i>	p.160
2.3 Paulo Leminski: una poética del exceso	p.187
2.4 Glauco Mattoso: cuerpos abyectos	p.212
Anexo	
Navilouca: cruce de aguas, cruce de tradiciones	p.238
3-HISTORIA DE UN CUERPO: LEMINSKI CONOCE A LOS CONCRETOS	p.260
Conclusiones	p.277
Bibliografía	p.281

"Ou o mundo se brasilifica ou vira nazista"

Jorge Mautner

Introducción

"Cerraré ahora los ojos, me
taparé los oídos, retiraré todos
los sentidos de los objetos"

Rene Descartes

A modo de comienzo. En 1974 finalmente salía a las calles de Río de Janeiro la revista *Navilouca*, el proyecto tantas veces anunciado desde las crónicas de Torquato Neto y tantas veces postergado. Desde su tapa reticular aun nos observan los escritores, poetas y artistas plásticos que participaron de aquel emprendimiento. Las imágenes de Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Lygia Clark y Hélio Oiticica posan junto a los más jóvenes Waly Salomão, Duda Machado, Chacal y Torquato Neto, entre otros. Casi nadie sonríe. Entre las retículas se despliega un rojo intenso que asemeja *Navilouca* a las tapas más sensacionalistas de *Manchete*. Sangre y cuerpos flotan en aquella tapa protegidos por una estructura geométrica. Al abrir la revista, la retirada de tapa nos ofrece una imagen opuesta: numerosos jóvenes posan en una dorada playa de Ipanema, probablemente las famosas 'dunas de Gal'¹. No parecen preocupados. Desafiantes en su poderosa alegría, portan un poema visual de Waly Salomão: ALFA VELA VILE. En el interior de *Navilouca*, reproduciendo la lógica del inicio, las imágenes alternan la violencia de cuerpos masacrados junto a victoriosos cuerpos en movimiento. En aquellas figuraciones corporales, la cultura brasileña agenció tramas culturales y políticas heterogéneas. Poesía Concreta, Neoconcretismo, contracultura y

¹ Así se denominaron en referencia a la cantante Gal Costa.

dictadura surcan, chocan y se entrelazan, con sus temporalidades diversas, sobre esas superficies corporales atravesadas por el dolor, la violencia y el placer.

Cuerpos brasileños

En *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma* Jean-Luc Nancy escribe que el cuerpo "es un dibujo, es un contorno, es una idea".² Desde otra perspectiva, el crítico Robert Darnton, inspirado en Lévi-Strauss, enuncia que "el sexo da que pensar".³ Inspirándome en Robert Darnton quisiera proponer que no sólo el sexo da que pensar, sino también el cuerpo. De este modo, entre Nancy y Darnton se construye el cuerpo que me interesa: un dibujo que se da a ver y un contorno que da a ver. En ese cruce podremos definir sus variadas figuraciones y advertir las marcas de una cartografía cultural. Desde ese punto de partida, este trabajo se propone abordar la emergencia de un imaginario corporal -sus usos, sus figuraciones, sus efectos- hacia fines de los años cincuenta y su recorrido hasta el inicio de los años ochenta en el marco de un conjunto de discursos, textos ficcionales y poéticos brasileños, producidos por el movimiento plástico-poético Neoconcreto; los escritores Jorge Mautner y Roberto Piva; el amplio grupo de escritores próximos al concretismo y al tropicalismo, cuya producción más relevante para este estudio se dio durante los años setenta y ochenta: Paulo Leminski, Torquato Neto y Glauco Mattoso.⁴

² Buenos Aires: Ediciones La cebra, 2007, p. 14.

³ "Sexo dá o que pensar" in *Libertinos Libertários*. Aduato Novaes (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁴ Por ello, no se trata de puntuar las representaciones sobre el cuerpo en dicha periodización, sino de describir y analizar una específica configuración corporal y seguir su trayectoria a efectos de comprender los alcances de su potencia.

Ese imaginario dotó al cuerpo de una potencia transgresora que adquirió diversas figuraciones e intervino críticamente en tres momentos específicos de la historia reciente de Brasil: el momento del modernismo racional, el posterior momento del modernismo revolucionario y el momento de la modernización autoritaria, que alcanzó su apogeo durante los años setenta y produjo, en el plano del arte, una revisión crítica de las vanguardias brasileñas de los años cincuenta y sesenta, especialmente del concretismo. Dichos momentos comprenden el fin del gobierno de Juscelino Kubitschek, la brevísima presidencia de Jânio Quadros, el tumultuoso período de João Goulart y la dictadura con sus diferentes estrategias represivas y culturales. Es decir, la trayectoria que va de un proyecto modernizador, desarrollista y popular a uno que se insinúa como la antesala de los modelos neoliberales que predominaron en Latinoamérica, a partir del regreso a la democracia en los ochenta.

La *promesse de bonheur* a la que Stendhal se refirió para definir el arte, y que Adorno gustaba citar⁵, ha servido como una de las claves de lectura para pensar una fase de la producción artística del modernismo, el que va desde fines del siglo del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.⁶ En dicha

⁵ In *Del amor*. Madrid: Alianza, 2005. Nietzsche también usaba la frase de Stendhal pero para combatir la tesis kantiana del *desinterés* y defender, antes de Freud, la raíz sexual inconsciente del goce estético. En Adorno aparece citada en el parágrafo "Lo no existente" de su *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1970, p. 114.

⁶ Podríamos colocar como punto de partida la publicación, en 1897, de *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé y como punto de cierre el expresionismo abstracto durante 1950, encarnado centralmente en la figura de Jackson Pollock. Por otra parte, la reflexión en torno al modernismo estético es vasta y heterogénea y no es objeto de esta introducción realizar un examen minucioso de los debates que ha suscitado. El recorrido planteado toma como punto de partida una concepción del arte moderno que hoy podríamos denominar 'formalizante'. Dicha elección se debe, principalmente, a la importancia que

aproximación, la refracción de la obra de arte frente a una sociedad dominada por el utilitarismo,⁷ o su pureza mantenida como refugio contra el capitalismo,⁸ funcionaron como horizontes imaginarios para una sociedad en busca de su redención. Por ello, para Hans Robert Jauss el arte moderno tuvo como fundamento una estética escatológica que lo imaginaba como una forma de vida opuesta al mundo del trabajo, de la explotación de la naturaleza y del hombre por el hombre⁹, mientras que Hal Foster ha sostenido que el modernismo abrazó la esperanza anárquica de un efecto emancipador o el sueño utópico de una pura presencia y un espacio más allá de la representación.¹⁰

En efecto, la *promesse de bonheur* del arte moderno manifestaba su vigorosa vocación utópica. Una utopía siempre renovada y desplazada temporalmente, pero cuyo funcionamiento estableció un vector temporal lineal y teleológico. Como ha señalado Jameson, en las palabras de Mallarmé "*donner un sens plus pur aux mots de la tribu*" se puede observar la disposición para "recuperar, rescatar, transformar y transfigurar el *koiné*

el racionalismo ha tenido en la cultura brasileña durante buena parte del siglo XX. Para una reflexión más abarcativa sobre el modernismo se pueden consultar entre otros textos: Peter Bürger. *The Decline of Modernism*. Pensilvania: Pennsylvania State University Press, 1992; Arthur C. Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

⁷ Hago referencia, principalmente, al pensamiento de Theodor Adorno, que en su *Teoría estética* sostiene: "El carácter enigmático de las obras ha crecido con la historia. Esta las convirtió una vez en enigmas y las conserva siempre como tales y es también la historia, que les dio autoridad, quien aleja de ellas la penosa cuestión de su *raison d'être*". Op. cit., p. 161.

⁸ Refiriéndose a los caminos que había tomado el arte y el artista, Greenberg sostenía: "Y ha sido precisamente en su búsqueda de lo absoluto cómo la vanguardia ha llegado al arte 'abstracto' o 'no objetivo', y también la poesía. En efecto, el poeta o el artista de vanguardia intenta imitar a Dios creando algo que sea válido exclusivamente por sí mismo, de la misma manera que la naturaleza misma es válida, o es estéticamente válido un paisaje, no su representación; algo dado, increado, independiente de significados, similares u originales. El contenido ha de disolverse tan enteramente en la forma que la obra de arte o de literatura no pueda ser reducible, en todo o en parte, a algo que no sea ella misma". In "Vanguardia y Kitsch". *Arte y cultura*. Traducción: Justo G. Beramendi. España: Paidós, 2002, p. 18.

⁹ In *Las transformaciones de lo moderno: Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor, La balsa de la Medusa, 1995.

¹⁰ In *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairos, 1985, p.16.

de una vida cotidiana capitalista en un *Ur*-discurso en el cual nuestra relación auténtica con el mundo y el ser pueda reinventarse".¹¹ El modernismo, ha agregado Jameson, es una categoría narrativa con una específica carga libidinal que encuentra en el presente una promesa sobre el futuro o "un modo de poseer el futuro de manera más inmediata dentro de ese presente."¹²

Bien entrado el siglo XX -a finales de los años de 1950¹³- la crisis de estos paradigmas comenzó a hacerse visible con la aparición, entre otros movimientos artísticos, del *pop art*¹⁴. Sin embargo, desde ese momento y durante los años sesenta no sólo se produjeron transformaciones estéticas¹⁵, sino que, en el ámbito de la filosofía, comenzó a producirse una crisis de los fundamentos en los que había descansado el proyecto de la modernidad, provocada a partir de la sospecha de que no había un espacio posible para la redención social, que dicho espacio era

¹¹ In *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Buenos Aires: Gedisa Editorial, 2004, p.128.

¹² *Ibidem*. p. 40

¹³ Respecto de ello Fredric Jameson afirma: "La creencia en su existencia depende de la aceptación de la hipótesis de que se ha producido un corte radical o *coupure*, que generalmente se hace datar a fines de la década de 1950 o principios de la de 1960. Como la propia palabra sugiere, este corte se relaciona más generalmente con ideas acerca del debilitamiento o la extinción del movimiento modernista, que contaba ya con cien años de existencia (o con un repudio estético o ideológico al mismo). De esta forma, el expresionismo abstracto en la pintura, el existencialismo en filosofía, las formas finales de representación en las novelas, las películas de los grandes *auteurs* o la escuela modernista en poesía (como esta se institucionalizara y canonizara en las obras de Wallace Stevens) son todas consideradas como el florecimiento extraordinario y último de un impulso del auge modernista que terminó y se consumió en ellas", in *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1991, p. 15. También, Hal Foster, en un "Introducción" a la serie de ensayos agrupados bajo el nombre *La posmodernidad* sostiene: "La crisis de la modernidad se sintió radicalmente a finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta...". Barcelona: Kairos, 1985, p. 13.

¹⁴ Sin dudas que el momento de mayor auge y visibilidad del *pop art* fue durante los años sesenta, pero Roy Lichtenstein ya en 1957 comenzaba a experimentar con imágenes de comic en sus pinturas.

¹⁵ La bibliografía respecto de este tema es vasta. Algunos de los textos más importantes: Frederic Jameson. *Teoría de la Posmodernidad*. Madrid: Trotta, 1998; Perry Anderson. *As Origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998; Andréas Huyssen. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Indiana: Bloomington: Indiana University Press, 1986.

una ficción identitaria de la transparencia absoluta, y que dicha ficción había desatado las catástrofes totalitarias del siglo XX.¹⁶ Esta confluencia permite que postulemos que durante los años sesenta se produce una crisis del modernismo estético y una crisis de la modernidad.¹⁷

La aparición del estructuralismo, que puso en cuestión la centralidad de la categoría de sujeto¹⁸, y por consiguiente la de sentido y la de temporalidad lineal, y posteriormente, el surgimiento del postestructuralismo, fueron causas y también consecuencias determinantes de la crisis de la modernidad. Sin embargo, debemos señalar que el postestructuralismo se abocó a la deconstrucción del sujeto entendido como agente unívoco de la significación, no para negar su existencia, sino con el objeto de observar su carácter histórico y contingente. Su declarado antiplatonismo impugnó cualquier pensamiento binario, comenzando por la clásica separación entre lo inteligible y lo sensible, y tornó visibles los elementos degradados por ese binarismo.

Esta crisis no sólo propició el ejercicio de una política de la superficialidad y el simulacro, tal como por ejemplo la podemos encontrar expresada en los primeros ensayos de Fredric Jameson sobre el asunto,¹⁹ sino también la posibilidad de hacer

¹⁶ Para una reflexión en torno a la relación entre modernidad y totalitarismos ver: Giorgio Agamben. *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida I*. Valencia: Pre-Textos, 2003; Esposito, Roberto. *Inmunitas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005; Jean-Luc Nancy. "Tres fragmentos sobre nihilismo y política" in *Nihilismo y política*. Roberto Esposito; Carlo Galli; Vincenzo Vitiello (comp.). Buenos Aires: Manantial, 2008.

¹⁷ Ello no implica afirmar que la modernidad no haya sido un proyecto en crisis permanente, dado su carácter autorreflexivo, pero la crisis dentro de la modernidad tenía como objetivo un mejoramiento de la propia modernidad y esa sería la diferencia.

¹⁸ Y que hizo que Michel Foucault sostuviera: "...reconforta y tranquiliza el pensar que el hombre es sólo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una nueva forma", in *Las palabras y las cosas*. Traducción: Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI Editores, 1998, p. 9.

¹⁹ Las críticas de Jameson al posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío se refieren a la emergencia de una superficialidad, que se extiende a la teoría contemporánea, concretamente al pensamiento postestructuralista, al que le adjudica haber debilitado una historicidad que

emerger un pensamiento de la diferencia que contribuyó a imaginar nuevos modos de intervención política y cultural,²⁰ y a construir nuevas maneras de vinculación con ese pasado inmediato, deconstruyendo críticamente sus orígenes, explorando sus filiaciones sociales y sus potencialidades políticas.

En ese amplio espectro el cuerpo adquirió una visibilidad diferente a la que había tenido hasta ese momento.²¹ Uno de los enfoques de los modos en que era pensado el cuerpo nos lo da Marilena Chauí, quien ha señalado en su libro sobre Merleau-Ponty²², que el cuerpo siempre estuvo disimulado en el pensamiento europeo, metafísico y cristiano. Desde mediados de los años cincuenta, el cuerpo comenzó a ser imaginado como portador de un poder de resistencia que surgía de cuestionar la completud de una conciencia que lo suponía apenas mero recipiente. Ese nuevo pensamiento construyó su propia tradición e inventó sus propias categorías. Sin pretender agotarlas, sino sólo destacar algunas de las que consideraremos importantes para

abarca la historia pública como la temporalidad privada. In *Ensayos sobre el posmodernismo*. Op. cit.

²⁰ Un buen ejemplo de ello puede ser el Grupo de Información sobre Prisiones fundado en febrero de 1971 por Michel Foucault, Pierre Vidal-Naquet y Jean Marie-Domenach, en cuyas acciones a favor de un mayor conocimiento de lo que acontecía en las cárceles francesas se puede observar la puesta en práctica de una actividad micropolítica.

²¹ La literatura siempre representó al cuerpo, desde la cicatriz por la que Ulises, en *La odisea*, es reconocido cuando finalmente regresa a su hogar, hasta, realizando un extenso salto temporal, los cuerpos que el simbolismo, el decadentismo y el modernismo latinoamericano, durante fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, construyeron alrededor de una experiencia erótica que, en su epifanía sagrada, era contraria a los cuerpos controlados que en ese momento estaban construyendo otros discursos, como el médico o el sanitarista.

²² In *Merleau-Ponty. La experiencia del pensamiento*. Traducción: Víctor Goldstein. Buenos Aires: Colihue, 1999. Desde el comienzo de la filosofía clásica el cuerpo fue estigmatizado, ya en el *Fedón* el cuerpo es definido como la tumba del alma. En aquel texto de Platón, Sócrates, en diálogo con Simmias, expresaba a propósito de su condena a muerte, "mientras tengamos cuerpo, y nuestra alma se halle entremezclada con semejante mal, no poseeremos suficientemente aquello que deseamos, es decir lo verdadero". El diálogo se desarrollaba en vísperas de la ejecución de Sócrates, quien intentaba explicar a Simmias por qué no sólo no le pesaba dejar este mundo, sino que además se encaminaba de buen ánimo hacia la muerte. Allí, finalmente, sin las alteraciones que le producía el cuerpo, podría filosofar en libertad.

nuestro estudio, podemos señalar en primer lugar el concepto de transgresión, desarrollado por Georges Bataille, y asociado al erotismo y lo abyecto como experiencias límite.²³ Por otra parte, la noción de 'cuerpo sin órganos', desarrollada por Gilles Deleuze -e inspirada en Artaud-, que propone la figura de un cuerpo sin un centro organizador unificante y jerárquico, implicando una crítica política a un modo de pensar el poder: centralizado, unitario y soberano.²⁴ Por último, no debemos dejar de mencionar las reflexiones de Michel Foucault en torno a las relaciones entre poder y cuerpo. Nos adentramos aquí en una modalidad diferente de las apuntadas para Bataille y Deleuze, pues se trataría de un pensamiento que procura describir los modos en que el cuerpo fue capturado 'biopolíticamente' y disciplinado en redes de poder. En efecto, como Foucault afirma en su texto "Nietzsche, la genealogía, la historia",

"...el cuerpo: superficie de inscripción de los sucesos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven), lugar de disociación del Yo (al cual intenta prestar la quimera de una unidad sustancia), volumen en perpetuo derrumbamiento. La genealogía, como el análisis de la procedencia, se encuentra por tanto en la

²³ La transgresión en Bataille apunta a producir una experiencia que suspenda nuestra existencia discontinua del mundo, de modo que podamos extraer una potencia de aquello que no es propiamente humano (cultural), ni tampoco propiamente animal (naturaleza). Ello se ve claramente, por ejemplo, en su ensayo « El erotismo o el cuestionamiento del ser », donde, al final, sostiene: « En efecto, no se trata de suprimir, sino solamente de negar la diferencia. Se trata de crear un punto de vista o, si se prefiere, un conjunto confuso de sensaciones, donde se pierde la diferencia, donde aparece la inanidad de la diferencia. Lo que diferencia entre a' y a'' antes del momento de la división. Debemos entonces para acceder a la fusión, negar lo que distingue a las cosas de otras, destruirlas en tanto que son cosas distintas. En lugar de las cosas, debemos discernir la nada, en lugar del ser vestido, el ser desnudo, cuyo sentimiento desencadena la fusión erótica", in *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Traducción: Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001, p. 363.

²⁴ La primera mención al cuerpo sin órganos aparece en *La lógica del sentido*, publicado originalmente en 1969. Para una interesante reflexión en torno al cuerpo sin órganos se puede consultar: Anne Sauvagnargues. *Deleuze. Del animal al arte*. Traducción: Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

articulación del cuerpo y de la historia. Debe mostrar al cuerpo impregnado de historia, y a la historia como destructor del cuerpo."²⁵

Para Foucault, el poder deja sus marcas en el cuerpo y es a través del cuerpo que produce subjetividades. La historia -es decir, el poder- sería la encargada de reconfigurar el cuerpo con el objetivo de transformarlo en un objeto dócil y utilitario. Al mismo tiempo, sin embargo, Foucault no ha cesado de postular que donde hay poder hay resistencia y su morada es el cuerpo, en virtud de la 'destrucción' a la que es sometido para la emergencia de un yo espectral, uno de los lugares centrales para producir esa resistencia.²⁶

La nueva visibilidad del cuerpo -se puede hablar también de un nuevo régimen filosófico y estético para el cuerpo-, la adquirida idea de su potencial de resistencia -ya sea como

²⁵ In *Microfísica del poder*. Traducción: Julio Varela y Fernando Alvarez-Uría. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1979, p. 15. En el mismo sentido se pueden consultar los ensayos "Poder-Cuerpo" y "Las relaciones de poder penetran los cuerpos". La referencia a Nietzsche en el título del ensayo de Foucault resulta de suma importancia, dado que muestra la centralidad del pensamiento del filósofo alemán para la filosofía francesa a partir de los años sesenta. Recordemos asimismo la centralidad del cuerpo para el sistema filosófico de Nietzsche, que consideraba que recobrar el cuerpo significaba recuperar un centro de gravedad para el pensamiento, puesto que el cuerpo, en contra del alma o el espíritu, era el verdadero centro de anclaje del sujeto. Para un estudio sobre la importancia del cuerpo en Nietzsche ver: José Jara. *Nietzsche, un pensador póstumo. El cuerpo como centro de gravedad*. Barcelona: Anthropos, 1998.

²⁶ En relación al concepto de biopolítica, que será desarrollado por Foucault pocos años después de su "Nietzsche, la genealogía, la historia", Roberto Esposito afirma: "Así cuando Foucault identifica como objeto del biopoder a la población, no se refiere ni a los sujetos individuales titulares de determinados derechos, ni a su confluencia en un pueblo concebido como el sujeto colectivo de una nación, sino al ser vivo en su constitución específica. Es decir, se refiere al único elemento que une a todos los individuos en una misma especie: la posesión de un cuerpo", in *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005, p. 193/4. Una de las definiciones que Michel Foucault da del término biopolítica es la siguiente: "Entendía por este término la forma en que, a partir del siglo XVIII, se han intentado racionalizar los problemas que planteaban la práctica gubernamental fenómenos propios de un conjunto de seres vivos constituidos como población: salud, higiene, natalidad, longevidad, razas, etc", in *Dichos y escritos*. Traducción: Angel Gabilondo. Madrid: Editora Nacional, 2003, p. 91.

emergencia súbita de un olvido milenario, ya sea como *locus* central del biopoder- y las nuevas categorías con las cuales comenzó a ser pensado con intensidad creciente desde los años cincuenta, reconfiguraron y deconstruyeron el lugar de marginalidad que un cierto modo de pensar la modernidad y el modernismo le habían otorgado.²⁷ Frente a ello, numerosos críticos se abocaron a la tarea de reflexionar sobre las nuevas manifestaciones estéticas, como el *body art* o la *performance*²⁸, y comenzaron a revisar las producciones del arte moderno y de las vanguardias históricas desde una perspectiva que rompía con una aproximación meramente formalizante, y que por ello mismo podía reencontrar allí elementos, representaciones y potencialidades políticas que habían permanecido ocultas o habían sido reprimidas.²⁹

En la cultura brasileña, la nueva visibilidad del cuerpo tuvo como objetivo inicial una crítica de la tradición hegemónica del modernismo racionalista, que puede observarse en los postulados de un movimiento como el Neoconcretismo; una relectura en otras claves de esa misma tradición, que podrá apreciarse a partir de los años setenta en autores como Torquato Neto y Paulo Leminski; y la constitución de imaginarios políticos alternativos, que emergen en toda la serie de figuraciones corporales que estudiaremos.

²⁷ Sin dudas que está no es la postura de Michel Foucault, para quien el cuerpo en la modernidad no sólo no fue invisible, sino que fue producido y formateado por las redes de biopoder. De todos modos, como señalamos el cuerpo emerge campo de batalla.

²⁸ Un buen ejemplo de ello es el clásico libro de Susan Sontag, *Contra la interpretación*, publicado originalmente en 1968, uno de cuyos artículos está dedicado al *happening*, "Los *happenings*: un arte de yuxtaposición radical".

²⁹ En relación a una revisión de algunas de las vanguardias históricas el trabajo emprendido desde 1976 por la revista *October*, publicada por el Instituto Tecnológico de Massachussets, resulta decisivo. En Brasil, el trabajo de Raúl Antelo ha sido y es de una importancia difícilmente subestimable para volver a pensar el modernismo brasileño. De Raúl Antelo se pueden consultar, entre otros libros: *Potências da imagem*. Chapecó: Santa Catarina, 2004; *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006; *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Editora Grumo, 2008.

Algunas cuestiones relativas a la historia cultural y política de Brasil resultan relevantes para dar mayor precisión a las tres instancias mencionadas al comienzo: el momento del modernismo racional, el momento del modernismo revolucionario y el momento de la modernización autoritaria. Para el primer momento debemos destacar la voluntad modernizadora del Estado brasileño, cuya alianza con la arquitectura modernista de Lúcio Costa y Oscar Niemeyer -los dos arquitectos más renombrados de aquel período- dio como resultado, entre otros, el proyecto Brasilia. Refiriéndose al caso brasileño, y también mexicano, Adrián Gorelik apunta,

"los modernismos arquitectónicos se postularon como instrumentos privilegiados en la tarea estatal por excelencia de la década: la construcción de una cultura, una sociedad y una economía nacionales".³⁰

Durante los años cincuenta pareció alcanzarse el máximo desarrollo de esas tres instancias señaladas por Gorelik. Si entendemos que una cultura es no sólo un conjunto de acciones con que se encuentra el participante en el momento de actuar, sino un conjunto de formas materiales y de instituciones que facilitan la exhibición y circulación de cierta clase de productos,³¹ debemos señalar que a la voluntad modernizadora del Estado se sumaron la construcción de un conjunto de museos de

³⁰ Adrián, Gorelik. Adrián. "Nostalgia y plan: el Estado como vanguardia" in *Arte, historia e identidad en América (Visiones comparativas)*, tomo II. UNAM: México, 1994.

³¹ Reinaldo Ladagga. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

arte moderno, la realización de una serie de muestras internacionales de arte moderno,³² a concreción de la Bienal de Arte de San Pablo en 1951 y sus sucesivas ediciones, y la publicación de una serie de revistas destinadas a la reflexión crítica y divulgación del arte moderno.³³ Ese conjunto de instituciones, prácticas y eventos estuvo destinado no sólo a la institucionalización de una nueva arquitectura de cuño racionalista, sino a la difusión del arte abstracto y constructivo, y al desarrollo de un arte constructivo local, cuyos líderes fueron Waldemar Cordeiro a partir de 1951 con el Grupo Ruptura, e Ivan Serpa a partir de 1953 con el Grupo Frente.

El concretismo plástico y la nueva arquitectura comprendieron su actividad íntimamente vinculada al optimismo desarrollista de aquellos años y en contra de tendencias individualistas, expresionistas y nihilistas. Conocimiento, planeamiento y división del trabajo fueron los conceptos de aquel momento. Ese arte moderno acompañó el desarrollo económico e industrial de Brasil, que desde 1946 se hallaba en lo que los historiadores denominan su 'fase democrática'. Mário Pedrosa, uno de los portavoces de la modernidad brasileña, sostenía que el concretismo y la nueva arquitectura habían llegado "para melhorar a qualidade artesanal e mesmo estética de nossas artes, não somente as ditas nobres, como as industriais".³⁴

Para el momento del modernismo revolucionario, se deben resaltar las transformaciones políticas latinoamericanas, entre las cuales la revolución cubana (1959) ocupó un lugar preponderante, que convirtieron el eje del progreso en el de la

³² En 1948 se realizó en Río de Janeiro, por iniciativa de Mário Pedrosa, una muestra de Alexander Calder, y en 1951 se realizó en San Pablo una muestra de Max Bill.

³³ Un caso paradigmático sería la revista *ad-arquitetura e decoração*, dirigida por Expedito Godoy Castro y publicada durante los años cincuenta.

³⁴ "O paradoxo concretista" in *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p.26.

utopía revolucionaria. En Brasil, la consideración de lo popular y la necesidad de participación se transformaron en dos de los conceptos dominantes no sólo para la política estatal, sino para las diferentes disciplinas artísticas. El nuevo horizonte revolucionario indujo un reacomodamiento de los diferentes movimientos estéticos y produjo otros nuevos. Algunos, como el Neoconcretismo, se dieron por finalizados; otros, como la Poesía Concreta, anunciaron un 'salto participante'; mientras que surgió la poesía comprometida de los Centros Populares de Cultura y los grupos de teatro *Opinião y Arena*.

Por último, la modernización autoritaria, especialmente visible a fines de los años sesenta y comienzos de los años setenta, fue resultado de políticas imperiales para la región. Latinoamérica comienza a ser gobernada mayoritariamente por dictaduras militares dependientes de Estados Unidos y del capital financiero internacional. A fuerza de represión y desregulación, las dictaduras implantaron capitales transnacionales para el desarrollo de diversas industrias.³⁵ En el caso de Brasil, se consolidó el desarrollo de la industria automotriz, siguiendo el presupuesto señalado por Jameson de que "la modernización representa la transferencia y/o la instalación de una tecnología industrial ya desarrollada".³⁶

En ese contexto, las vanguardias artísticas brasileñas de los años cincuenta y sesenta, principalmente el concretismo, con su defensa de la racionalidad y el progreso, fueron acusadas de compartir la misma ideología evolucionista que sostenía la dictadura. Por otra parte, el universo cultural de aquel momento incorporó un nuevo actor, la televisión, que fue

³⁵ Cabe señalar que las dictaduras en Argentina no cumplieron ningún rol modernizador. No hubo un proceso de modernización autoritaria, ni política industrial, más sucedió lo contrario, las dictaduras argentinas procuraron desmontar la industria que se había desarrollado como resultado de la sustitución de importaciones el período de la segunda guerra mundial.

³⁶ Frederic Jameson. *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Op. cit. p.143.

responsabilizado al mismo tiempo "pela vulgarização do letrado e pela degradação do popular".³⁷ Como contrapartida, tanto de la modernización autoritaria como del avance de la industria cultural encarnada en la televisión, la contracultura

"foi um movimento social que procurou romper com a modernização da sociedade brasileira posta em prática de forma autoritária pela ditadura militar, estabelecida no país com o golpe de 1964".³⁸

Las figuraciones corporales emergentes constituyen un punto de vista privilegiado no sólo para analizar críticamente los momentos que acabamos de recorrer, sino para observar cómo en su aparición propondrán nuevas relecturas de algunas vanguardias brasileñas -modernismo y concretismo-, nuevos modos de estar en el mundo y nuevas promesas de felicidad que desisten de toda temporalidad lineal y de toda política identitaria.

Los autores (y los textos) que componen el corpus de este trabajo revisaron en sus producciones los postulados del modernismo y de la modernización de muy diverso modo. Algunos de ellos, tuvieron un protagonismo y un predicamento difícilmente subestimable para la cultura brasileña de aquellos años, como parece ser el caso del artista plástico Hélio Oiticica, mientras que otros produjeron sus textos sin ningún tipo de reconocimiento inicial, como por ejemplo Roberto Piva. Las figuraciones corporales que muestran en sus textos o que imaginaron en sus prácticas estéticas, tuvieron una modalidad de

³⁷ Silvia H. Simões Borelli. "Cultura Brasileira: Exclusões e Simbiosis" in *Anos 70: trajetórias*. AAVV. São Paulo: Iluminuras, 2006, p.56

³⁸ Cláudio Novaes Pinto Coelho. "A Contracultura: o outro lado da Modernização Autoritaria" in *Anos 70: trajetórias*. Op. Cit., p. 41.

aparición que les fue propia: corporalidades sensoriales, sensuales, sexuales, danzantes, vampíricas, abyectas, fragmentarias y excesivas. Divergentes entre sí, mantuvieron un principio que las unificaba: imaginar un cuerpo disruptivo.

El movimiento plástico-poético Neoconcreto, liderado por el poeta y crítico de arte Ferreira Gullar y bajo los auspicios intelectuales de Mário Pedrosa, reivindicó la tradición constructiva al mismo tiempo que resquebrajó dicha ideología. Como ha señalado Ronaldo Brito, el Neoconcretismo fue el punto culminante de la conciencia constructiva brasileña y simultáneamente el agente de su crisis.³⁹ En el manifiesto publicado en marzo de 1959, los Neoconcretos criticaron la "exacerbación racionalista" de sus colegas concretos y llamaron a construir un nuevo modo de recepción estética que involucrara la percepción y el cuerpo del espectador. Aquella convocatoria era resultado de un camino sinuoso, en cuyos recovecos se amontonaban lecturas -Susane Langer y Maurice Merleau-Ponty, por ejemplo- y experiencias -la relación entre Nisse da Silveira, a cargo del taller de arte terapia de *Engenho de Dentro*, con Almir Mavignier, integrante del grupo⁴⁰-, que contribuyeron a poner en crisis la lógica matemática sostenida desde el concretismo de San Pablo.⁴¹

³⁹ In Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. San Pablo: Cosac & Naify Editores, 1999, p. 55. Brito sostiene además: "Com ele termina o 'sonho construtivo' brasileiro como estratégia cultural organizada".

⁴⁰ En mayo de 1946 la psiquiatra Nisse da Silveira fundó el Servicio Terapéutico Ocupacional en el Centro Psiquiátrico Pedro II de Río de Janeiro. El Servicio contemplaba diversos talleres de arte y manualidades para los internados. Cuatro meses más tarde del inicio de la experiencia, se inauguró el taller de pintura, a cuyo cargo estuvo Almir Mavignier, futuro integrante del Grupo Frente. En diciembre de ese mismo año se organizó la primera muestra de obras de los internados en los salones de la institución. La misma, con enorme suceso, se trasladó, en febrero de 1947, al Ministerio de Educación.⁴⁰ Mavignier había entrado en contacto con Abraham Palatnik, otro futuro integrante del Grupo Frente, y este, a su vez, con Mário Pedrosa e Ivan Serpa, quienes desde entonces comenzaron a visitar con frecuencia a los internados y siguieron con interés sus trabajos.

⁴¹ Otília Beatriz Fiori Arantes demuestra que Mário Pedrosa facilitó la lectura de Maurice Merleau-Ponty, a partir del cual se produjo un

Dicho manifiesto funciona en este estudio como puntapié inicial para establecer una aparición del cuerpo. No se intenta abordar tanto un grupo: el Neoconcretismo, sino la significación cultural y política de un discurso que aglutinó una serie de proyectos personales heterogéneos. Más que hablar de grupo entonces, corresponde hablar de ciertas afinidades, entre las que se destacan la de algunos de los artistas Neoconcretos que le dieron especial importancia a la premisa del cuerpo y la transformaron en el eje central de su obra posterior. Dos nombres se ajustan a ello: Lygia Clark, con sus producciones *Bichos* (1959), objetos metálicos ortogonales, articulados por una bisagra, y manipulables por el espectador; y Hélio Oiticica, con sus *Parangolés* (1964), objetos realizados en tela o plástico, que el espectador vestía y con los cuales danzaba en una experiencia colectiva.

Lygia Clark había iniciado sus estudios en 1947 con Roberto Burle Marx y los prosiguió en París con Fernand Léger y Arpad Szenes. Regresó a Río de Janeiro en el 53 y en el 54 formó parte de la Primera Muestra del Grupo Frente, que conformaría luego el Grupo Concreto y posteriormente el Grupo Neoconcreto. En la Segunda Exposición del grupo, Lygia Clark expuso sus *Superficies moduladas* (1958), placas de madera que no respondían al soporte, sino que *emergían* sueltas y se encastraban unas con otras. El resultado fue un plano con grosor que se integraba al espacio real. La transformación que ello significó no fue meramente gradual, sino que produjo un auténtico quiebre en los protocolos de contemplación del cuadro. Este había dejado de ser el espacio autosuficiente y aislado del mundo mediante el marco. El plano adquiría materialidad y desaparecía en un sentido tradicional, es decir, como superficie convencional en donde el pintor construye una representación. La materialización del

cuestionamiento de las leyes gestálticas aplicadas al arte. In *Mário Pedrosa. Itinerário crítico*. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

plano arrojaba como consecuencia una multiplicidad de posibilidades, entre ellas el doblado y el plegado. El paso siguiente de Lygia Clark fueron los *Contra-relevos* (1960) y enseguida los *Casulos* (Capullos), donde por primera vez utilizó una denominación orgánica. Los *Bichos*, resultado de los *Casulos*, expuestos inicialmente en 1959 en la galería Bonino de Río de Janeiro, fueron los primeros objetos que convocaron a ese espectador corporificado al que hemos hecho referencia. Ferreira Gullar definió de este modo el trayecto recorrido:

"El *Bicho* nació del *Casulo*. Estaba en él en estado larval. Así como el *Casulo* surgió de la superficie vacía cuya placa se levantó, abriéndose en flor, el *Bicho* (el primero de ellos lo deja bien claro) está hecho de una articulación de placas en forma de 'pétalos'".⁴²

Lygia Clark continuó produciendo durante todo el resto de los años sesenta, setenta y ochenta, reformulando en sus creaciones los protocolos de participación del espectador y del propio arte. Luego de los *Bichos* producirá *Pedra e ar* (1966), *O Eu e o Tu: Série Roupa-Corpo-Roupa* (1967) y *Luvras sensoriais* (1968), que proponen un arte táctil a través de objetos de diferentes texturas y tamaños. Entre 1970 y 1975, en Facultad de Artes Plásticas St. Charles de la Sorbonna, produce una serie de creaciones colectivas: *Túnel* (1973) *Canibalismo* y *Baba Antropofágica* (1973).

Hélio Oiticica, por su parte, ya había comenzado a trabajar con la participación del espectador desde su primer proyecto ambiental *Cães de caça* (1959). La obra, que estaba compuesta por cinco *Penetráveis*, el *Poema enterrado* de Ferreira Gullar y el

⁴² In Lygia Clark. *Catalogue 1998*. Francia: Reunion des Musées Nationaux de France, 1998, p. 64.

Teatro Integral de Reinaldo Jardim, poseía una estructura laberíntica con tres salidas. En el piso había arena peinada mezclada con pequeñas piedras. El espectador, para llegar al *Poema enterrado*, debía levantar una tapa y descender una escalera de dos metros, abrir una puerta corrediza e ingresar en un pequeño cubo. La sala era negra y en el centro había un cubo rojo, en su interior había un cubo verde y luego otro blanco. Dentro del cubo más pequeño se encontraba el poema. Para acceder al *Teatro Integral* de Jardim se ingresaba a una sala cúbica, en cuyo centro había una silla giratoria. Enfrentado a un panel de vidrio, el espectador daba comienzo a la escena. La misma estaba constituida por dispositivos electrónicos y piezas en que aparecían palabras, luces, colores, sonidos y aromas. En un texto compuesto un mes después de *Cães de caça* y titulado "O problema da mobilidade pela participação do espectador na obra" Oiticica señalaba,

"Para mim, o problema da mobilidade pelo espectador, da obra de arte, foi pôsto ao conceber a idéia dos "penetráveis" com placas rodantes. Aqui o movimento do corpo se envolve ao mesmo tempo em que rodam as placas, virtuais estruturas móveis".⁴³

La trayectoria artística de Hélio Oiticica, que incluye los *Bolides* (1963), *Sala de Sínuca* (1966), *Tropicália* (1967), *Apocalipopótese* (1968), sus creaciones fuera de Brasil como los *Ninhos* (1971, Londres, Nueva York), *Proyecto Cosmococa* (Nueva York, 1973/74), y las *Manifestações ambientais* (1978, que realizó a su regreso a Brasil), resulta central para pensar la cultura brasileña de los años sesenta y setenta. Sin embargo,

⁴³ La cita proviene de la colección de textos gentilmente cedidas por el Archivo Hélio Oiticica. Dicho archivo consta de cuatro CD's. El texto citado fue escrito originalmente el 28/12/61 y ha sido archivado con el N° 0044/61/1.

además de sus producciones plásticas, es fundamental su reflexión teórica que inclusive expandió sus efectos sobre la música y la literatura y que puede seguirse a través de sus manifiestos y ensayos, algunos de los cuales son "Esquema geral da Nova Objetividade" (1967), "Aparecimento do suprasensorial" (1967), "Apocalipopótese" (1969), "Brasil Diarréia" (1970), "Experimentar o Experimental" (1972).

Tanto Hélio Oiticica como Lygia Clark han mostrado que "o suporte principal (...) não era seus corpos próprios, mas os corpos de outros".⁴⁴ Por lo tanto, toda la obra de estos dos artistas genera una transformación radical de la clásica relación entre la obra y el espectador, entre sujeto y objeto.

Con respecto de Jorge Mautner, de quien Luiz Carlos de Moraes Jr. escribió, "JM não tem medo nem rejeita as contradições. Muito pelo contrário, ele as cultiva, como solo apropriado para a geração de paradoxos, a essência de próprio pensamento e o modo mais comum da existência".⁴⁵ Dicha descripción define la principal característica de la producción escrita de Mautner: la contradicción ideológica. Escritor precoz, cuando publicó su primera novela *Deus da chuva e da morte* (1962), texto que se abordará en este estudio, tenía 21 años. Fue cronista del diario *Última hora* durante algunos meses en 1964, y compositor de canciones -grabó su primer disco simple en 1965-. Una de las canciones de aquel disco se llamaba "Radioatividade" y alertaba sobre los peligros de una guerra nuclear. Sobre su música y la extrañeza que despertaba vale reproducir una pequeña noticia publicada en agosto de 1966 en el *Jornal do Brasil*:

⁴⁴ Ricardo Bausbam. "Clark & Oiticica" in Paula Braga (org.) *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 111.

⁴⁵ Jorge Mautner. *Trajectoria do Kaos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2002, s/n.

"O escritor Jorge Mautner, o poeta Orlando Parolini e a cantora lírica Stela Maris vão promover no dia 21 um festival de música e poesia num estacionamento da Capital paulista, para lançar as novas músicas de Mautner, que duram mais de sete minutos, falam de marcianos, dráculas e vampiros, sendo um misto de iê-iê-iê, candomblé e modinhas caipiras".⁴⁶

La conjunción temática y musical en la que repara la noticia no pasará desapercibida para Caetano Veloso, que muchos años después, afirmó, "eu fiquei realmente assustado ao saber que 'o vampiro' -canção de Mautner que Caetano Veloso graba en 1978- era anterior a 'alegria, alegria' e 'domingo no parque'".⁴⁷

Ese mismo año Mautner fue forzado a emigrar por la dictadura que había derribado a Joao Goulart en 1964. Los militares consideraron que su libro *Vigarista Jorge* (1966) era subversivo y pornográfico.⁴⁸ Durante su exilio residió, al igual que Hélio Oiticica y otros muchos brasileños, en la New York de Andy Warhol.⁴⁹ Posteriormente se instaló en Londres, donde entró en contacto con Caetano Veloso y Gilberto Gil. Retornó a Brasil en 1972 y desde entonces editó numerosos trabajos musicales y literarios. Enumero aquellos que corresponden al período que abarca este estudio. Discos: *Para iluminar a cidade* (1972), *Jorge Mautner* (1974), *Mil e uma noites de Bagdá* (1976), *Filho predileto do Xango* (1978), *Bomba de estrelas* (1981), *Antimaldito* (1985). Textos: *Fragmentos do sabonete* (miscelanea, 1973),

⁴⁶ *Ibidem*, s/n.

⁴⁷ *Ibidem*, s/n.

⁴⁸ El diario *Folha de São Paulo* transmite de este modo la noticia: "Por determinação das autoridades do DOPS, foram apreendido ontem, em varias livrarias da cidade, mais de 3 mil exemplares do livro 'Vigarista Jorge', de autoria de Jorge Mautner, por ter sido seu conteúdo considerado 'subversivo e pornográfico'". (15/06/66)

⁴⁹ Su amigo José Roberto Aguilar cuenta: "Em Julho de 1969, eu visitei o Jorge durante um mês, em Nova York. Lá a gente foi assistir os filmes do Andy Warhol", in Jorge Mautner. *Trajetória do Kaos*. Op. Cit., s/n.

Panfletos da nova era (miscelanea, 1978), *Poesias de amor e de morte* (poesia, 1982).

En *Deus da chuva e da morte*, su primera novela, narró con una tónica vitalista y próxima al pop, las conflictivas relaciones entre revolución y cuerpo, en un momento de creciente participación social. Allí, las revoluciones están visualizadas desde una retórica mesiánica, privilegiando un punto de vista que exhibe tanto la fascinación como la repulsa. La particularidad del texto, además de la crítica que exhibe sobre un posible horizonte autoritario de cualquier proceso revolucionario, consiste en una suerte de eterno retorno del cuerpo, cuya aparición pone en juego otras discursividades, que terminan por desestabilizar los relatos mesiánicos.

Un año después de Mautner, el joven poeta Roberto Piva, publicó su primer libro de poesía *Paranoia* (1963). Cláudio Willer definió a Piva, además de poeta, como un activista cultural.

"Seu entusiasmo resultava (e continua a resultar) em telefonemas para sugerir leituras, escolhidas com uma precisão antecipatória: 'Olha você tem que ler *A função do orgasmo* de Wilhelm Reich!', 'Tem um livro importante, *El arco y la lira*, de Octavio Paz, não deixe de ler'".⁵⁰

Aunque había publicado una serie de poemas en la compilación de poesía *Geração dos Novíssimos*⁵¹, *Paranoia* fue ignorado por la crítica, ya que no tuvo una sola reseña en ningún medio brasileño. El libro fue acompañado de imágenes del artista plástico Wesley Duke Lee, quien había realizado ese año el primer *happening* brasileño en el *Johan Sebastian Bar* de San

⁵⁰ "Uma introdução à leitura de Roberto Piva" in Roberto Piva. *Um estrangeiro na legião*. São Paulo: Editora O Globo, 2005, p. 144.

⁵¹ Dicho libro se publicó por la editorial Masao Ohno en 1961.

Pablo. En *Paranoia* Piva recuperó el verso largo⁵² y el sujeto lírico, estigmatizado por los poetas concretos en su fase más ortodoxa. Con imágenes alucinadas, *Paranoia* trazaba un recorrido por un San Pablo infernal y sexual.

La poesía de Piva parecía un laboratorio de lo que estaba por ocurrir diez años más tarde: convivían el surrealismo, tradiciones en plena gestación como la literatura de la *beat generation*, y una particular y pulsional relectura del modernismo brasileño de los años veinte. Pero no se trataba de una sencilla sumatoria, sino de un cruce de poéticas. Respecto de ese cruce Claudio Willer escribe:

Em "No Parque Ibirapuera", um de seus lugares de eleição, ao referir-se a Mário de Andrade do mesmo modo como Ginsberg a Walt Whitman em "Um supermercado na Califórnia", há um encontro, não apenas de dois poetas, Piva e Mário, mas de quatro, com a companhia de Ginsberg e de Withman. Sugere a releitura do modernismo brasileiro através da ótica beat, assim como lê a beat com um olhar surrealista".⁵³

Piva publicó *Piazzas* un año después de *Paranoia* y sólo doce años más tarde volvió a publicar: *Abra os olhos & diga Ah* (1975). La edición de este último libro revela que las condiciones de legibilidad habían cambiado y su poesía podía ser mejor comprendida.

Tanto Mautner como Piva construyeron en sus ficciones y poesías un cuerpo, sexuado y dispendioso, que se enfrentaba no sólo al ideologema revolucionario -Piva se burla de los

⁵² Al modo en que Allen Ginsberg, de quien Piva era lector, había comenzado a trabajar en *Howl* y *Kaddish* poco tiempo antes.

⁵³ "Uma introdução à leitura de Roberto Piva" in Roberto Piva. *Um estrangeiro na legião*. Op. Cit., p. 154.

comunistas-, sino también al cuerpo imaginario de ese ideologema: el cuerpo sufriente y puro, cristiano, del campesino y del obrero, carente de toda pasión y sexualidad. Una vez más, al igual que en el Neoconcretismo, al menos en algunos de los artistas de aquel grupo, el cuerpo en Mautner y en Piva era el síntoma de una modernidad que, en sus promesas de revolución y transformación social, era leída como autoritaria; y al mismo tiempo, en cuanto síntoma de una crisis, permitía pensar modos alternativos a los protocolos técnico-científicos y a las utopías políticas vigentes.

Torquato Neto fue definido por Décio Pignatari como "um criador-representante da nova sensibilidade dos não-especializados".⁵⁴ Con ello quería significar la trayectoria amplia de quien fuera letrista y uno de los ideólogos del tropicalismo⁵⁵, letrista a secas cuyas canciones fueron interpretadas por Elis Regina, Sergio Mendes y el ya clásico Orlando Silva, periodista musical, cronista cultural, actor y director del llamado *cinema marginal*, y poeta. Sus crónicas periodísticas, publicadas entre 1971 y 1972, transformaron a Torquato Neto en un portavoz de la resistencia cultural a la dictadura. En ellas podemos leer su tarea de difusor y agitador cultural, y también la lenta y contradictoria construcción de una alianza entre cuerpo y voluntad constructiva, léase Poesía Concreta.⁵⁶

Una alianza semejante produjo el escritor, poeta y ensayista Paulo Leminski, cuya vinculación con los poetas concretos se remontaba a 1963. Multifacético, Leminski fue

⁵⁴ In Torquato Neto. *Os Últimos Dias de Paupéria (Do Lado de Dentro)*. Río de Janeiro: Editora Max Limonad, 1982, p. 13.

⁵⁵ Compuso "Geleia Geral" y "Mamãe coragem" entre otras perdurables canciones.

⁵⁶ Los Concretos ya se habían aproximado al movimiento musical tropicalista. Para un estudio sobre algunas de las relaciones entre Concretismo y Tropicalismo: Gonzalo Aguilar. *Poesía concreta: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003; Charles Perrone. "Poesía Concreta e Tropicalismo. Mimeo. Dicha proximidad también se puede observar en: Augusto de Campos. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

poeta, novelista, crítico, traductor, letrista y cantante. Su figura pública siempre estuvo asociada al exceso: de escritura, de lectura, de alcohol. Murió de cirrosis en 1989 y sobre esa muerte se construyó una verdadera iconolatría. En las cartas que enviara a su amigo Régis Bonvicino, somos testigos del modo en que Leminski fue leyendo a los integrantes del grupo de Poesía Concreta Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari, del impacto que tuvo en su vida el tropicalismo y la contracultura en general, y del intento de elaboración de un proyecto de escritura que procurara conjugar las premisas de rigor formal de los concretos con el *elan* vital y perceptivo de la contracultura.

Leminski publicó en 1975 su primera novela, *Catatau*, en la que narraba -en un tono paródico- la imaginaria llegada de René Descartes a las costas de Brasil y las torturas sensoriales que le deparaba el trópico a su afán clasificatorio. La escritura experimental de *Catatau* combinaba el principio de información e invención, defendido por los concretos, con la exacerbada sensorialidad que experimentaba su narrador *Cartesius*. Casi ocho años después de *Catatau*, Leminski publicó *Caprichos & Relaxos* (1983), su primer libro editado por una editorial comercial con distribución nacional y su primer éxito de ventas. El prólogo de Haroldo de Campos y la contratapa de Caetano Veloso parecieron consolidar esa operación de ensamblaje de tradiciones.

Torquato Neto y Paulo Leminski se mostraron distanciados de lo que consideraban las propuestas más banales e ingenuas de la contracultura. Las consignas de paz y amor, por ejemplo, son cuestionadas por Torquato Neto en una de sus crónicas.⁵⁷ Sin

⁵⁷ La crónica del 3/9/71 reproduce un texto de Rubinho Gomes cuyo título es "Notícia: é o início de outro tempo" y en el que se anuncia la llegada de la era de Aquarius, popularizada a partir de una canción de la opera-rock *Hair*. En la crónica del 17/9/71, titulada "Deu no que deu" Torquato Neto se pregunta: Há divergencias. Primeira divergencia: entramos mesmo na era de Aquarius? Segunda divergencia: isso tem mesmo alguma importancia aqui pro

pretender auscultar aquí las razones de ese distanciamiento, no resulta extraño pensar que ello se deba en parte a la lectura de los Concretos y a la amistad con Hélio Oiticica. Dicho distanciamiento, de todos modos, es importante para las figuraciones corporales que pueden ser rastreadas en sus textos. No veremos en ellas un cuerpo liberado, o sólo un cuerpo liberado, sino un cuerpo ambiguo, con marcas de goce y dolor, de plenitud y autodestrucción.

La figura pública de Torquato Neto, antes y después de su suicidio ocurrido en 1973, encarnó como nadie esa ambigüedad y se transformó en una suerte de palimpsesto que volvió a articular cuerpo y concretismo. En 1971 Torquato Neto había protagonizado el film *Nosferato no Brasil* de Ivan Cardoso. La película había sido filmada con escaso presupuesto, en super 8, y se trataba de un género que en Brasil se denomina *terrír*, debido a la combinación entre el terror y la comedia. Ciertamente el film de Cardoso tenía más de comedia que de terror, y en el momento de su proyección se transformó en un film de culto. El suicidio de Torquato Neto produjo una nueva lectura del film, especialmente de las imágenes de Torquato Neto caracterizado como *Nosferato*. Haroldo de Campos y Hélio Oiticica le dedicaron ensayos y poesías a la imagen del vampiro -un monstruo, un cuerpo teratológico-, destacando su libertad, su peligrosidad y su tragicidad.

El momento de la modernización autoritaria culmina con Glauco Mattoso, que compuso en su singular objeto textual, titulado *Jornal Dobrabil*, una última figuración corporal -en este caso sinecdótica-: la material fecal. El *Jornal* propuso en primer lugar una poética escatológica, a la que le dedicó dos manifiestos. Se trató del primero de una larga serie de trabajos de Glauco Mattoso, que incluyen las memorias, el ensayo, la

lado de dentro?" in *Os últimos dias de Paupéria (Do lado do dentro)*. Op. Cit., pp. 46 y 66.

historieta y la poesía, con una temática que, en muchas ocasiones, trabaja sobre tópicos sexuales y abyectos. El *Jornal Dobrabil* consistía en una página mecanografiada por ambos lados, dividida en secciones, que publicaba poemas del propio Glauco Mattoso y de una serie de heterónimos -Pedro el Podre, García Loca, etc.-; y las más variadas y diversas citas -plagiadas y/o adulteradas- de la cultura occidental, desde Adolf Hitler a Caetano Veloso, desde Roberto Piva a Gustave Flaubert.

En la primera parte de esta Introducción nos hemos referido a tres momentos: el momento del modernismo racional, el posterior momento del modernismo revolucionario, y el momento de la modernización autoritaria. Los tres, cada uno con sus características y sus vinculaciones específicas, abarcan un período de más de veinte años y servirán para pensar los usos del cuerpo en cada caso. La utilización de la categoría "momento" proviene originalmente de Renato Poggioli y ha sido desarrollada en su *Theory of the Avant-Garde*.⁵⁸ En mi caso la tomo de Flora Süssekind, que la utiliza en su ensayo, "Chorus, Contraries, Masses: The Tropicalist Experiencia and Brazil in the Late Sixties", para lo que ella define como "momento tropicalista". Süssekind considera que no resulta productivo considerar la Tropicalia "strictly in terms of a movement (as a programmatic and organizacional field)", sino más bien como un estado abierto y como un escenario de disputas. El momento tropicalista debe ser pensado, por lo tanto, más allá de grupos programáticos y por fuera de designaciones temporales rígidas - lo que no significa la supresión de las mismas. Süssekind, aún

⁵⁸ Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1968.

sosteniendo que los eventos más significativos del tropicalismo se concentraron durante los años 1967 y 1968, -recorre un lapso que se extiende hasta los primeros años de 1970. Su ensayo desentraña la nueva lógica cultural puesta en juego durante aquellos años mediante un montaje que no deifica un 'ismo' - tropicalismo-, sino "an active, multiple, and engaged experimental field".⁵⁹

La exposición precedente permite dos reflexiones. La primera de ellas es que, como bien señala Sússekind, el "momento" neutraliza una temporalidad anclada en la efeméride puntual, quizá más propia de una disciplina como la Historia. En este sentido, uno de los ejemplos más contundentes del efecto de una efeméride puntual, es diciembre de 1968, cuando el presidente Arthur da Costa e Silva, aprovechando un episodio menor -el diputado Marcio Moreira Alves había pedido a las jóvenes brasileñas que no fueran novias de los oficiales del Ejército-, decretó el Acto Institucional N° 5, que suspendía las garantías constitucionales e instauraba la censura previa. La gravedad política y cívica del momento fue indiscutible, pero ha significado que numerosos críticos postulasen el inicio de una suerte de catástrofe cultural para Brasil.⁶⁰ Pero lo más importante de ese diagnóstico es que, finalmente ese pre y post '68 construye una axiología. En un texto posterior, y central, sobre los años setenta, el antropólogo, Carlos Alberto Messeder Pereira demarca y transparenta esa separación en los términos siguientes,

"...se, na década anterior, discutia-se 'grandes questões' e com uma movimentação proporcional ao

⁵⁹ In *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 31-32.

⁶⁰ Esa división se puede apreciar con claridad en: Roberto Schwarz. *Cultura e política*. San Pablo: Editora Paz e Terra, 2001; Heloísa Buarque de Hollanda. *Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

'tamanho' das questões - e aí o Tropicalismo talvez tenha sido o último exemplo - bem como com um maior grau de sistematização (o que já não foi, absolutamente, uma característica do Tropicalismo - e neste sentido ele, por este aspecto de seu estilo, já estaria mais próximo dos anos 70 do que dos 60), o mesmo não parece ocorrer na década atual. Estaríamos aqui mais próximos de algo que talvez pudesse ser definido como um processo de 'politização do cotidiano' ".⁶¹

El AI-5, sin desestimar su dramatismo, parece producir efectos narrativos complejos. Voy a enumerar al menos tres que, de todos modos, desarrollaré en el segundo capítulo: rompe con toda posible continuidad entre los sesenta y los setenta, establece una jerarquía entre grandes y pequeñas cuestiones y por último, encubre producciones literarias que permanecieron en los márgenes, especialmente durante los años sesenta.⁶² En efecto, y tal como se desprende de la cita de Messeder Pereira, la distinción entre "grandes cuestiones" y, por lo tanto, "pequeñas cuestiones" impide o dificulta cualquier matiz que se le quiera otorgar a los años sesenta o a los años setenta. Uno de los efectos más palpables es, por ejemplo, que Roberto Piva

⁶¹ Retrato de época. *Poesia Marginal, Anos 70*. Rio de Janeiro, Funarte, 1981, p. 32.

⁶² Podríamos mencionar en ese margen a los escritores Maura Lopes Cançado, quien formó parte del "Suplemento Dominical" del *Jornal do Brasil*, publicó sólo dos libros *O sofredor de ver* (Cuentos, 1968), *Hospício é Deus* (Diario, 1965); Orlando Parolini, que fue actor en los films *Imperio do Desejo* y *Filme Demência* de Carlos Reichenbach. Publicó *O Filme Japonês* (Ensayo, 1963). Dejó cuatro libros de poesía inéditos, *Poemas* (1957-1961), *Poemas do pequeno assassino* (1961-1964), *O pantano* (1964-1968), y *Cartas da Babilônia* (1968-1972); Claudio Willer, que publicó *Anotações para um Apocalipse* (Poesia, 1964); Celso Luiz Paulino, que publicó *O gerifaltó* (1963); Rodrigo de Haro, que publicó *30 poemas* (1961), *A taça estendida* (1972). Recientemente, la revista *Azougue* compiló una selección de algunos de los poetas mencionados: *Azougue 10 anos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

habiendo publicado en 1963 y 1964 sólo haya comenzado a ser leído diez años más tarde.

La segunda reflexión que suscita el ensayo de Sússekind, es que el concepto de momento permite encontrar núcleos temáticos sin necesidad de circunscribirse férreamente a grupos programáticos: neoconcretos, post o neosurrealistas, posttropicalistas. En mi caso, lo que persigue mi estudio no son tanto las adscripciones grupales, sino un determinado imaginario corporal transgresivo, y lo hace tanto al interior de cada momento como entre los momentos referidos.

A efectos de complementar este último objetivo -la vinculación de las figuraciones corporales transgresivas entre los momentos- voy a utilizar un concepto que consideré productivo para este estudio. Se trata del concepto de "serie" que en este caso no procura la extravagancia del encuentro ni el señalamiento de las ruinas del espacio común, sino la puesta en funcionamiento de una máquina interpretativa, tal como la define Daniel Link.⁶³ El objetivo de la serie de los cuerpos transgresores consiste entonces en revelar una trama hecha de líneas de continuidad, de tópicos comunes, de anticipaciones y remisiones que pueden establecerse entre los textos y las figuras a trabajar; y también de saltos, quiebres y rupturas, que se extienden desde las propias textualidades puestas en juego hasta los fulgores la vida literaria. La serie no contribuye a una tranquilizadora colección de figuraciones corporales; constituye, por el contrario, un despliegue que modifica incesantemente el sentido emanado de la propia serie. La procedencia, como veremos, no dejará de ser rescrita por las sucesivas adiciones.

⁶³ "La serie no tiene un principio clasificatorio, por eso la serie puede agrupar elementos heterogéneos y, sobre todo, la serie está regida por el azar y la coacción", in *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003, p. 27.

Al comienzo de este escrito, al referirme a la categoría de momento, he hablado de "usos". Dicho concepto ha sido inspirado, y libremente reformulado, por la noción de "signo en situación" que Celso Favaretto utiliza en su estudio sobre la obra de Hélio Oiticica.⁶⁴ Favaretto sostiene allí que a partir de la experiencia con las *Manifestações Ambientais*, posteriores a los *Parangolés*, el cuerpo del espectador-participante "dotado da força do instante" se transforma en un "signo en situación". La idea de "signo en situación" admite pensar las intervenciones del cuerpo en situaciones concretas, y por lo tanto en sus usos en cada uno de los momentos apuntados.

Por otra parte, el concepto de uso resulta productivo en la diacronía y permite añadir las nociones de relectura e incorporación. Por relectura entiendo los modos en que, a través del cuerpo, fue posible volver a leer tradiciones culturales y literarias. Dichos procesos funcionaron, paradójicamente, como una alternativa a lo que Idelber Avelar llamó "la asfixiante herencia" del modernismo brasileño. Se releyó el concretismo, así como el modernismo en general, de un modo crítico y transformador. Dicha relectura activó núcleos potenciales, obturados o reprimidos (Bloom, 1991; Foster, 1985) o señaló aspectos problemáticos de las vanguardias brasileñas, sin pretender su exhumación. Finalmente, por incorporación entendemos los modos en que las figuraciones corporales contienen inscripciones, tradiciones y acontecimientos que poseen un valor cultural o político.

Postulé que el cuerpo que me interesaba emergía entre un darse a ver y un dar a ver. Entiendo que los conceptos y nociones propuestas: momento, serie, uso, relectura e incorporación podrán dar cuenta, en tanto operaciones de

⁶⁴ Favaretto, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992, p. 123.

lectura, esa doble valencia que poseen las figuraciones a estudiar.

Para examinar el conjunto de figuraciones corporales y sus usos en cada uno de los momentos, se abordará el siguiente conjunto de discursos y materiales narrativos de diverso género que detallo a continuación: Manifiesto Neoconcreto; discursos críticos y/o ensayísticos construidos a partir de los objetos plásticos *Bichos* (1959, Lygia Clark) y *Paragonlés* (1964, Hélio Oiticica); un pequeño texto de Dora Ferreira da Silva sobre Jorge Mautner; *Deus da chuva e da morte* (1962, novela, Jorge Mautner); *Paranoia* (1963, poesía, Roberto Piva); *Géleia geral* (1971-2, crónicas, Torquato Neto); "Gelida gelatina gelete" (1972, ensayo, Hélio Oiticica), y "Nosferato" (1972, ensayo, Haroldo de Campos); "NosTorquato" (1975, poesía, Haroldo de Campos); *O bandido que sabia latim* (2001, biografía, Toninho Vaz); *Catatau* (1975, novela, Paulo Leminski); *Jornal Dobrabil* (periódico satírico, 1976-1980, Glauco Mattoso); prólogo de Haroldo de Campos al libro de poesía de Paulo Leminski *Caprichos & relaxos*; texto de contratapa de Caetano Veloso para el mismo libro de Paulo Leminski.

Organización de esta tesis

De los tres capítulos en que se divide la tesis, el primero se centra en la aparición de *figuraciones corporales caracterizadas de un modo sensorial, sensual o sexual*. Dicho capítulo muestra las críticas que suponen la emergencia de esas figuraciones para la hegemonía concretista y para la literatura comprometida, y

los modos en que desde esas nuevas figuraciones se relea la tradición modernista, o se rescatan tradiciones marginalizadas como el surrealismo, en Brasil. En este caso trabajo con algunas producciones críticas referidas a los objetos *Bichos* y *Parangolés*, y con textos de Jorge Mautner y Roberto Piva.

El segundo capítulo aborda *las figuraciones corporales emergentes durante los años setenta y comienzos de los ochenta*, procurando subrayar las continuidades existentes entre las figuraciones de los años anteriores y las de ese presente, así como sus usos en un contexto de modernización autoritaria. En este capítulo, analizaré los modos en que desde esas figuraciones se relea la vanguardia concretista y el modernismo brasileño, a los que se hace converger con materiales y motivos provistos por la contracultura. En este capítulo trabajo con textos de Torquato Neto, Haroldo de Campos, Hélio Oiticica, Glauco Mattoso, Paulo Leminski y Toninho Vaz.

El último capítulo está dedicado a dos pequeños textos que construyen un cuerpo vital -el de Paulo Leminski-, cuya trayectoria permite reflexionar acerca de sus efectos sobre la historiografía literaria brasileña que va de los sesenta a los ochenta. Dichos textos pertenecen a Haroldo de Campos y Caetano Veloso y funcionan como presentación y prólogo del libro de poesías de Leminski *Caprichos & relaxos*.

En las conclusiones retomaré los tópicos principales de la tesis y efectuaré las reflexiones finales de esta investigación.

Coda

En el origen de este trabajo existió una formulación provocadora: son los años setenta los que explican los años sesenta. De ella permaneció el impulso inicial: ir hacia el

pasado con una categoría del futuro. También una parte de verdad, pues fue con aquel concepto, el de cuerpo, que los sesenta comienzan a adquirir otra configuración. Intenté darle visibilidad a lo que había permanecido oculto en los sesenta para restituirles una cierta densidad temporal a los setenta. Establecer un origen, producir una dispersión, que nos de por resultado una suerte de taxonomía de las transformaciones corporales en aquellos años, es el objetivo de este trabajo.

1

MODERNIDADES: RAZÓN Y REVOLUCIÓN

"A poesia concreta caminha
para a rejeição da estrutura
orgânica em prol de uma
estrutura matemática (ou
quase-matemática)"

Haroldo de Campos

Entre los hechos que consolidaron 'el momento del modernismo racionalista' podemos mencionar el inicio y la culminación de la construcción de la nueva capital del país, Brasilia, obra de Lúcio Costa y Oscar Niemeyer, y símbolo de la moderna arquitectura brasileña, y el creciente desarrollo de las artes plásticas y poéticas de la corriente abstracto-geométrica.

El arte abstracto-geométrico -llamado "Concreto" en Brasil- se desarrolló en el marco de un dispositivo que incluyó la construcción de nuevos museos -en Río de Janeiro y San Pablo, entre otras ciudades-⁶⁵, la realización de las Bienales de Arte

⁶⁵ El 2 de octubre de 1947, con el impulso de Assis Chateaubriand, se fundó el *Museu de Arte de São Paulo* (MASP). Un año después, el 15 de julio de 1948, se produjo la inauguración del *Museu de Arte Moderna* (MAM) patrocinado por Francisco Matarazzo Sobrinho. En aquel museo, el 8 de marzo de 1949, se inauguró una exposición que sería decisiva para las artes plásticas brasileñas, "Do figurativismo ao Abstracionismo". La muestra reunió a 51 artistas, entre los cuales figuraban el brasileño Cícero Dias, el italo-brasileño Waldemar Cordeiro y rumano-brasileño Samsom Flexor. Un dato significativo es que, pese a su título, la muestra no reunió ni una sola obra figurativa. Un año más tarde expuso el artista concreto suizo Max Bill (1908-1994), figura central para el movimiento plástico y poético que se venía desarrollando. Las exposiciones mencionadas posicionaron el arte abstracto y concreto en detrimento de la triada de artistas plásticos nacionales canónicos, Lasar Segall, Emiliano Di Cavalcanti y Cândido Portinari.

de San Pablo, que comenzaron en 1951⁶⁶, y la sostenida actividad cultural de una serie de críticos, entre los que pueden destacarse los nombres de Mário Pedrosa y Mário Schemberg. Precisamente el primero, en un breve ensayo publicado en el *Jornal do Brasil* y titulado "O Paradoxo Concretista", destacaba las ventajas del concretismo para un país como Brasil, en el que

⁶⁶ Consecuencia directa de la fundación del *Museu de Arte Moderna (MAM)* fue el inicio de las Bienales de Arte a partir de 1951. Ciccillo Matarazzo, cuyo objetivo era obtener una difusión internacional para su proyecto cultural, propuso la realización de una gran muestra internacional inspirada en la Bienal de Venecia.⁶⁶ El evento se realizó en el espacio ocupado hoy por el Museo de Arte (MASP), la explanada del Trianon. Se inauguró el 20 de octubre de 1951 y recibió 1854 obras representando a veintitrés países. El director artístico Lourival Gomes Machado, dejó estipulados los objetivos perseguidos, "As perspectivas abertas mostram-se por tudo promissoras. O poder dessa impressão não deve, contudo, inibir a lembrança de que a realização partiu do discreto Museu de Arte Moderna que, fundado, também ele, em caráter quase experimental, não temeu atingir plenamente a seus fins ainda quando, para tanto, se sente impelido a um empreendimento de proporções mundiais. Hoje, sabemos não só que a arte brasileira, pelo ardor de seus criadores e pela felicidade de seus cultores, exige um clima internacional para melhor orientar-se pelos confrontos e estimular-se pelos contactos, mas que São Paulo será para sempre, se o quiser, um centro artístico conhecido em todas partes". En aquella primera Bienal el suizo Max Bill, que había estado en Brasil el año anterior realizando una muestra, obtuvo el Premio Internacional de Escultura para su obra *Unidade Tripartida*, lo que reforzó la consagración del arte constructivo. Por otra parte el carioca Ivan Serpa obtuvo el premio "Pintura Joven", lo que redundaría en la posterior creación del Grupo Frente en Río de Janeiro, sobre el que volveré más adelante. La II Bienal permitió consolidar el proyecto cultural de Matarazzo, transformar a San Pablo en un referente internacional en el circuito de las artes plásticas y profundizar la tendencia abstracto-concreta de los artistas brasileños. La Bienal del 53 coincidió, y se potenció transformándose en un símbolo del cosmopolitismo paulista, con los festejos por el IV Centenario de la ciudad de San Pablo. Se escogió la zona de Ibirapuera y Oscar Niemeyer, que colaboraría tiempo después con Lúcio Costa en el proyecto Brasilia, fue el encargado de proyectar las edificaciones. Para dar una idea de la importancia baste señalar que el evento contó, por ejemplo, con cincuenta y una pinturas de Pablo Picasso, entre ellas el *Guernica*, que estaba exhibido en el MOMA y nunca había salido de Nueva York. El discurso de Sergio Miliet, que figura en el catálogo de la misma, dio por el alcanzado el objetivo previsto en la primera realización, "O êxito da primeira Bienal provou que seus organizadores não tinham super-avaliado as suas possibilidades. Ambos os objetivos se alcançaram. Dos resultados do contato íntimo entre a arte nacional e a estrangeira teremos conhecimento através das exposições futuras, cujo nível estético por certo se elevará paulatinamente. Quanto à conquista para São Paulo de uma posição relevante no mundo artístico mundial, já a segunda Bienal, pelo volume e a qualidade das obras apresentadas, nos confirma ter sido visado com justeza o alvo". In *Catálogo General. II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: EDIAM, 1953, p. XV.

detectaba "falta de rigor em tudo".⁶⁷ Para Pedrosa, el concretismo y la nueva arquitectura habrían llegado "para melhorar a qualidade artesanal e mesmo estética de nossas artes, não somente as ditas nobres, como as industriais".⁶⁸

Poco tiempo después de la primera bienal de arte, se conformó el grupo de artistas plásticos autodenominados "Ruptura", liderado por Waldemar Cordeiro e inicialmente constituido por Lotar Charoux, Geraldo de Barros, Leopold Haar, Luiz Sacilotto, Anatol Wladyslaw y Kazmer Féjer, todos ellos residentes en San Pablo. El grupo realizó su primera muestra en diciembre de 1952, en el Museo de Arte Moderno, y en la inauguración distribuyeron entre el público un manifiesto en el que anunciaban,

"A arte antiga foi grande, quando foi inteligente
Contudo, a nossa inteligência não pode ser a de
Leonardo
a história deu um salto qualitativo:
Não ha mais continuidade".⁶⁹

El grupo Ruptura se manifestaba en contra del arte figurativo que se había hecho en Brasil, principalmente en contra de Lasar Segall, Emiliano Di Cavalcanti y Cândido Portinari, y proponía la creación de un arte que estuviera en concordancia con la nueva realidad industrial y moderna del país.

La difusión de estos artistas propició el acercamiento de un grupo de poetas autodenominados por ese entonces como *Noigandres*, conformado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari. Aquel encuentro tuvo una importancia decisiva

⁶⁷ Apud *Mundo, Homem, Arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 25.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁶⁹

para los poetas, que encontraron en los fundamentos teóricos de los artistas plásticos concretos muchas de las claves para presentarse como la renovación del lenguaje literario que el Brasil moderno estaba necesitando.

Para ello, los futuros poetas Concretos, además de releer el pasado y recuperar a cuatro escritores extranjeros, Stéphane Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound y e.e. Cummings, adhirieron a una temporalidad evolutiva que encontró en la "superación del verso" uno de sus procedimientos más característicos. Aquella búsqueda procuraba una transfiguración de la poesía, que debía abandonar todo hedonismo y expresionismo y transformarse en un objeto útil,

"poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. Realismo total. Contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. Criar problemas exatos e resolve-los em termos de linguagem sensível. Uma arte geral da palavra. O poema-produto: objeto útil".⁷⁰

un constructo 'verbivocovisual' que pretendía ocupar otros espacios además de la reducida página en blanco de un libro, o en todo caso, transformar esa página en blanco en una materialidad significativa. En tanto materialidad y objeto perceptivo construido mediante formulaciones gestálticas, el poema concreto se proponía como un nuevo objeto para poblar las nuevas ciudades,

"Como não está ligado a comunicação de conteúdos e usa a palavra (som, forma visual, cargas de conteúdo) como material de composição e não como

⁷⁰ In *Teoria da Poesia Concreta*. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 200.

veículo de interpretações do mundo objetivo, sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo. Somente no plano histórico-cultural, poderemos encontrar uma relação entre o poema-objeto concreto e um conteúdo exterior a ele: relação, porém, que será, ainda uma vez, uma relação de estruturas. Assim, será a "fisiognomia de nossa época" (a revolução industrial, as técnicas do jornalismo e da propaganda, a cosmovisão oferecida pelas revoluções do pensamento científico e filosófico, a teoria da comunicação rasgada pela cibernética, etc.).⁷¹

Tanto el concretismo plástico como el poético se sostenían en tres pilares: la especificidad del arte pensado básicamente como proceso informativo, su irreductibilidad a los contenidos ideológicos y la objetividad de su modo de producción. Y tal como ha señalado Ronaldo Brito, y lo demuestra Haroldo de Campos, los concretos brasileños, en concordancia con su presente social y político, operaron una doble transformación sobre la tradición constructiva europea: la integración del arte en la sociedad industrial (en verdad la Bauhaus ya pensaba en esta misma dirección) y la incorporación de procesos matemáticos a la producción artística.⁷²

Se consideró necesario destruir las sintaxis caducas de la pintura y la poesía. Romper con el verso, en el caso de la poesía concreta, romper con la perspectiva, en el caso de las artes plásticas concretas. El artista se tornó inventor de prototipos, un técnico que manipulaba con competencia los datos

⁷¹ Íbidem, p. 158.

⁷² Es interesante comparar la escultura titulada "Unidad tripartida" de Max Bill, que recrea la cinta de Moebius, derivada de la geometría no-euclídeana y la "Cinta de Moebius", realizada por Lygia Clark y Helio Oiticica. La primera es una imponente estructura de metal brillante, la segunda una tela que recorre dos manos en contacto. Su comparación permite observar el desplazamiento que va del metal a la tela y la aparición del cuerpo humano.

de la información visual y poética. El trabajo artístico por lo tanto era resultado de la manipulación de elementos más que de la creación. La ideología del concretismo se proponía extirpar cualquier singularidad, considerándola como un residuo idealista. La serialidad, resultado de la rigurosa manipulación de elementos discretos, era el ideal de producción e implicaba una concepción específica del espectador:

“Mesmo as tentativas de introduzir uma participação sensorial do espectador, que rompesse com o monopólio do olho na fruição de arte, era sobretudo um expediente informacional”.⁷³

Los concretismos brasileños -el plástico y el poético-, no postularon, al menos en su fase inicial, una participación fenomenológica del espectador ni imaginaron algún otro tipo de participación que pusiera en jaque la “racionalidad estética” del objeto. Ello se debió a uno de sus fundamentos teóricos iniciales, la teoría de la Gestalt. Dicha teoría era incapaz de distinguir entre forma física y estructura orgánica, entre la forma como un acontecimiento exterior, sujeta a las leyes del campo en que se sitúa, y la forma como significación que el hombre aprende. Esa diferencia establecía un modo de existencia específico para la forma en el medio físico y un modo de la forma en cuanto percepción. La forma física era un equilibrio que se obtenía en relación a determinadas condiciones exteriores ya dadas. Mientras que para una estructura orgánica las condiciones exteriores nunca estaban dadas, sino que eran una virtualidad que el propio sistema tornaba existentes. Si tomáramos una por otra, si las equiparáramos, llegaríamos a la

⁷³ Ronaldo Brito. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Op. Cit. p. 43.

conclusión de que es objetivamente posible alcanzar una forma perfecta, como si esta preexistiese a su expresión.

Semejante conclusión producía consecuencias de enorme importancia, pues de ella se derivaba una pasividad perceptiva por parte del espectador, que sólo debía ser capaz de constatar la presencia de esa forma "perfecta". Más que una sensorialidad (la del espectador) que se reconfigurara de forma imprevisible en la experiencia estética, se trataba de una sensorialidad máquina que reaccionaba pavlovianamente frente a determinados estímulos. El trabajo artístico siempre era resultado y nunca proceso.

Dicha noción resultadista también había sido enunciada por el arquitecto Lúcio Costa. Cuando en relación a las críticas que le realizaban sobre Brasilia, declara que la nueva capital del país había sido concebida para el hombre y que en función del hombre se habían diseñado las tres escalas que la constituían - la residencial, la monumental y la gregaria⁷⁴-, no percibe que las críticas apuntaban precisamente a un exceso de planificación, exceso que mostraba en las tres escalas su ejemplo más pertinente. Algunos años más tarde, Paulo Leminski escribe un poema que parecía sumarse a las críticas y responder a las declaraciones de Lúcio Costa:

"Em Brasília, admirei.
Não a Niemeyer lei,
a vida das pessoas
penetrando nos esquemas
como a tinta sangue
no mata borrão,
crescendo o vermelho gente,

⁷⁴ "Brasilia" in *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro de Estudantes de Porto Alegre, 1962.

entre pedra e pedra,
pela terra a dentro."⁷⁵

Si la nueva arquitectura y el concretismo plástico y poético representaron "el momento del modernismo racionalista" en Brasil; el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, la presidencia de João Goulart y la visita que Jean Paul Sartre realizó a Brasil en 1960,⁷⁶ propiciaron el posterior "momento del compromiso revolucionario". El nuevo momento redefinió dramáticamente las posiciones en el campo cultural brasileño. Como ha escrito Claudia Gilman, a partir de Cuba toda Latinoamérica pensó que era posible una transformación radical de sus condiciones políticas, y los artistas e intelectuales asumieron esa tarea como propia.⁷⁷ El horizonte revolucionario obligaba a definiciones claras y producciones artísticas acordes. La asunción de la presidencia por parte de João Goulart, con su política redistributiva y sus reformas de base, no hizo más que convalidar y alentar las expectativas crecientes.

⁷⁵ Hugo Segawa culmina su sección sobre Brasilia con un fragmento de Lúcio Costa notablemente semejante a la poesía de Leminski. "Entao eu senti esse movimento, essa vida intensa dos verdadeiros brasilienses, essa massa que vive for a e converge para a rodoviária. Ali é a casa deles, é o lugar onde eles se sentem à vontade (...) Isso tudo é muito diferente do que tinha imaginado para esse centro urbano, como uma coisa mais requintada, meio cosmopolita. Mas não é. Quem tomou conta deles foram esses brasileiros verdadeiros que construíram a cidade e estão ali legitimamente" in *Arquiteturas no Brasil. 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 127. El poema de Leminski se titula "Claro callar sobre uma cidade sem ruínas (Ruínogramas)", pertenece a *Distraídos venceremos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999. El poema posee otras dos estrofas: "Em Brasilia, admirei. / O pequeno restaurante clandestino, / criminoso por estar / fora da quadra permitida. / Sim, Brasília. / Admirei o tempo / que já cobre de anos / tuas impecáveis matemáticas. // Adeus, Cidade. / O erro, claro, não a lei. / Muito me admirastes, / muito te admirei". São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 39.

⁷⁶ Se trata del 'ingreso' brasileño al Tercer Mundo, nacido, según Fredric Jameson con los procesos de descolonización del África británica y del África francesa. In *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción Editora, 1997.

⁷⁷ Para un abordaje de la relación entre revolución e intelectuales ver el ensayo de Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: XXI Editores, 2003.

La visita de Sartre a Brasil -invitado por Jorge Amado- en 1960, constituyó una intervención relevante para la consolidación del concepto de "compromiso" entre los intelectuales brasileños. Su permanencia fue ampliamente cubierta por la prensa a través de artículos de José Guilherme Merquior, Alceu Amoroso Lima, Benedito Nunes y Sábato Magaldi. Sartre pronunció una conferencia en la Facultad de Filosofía de Araraquara, en la que abordó las relaciones entre marxismo y existencialismo. El motivo original de la invitación había sido la realización del "I Congresso Brasileiro de Crítica e História Literaria", celebrado en Recife. Tanto allí, como en conferencias pronunciadas en Río de Janeiro y Salvador, se refirió a la necesidad de producir en Brasil una literatura popular afirmando que el escritor

"debe dar ao público o que este público pede que lhe seja dado, isto é, seus desejos populares, as infelicidades populares, as ambições populares, os seus mitos, os seus costumes".⁷⁸

Con la Revolución Cubana triunfante y João Goulart en la presidencia, Ferreira Gullar dio por concluida la experiencia Neoconcreta en 1961, y rápidamente realizó una crítica de las vanguardias que él mismo había integrado.⁷⁹ Los Poetas Concretos de San Pablo, desde la revista *Invenção* y sin abdicar de sus conquistas formales, anunciaron su salto participante.⁸⁰ De este

⁷⁸ Apud "Literatura Popular: Dialogos com Sartre no Brasil", Luis Antonio Cantatori Romano, p. 30.

⁷⁹ Ver: *Cultura posta em questão: Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. São Paulo: Editora José Olympo, 2002.

⁸⁰ Un Bueno ejemplo es el largo poema "Servidão de Passagem", de Haroldo de Campos, editado esse año. Reproduzco los primeros versos de la primera parte "proêmio": "mosca ouro? / mosca fosca.// mosca prata?/mosca preta.// mosca iris?/ mosca reles.// mosca anil? / mosca vil. // mosca azul? / mosca mosca. // mosca branca? / poesia pouca. /// o azul é puro? / o azul é pus // de barriga vazia // o verde é vivo? / o verde é vírus // de barriga vazia // o amarelo é belo? / o amarelo é bile // de barriga vazia // o vermelho é

modo, el ex-líder del Neóconcretismo y los Poetas Concretos, mantenían su enfrentamiento estético pero acercaban posiciones en la evaluación política del presente.

El campo cultural brasileño quedó dividido, de un modo que hoy resulta simplificador, entre "formalistas" y "comprometidos" (Amaral, [1984] 2003). La discusión se focalizó en cuál debía ser la intensidad del trabajo sobre la forma de la obra de arte. Mientras los "formalistas" sostenían que un arte revolucionario debía renovar sus formas, pues era en la constante invención de aquellas donde se hallaba una fuerza verdaderamente revolucionaria, los "comprometidos" declaraban que el arte debía privilegiar la comunicabilidad. Carlos Estevam Martins, en relación a la segunda postura, sostenía,

"a arte bem como as demais manifestações superiores da cultura, não pode ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a existência da sociedade".⁸¹

La manifestación cultural más característica de la segunda postura fue la creación de los Centros Populares de Cultura (CPC) en 1962, dependientes de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE), y durante cierto tiempo a cargo de Ferreira Gullar.⁸²

fúcsia? / o vermelho é fúria // de barriga vazia // a poesia é pura? / a poesia é para // de barriga vazia". Sin abandonar un trabajo con la forma, Haroldo de Campos se pregunta si la poesía es pura y se responde que la poesía es "para", luego de presentarnos lo "abyecto" del hambre.

⁸¹ Apud Aracy Amaral. *Arte para quê. A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 1984, p. 319. Carlos Estevam Martins fue el primer presidente de los Centros Populares de Cultura (CPC)

⁸² Aracy Amaral señala como antecedente al Movimiento Popular de Cultura de Pernambuco, concretizado durante la gestión de Miguel Arraes. "Por ocasião do congresso da UNE, realizado em Recife em 1960, com participação de Bahia, São Paulo, Minas, Rio de Janeiro e Rio Grande do Norte, além de Pernambuco, o MPC preparou uma exposição sobre suas actividades em Recife: "fizemos então um apelo, aos estudantes presentes para que desenvolvessem um movimento análogo ao nosso", declara Abelardo da Hora, evidenciando-se, desta forma, a

Desde postulados marxianos y lukacsianos, el CPC criticó las vanguardias estéticas y comenzó a buscar un nuevo sujeto receptor y un nuevo sujeto representado. Ya no podía tratarse del utópico habitante de nuevas ciudades, tal como lo había imaginado Lúcio Costa para Brasília, ni de un sujeto cuya tarea fuera percibir la 'buena forma gestáltica' como habían propuesto los concretismos brasileños. A diferencia del momento del modernismo racionalista que imaginó, como escribe Jacques Rancière, "uma nova maneira de se viver em meio às palavras, imagens e mercadorias"⁸³, el momento del compromiso revolucionario encontró sus destinatarios y representados en el campesino sufriente, en el obrero explotado, en el mendigo humillado.

Pese a notables diferencias estéticas, tanto en los primeros films del *cinema novo*, como en las puestas del grupo teatral *Opinião* o en la *bossa nova comprometida*⁸⁴, observamos que comienza a construirse imagen idealizada o, por el contrario, absolutamente victimizada del 'pueblo'. Idealización o victimización que, además de implicar un discurso paternalista, distribuye una serie de valorizaciones en las que la víctima se representa como pura, virtuosa y, más aún, espiritualizada, y por oposición, el victimario, como vicioso.

Fernão Ramos realiza una lectura clarificadora en su ensayo sobre el *cinema marginal*. Al referirse a las primeras producciones del *cinema novo* subraya la "elegia do trabalho" y "la ascese consciente do operário". En su análisis del film *Cinco Vezes Favela* resalta que el

irradiação, a partir de Recife, da idéia mestra que o CPC veicularia, sobretudo no Rio de Janeiro". *Íbidem*, p. 318.

⁸³ *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 37.

⁸⁴ Ver Marcos Napolitano. *Cultura Brasileira. Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

"personagem do burguês -dono do terreno de uma favela que tenta desapropriar os favelados- é identificada ao erotismo das mulatas que aí toma a forma de lascívia. Quando o capanga do burguês vem dar a notícia de que a favela se revoltou, encontra o pai e o filho no jardim com uma mulher em pose erótica, de maiô, sentada numa cadeira de praia. Enquanto o capanga relata a situação, a câmera percorre o corpo da mulher estendida. Uma montagem paralela estabelece a relação de causalidade entre a exploração do povo pelo burguês e o erotismo que exala das pernas da mulata".⁸⁵

A través de ese análisis podemos observar que el erotismo se denotaba negativamente al colocarse del lado del burgués, mientras que "o mundo do trabalho e da 'concientização é aí oposto ao universo da curtição".⁸⁶ La imagen del pueblo, sufriente o laboriosa pero pura, surgía en oposición a una conciencia burguesa cooptada por el afán de lucro y la disipación sexual.

Resulta destacable el trabajo sobre esas figuras en la compilación poética *Violão de rua*, producida por el CPC. En el poema de Paulo Mendes Campos llamado "Vivencia", la prostitución se presenta como enemiga irreconciliable al mundo del trabajo. Para referirse a la prostituta el poema dice:

"Aquela puta quer dormir contigo/
Con meu amigo //

Mas que despossessão absoluta /
Meu mau amigo //

⁸⁵ Fernão Ramos. *Cinema Marginal (1968/1973). A representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.32.

⁸⁶ *Ibidem*, p.32.

No ventre calcinado duma puta /
não há abrigo"⁸⁷

y enfrentado a ese mundo desposeído de sentido, el poema culmina enunciando una búsqueda,

"Quero encontrar um coração veemente /
De companheiro //

Quero apertar a mão amiga e dura /
Dum operário /
Mão-martelo que prega a investidura /
Do proletário".⁸⁸

El texto construye una jerarquización que valoriza el mundo del trabajo proletario por sobre el deseo de esa mujer que, finalmente, no llegamos a saber si es efectivamente prostituta o se trata de un acto de amor o deseo. En las dos opciones, deseo y mundo del trabajo se presentan como antagonistas. Como dos caras de una misma moneda, el cuerpo revolucionario se manifiesta como víctima de la explotación capitalista que debe ser despertado o, en el mejor de los casos, es un cuerpo cuyas energías deben destinarse exclusivamente al trabajo.

Las imágenes que producía el arte comprometido no reivindicaban un cuerpo gozoso. La sintaxis revolucionaria poseía una semántica sufriente, pura y casta. Tales imágenes empobrecieron notablemente otras visiones posibles del pueblo (Buarque de Hollanda [1981], 1999), condenándolo a una

⁸⁷ Affonso Romano Sant'Anna (comp.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962, p.120

⁸⁸ Ibídem, p.121. En relación a la poética del CPC, Angela Maria Dias señala: "À desestização da forma, contrapõe o fetichismo estético de um populismo purista e abstrato" in *Esteticismo e vanguarda: políticas culturais no Brasil dos anos 60*. São Paulo: Papéis Avulsos, 1996, p. 19.

martirología que extirpaba cualquier política estética que surgiera de un "uso alegre" de los cuerpos. Dichas representaciones, en realidad, no sólo no obtuvieron la eficacia política y simbólica deseada a efectos de producir una sustancial transformación social, sino que revelaron una matriz cristiana, que ya las había utilizado -como hagiografía y como práctica- para castigar los "deseos de la carne".

1.1 Emergencias prospectivas

A modo de presentación, podemos señalar que en un contexto como el precedente, el imaginario corporal, que se manifestó en primer lugar a través de la constitución de cuerpos más ligados a la sensorialidad, a la sensualidad y a la sexualidad, provino no sólo de la literatura sino también de las artes plásticas, y surgió como crítica de esas otras figuraciones corporales circulantes. Emergió en geografías diferentes, diferido en apenas un par de años. En Río de Janeiro fue el movimiento de artistas plásticos -también había algunos poetas- conocido como Neoconcretismo⁸⁹, que surgió oficialmente durante 1959 luego de romper con sus pares Concretos de San Pablo⁹⁰, y en esta ciudad aparecieron los jóvenes escritores Jorge Mautner, con su primera novela *Deus da chuva e da morte* (1962) y Roberto Piva, con su primer libro de poesías *Paranoia* (1963).⁹¹

⁸⁹ Los artistas plásticos concretos cariocas surgieron como grupo independiente en 1954, y se autodenominaron Grupo Frente. Como tal, el grupo realizó cuatro exposiciones entre 1955 y 1956. La primera se realizó en la galería del Instituto Brasil-Estados Unidos, hubo una segunda y tercera en el Museo de Arte Moderno, y la cuarta fue en Itataia Country Club. En esta última mostraron sus primeras obras Lygia Clark y Hélio Oiticica. Luego de la disolución del Grupo Frente, muchos de sus integrantes pasaron a conformar, junto con el grupo paulista Ruptura, el Grupo de Arte Concreto.

⁹⁰ Respecto del quiebre entre los Concretos cariocas y paulistas, Ronaldo Brito sostiene: "Foi sem dúvida em torno da linguagem (visual e literária) que se estabeleceram os pontos centrais da polémica concretismo-neoconcretismo. De certo modo, o último deslocou o eixo das preocupações concretistas nesse sentido. Passou-se da semiótica saxónica (Pierce) e da teoria da informação (Norbert Wiener) para uma filosofia mais especulativa (Merleau-Ponty e Sussanne Langer): passou-se do âmbito da rigorosa manipulação de elementos discretos para um área que, sem renegar de todo esses postulados, recolocava questões ontológicas no centro das teorizações sobre a linguagem. Como notou Frederico Morais, o neoconcretismo fez um retorno ao humanismo ante o cientificismo concreto", in *Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Op. Cit, p. 55.

⁹¹ Jorge Mautner y Roberto Piva formaban parte de pequeños grupos de jóvenes escritores, artistas plásticos y músicos. En el caso de Jorge Mautner el grupo estaba constituido por José Roberto Aguilar (artista plástico); Orlando Parolini (poeta) y el grupo musical O'Seis (que luego serían Os Mutantes). En

A partir de ello, en los párrafos subsiguientes, dedicados a Hélio Oiticica y Lygia Clark (neoconcretismo), Jorge Mautner y Roberto Piva, se realizará una descripción de los dispositivos que generaron dichos imaginarios corporales en los objetos mencionados. Respecto del movimiento Neoconcreto el análisis será necesariamente sesgado, pues no es objeto de este estudio abordar sus producciones plásticas desde un punto de vista estético, sino situar la emergencia de una discursividad en torno al cuerpo. Para ello se tendrán en cuenta tres objetos: el Manifiesto Neoconcreto (1959), los *Bichos* de Lygia Clark (1960) y los *Parangolés* de Hélio Oiticica (1964)⁹². Los tres objetos funcionarán además como espacios aglutinantes de otros discursos críticos que también se analizarán y que contribuyeron a constituir una específica noción de corporalidad.

La referencia inicial a los tipos de cuerpo no obedeció a la aplicación de categorías teóricas a priori, sino que surgió de la discursividad y las representaciones puestas en juego alrededor de los objetos y textos mencionados. El Neoconcretismo -su Manifiesto, los *Bichos*, los *Parangolés* y los discursos críticos en torno a ellos- propuso, como resultado de la experiencia estética constituida en la relación entre objeto y espectador, la recuperación de un "cuerpo sensorial", la novela de Jorge Mautner *Deus da chuva e da morte* construyó un cuerpo al que en primera instancia se podría definir como sensual, debido a la incidencia de la música y el baile en la novela, o también carnal, que es una palabra que aparece en reiteradas oportunidades en la historia, y los poemas de Roberto Piva desplegaron la sexualidad como un tópico dominante.

el caso de Roberto Piva el grupo estaba constituido por Claudio Willer (poeta) y Celso Luiz Paulini (dramaturgo).

⁹² Aunque los *Parangolés* no pertenecen al neoconcretismo, Oiticica los definió como derivaciones de ese movimiento, pues surgen de la proposición Neoconcreta de acercar el espectador a la obra y de hacerlo participe o cocreador de la misma.

Por otra parte, quiero destacar que no existió ninguna relación entre los Neoconcretos y Jorge Mautner y Roberto Piva, aunque sí entre estos dos últimos. Las poéticas de los escritores paulistas y la estética del grupo Neoconcreto, al menos en este primer momento, se encontraban en las antípodas. El Neoconcretismo puso en crisis la corriente abstraccionista-geométrica, que gozaba en Brasil de una rica tradición y una amplia aceptación, aunque, tal como ha afirmado el crítico de arte Ronaldo Brito, sin darla por superada:

"não há dúvida quanto à origem construtiva do movimento. A questão é estudar o modo como ele se deu e como seguiu evoluindo. A especificidade neoconcreta está, nesse plano, em seu caráter contraditório. Circunscrito em linhas gerais às ideologias construtivas, o discurso neoconcreto é ao mesmo tempo, e de uma maneira mais o menos explícita, uma denúncia da crise dessas ideologias. Preso às suas delimitações mais amplas, ele polemiza (pela própria prática dos artistas, inclusive) com seus postulados e opera de modo a rompê-los parcialmente".⁹³

En cambio, Jorge Mautner y Roberto Piva se encontraban alejados de los programas estéticos propuestos por el concretismo poético y de la literatura comprometida producida desde los Centros Populares de Cultura (CPC). Ambos adherían a tradiciones marginalizadas en Brasil, como el surrealismo, desconocidas o en formación, como la producción literaria de los

⁹³ Celso Favaretto, a su vez, apunta: "O neoconcretismo repropõe e reinterpreta os desenvolvimentos construtivos, valorizando, exatamente, aqueles pontos considerados como desvios da norma concretista" in *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992, p.39.

escritores americanos de la *beat generation*, o consideradas pasatistas y/o extranjerizantes, como el rock and roll.

A pesar de las diferencias puntualizadas consideré productivo establecer una primera serie con los objetos mencionados del Neoconcretismo y los textos referidos de Mautner y Piva. Todos ellos constituyeron un momento inaugural para la emergencia de un conjunto de figuraciones corporales, y un suelo genealógico para la producción de discursividades, representaciones e imaginarios de corporalidades críticas posteriores. En efecto, esas corporalidades se presentaron como imágenes alternativas al cuerpo máquina, implícito en los concretismos, y al cuerpo revolucionario que había comenzado a construirse durante esos años y al cual me he referido en la primera parte del capítulo.

Los objetos escogidos fueron sucesos singulares en los comienzos de los años sesenta, que en algunos casos se hicieron acreedores de la incomprensión, la ignorancia o el desdén de la crítica. Sin embargo, su existencia delata una puesta en crisis del momento del modernismo racionalista y del momento del modernismo revolucionario. Dicha crisis se hará visible algunos años más tarde, especialmente durante los años setenta, y el cuerpo, con su potencia crítica, será una vez más invocado para intervenir. No será la misma escena, ni el cuerpo jugará el mismo papel pero mantendrá su mismo potencial crítico.

Dicho esto, cabe señalar que, tal como ya he apuntado en la Introducción, Lygia Clark y Hélio Oiticica continuaron produciendo durante los años sesenta y setenta y se transformaron en dos de los artistas plásticos más importantes de Brasil. Además de ello, fueron figuras importantes, especialmente Hélio Oiticica, para muchos escritores y poetas de los años setenta, quien tuvo una proximidad y una gravitación que adquirió en numerosas ocasiones la forma de la amistad, el debate o la polémica, y que dejó huellas en cartas,

colaboraciones mutuas y en proyectos conjuntos. A modo de ejemplo, se deben mencionar las colaboraciones de Oiticica con Waly Salomão, su participación en las revistas *Navilouca*, de la que también participó Lygia Clark, y *Flor do mal*.

Roberto Piva y Jorge Mautner continuaron y continúan escribiendo. Sus primeros textos fueron leídos por sucesivas generaciones de poetas, novelistas y músicos. El tropicalismo, por ejemplo, se transformó en un importante difusor de la obra primera de Mautner. Por su intermedio, Mautner fue citado y admirado no sólo por los músicos tropicalistas, sino también por Torquato Neto y Paulo Leminski, entre otros. Y Roberto Piva fue citado y leído por algunos de los poetas marginales de aquellos mismos años, participando de algunos de los eventos llamados *Artimanhas*, que organizaban Chacal y el grupo *Nuvem Cigana*.

1.2 Neconcretos: recuperar la sensorialidad

El ojo-cuerpo

El cuerpo del espectador apareció mencionado por primera vez como un elemento necesario del hecho artístico en el Manifiesto Neoconcreto⁹⁴, publicado en marzo de 1959 en Río de Janeiro. A partir de una propuesta de relectura de la tradición plástica constructiva -el Manifiesto cita a Mondrian, Pevsner, Vantogerloo y Malevich, entre otros-,⁹⁵ los Neoconcretos denunciaban que,

“o artista concreto racionalista⁹⁶, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de

⁹⁴ El manifiesto se publicó en el *Jornal do Brasil* el 22 de marzo de 1959 y estaba firmado por Ferreira Gullar, Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanidus. Había sido difundido en la Iera exposición de Arte Neoconcreto realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro el 19 de marzo de ese mismo año. La adhesión de Hélio Oiticica, así como la de otros artistas plásticos, fue posterior.

⁹⁵ La tradición a la que hacía referencia el Manifiesto incluía al Suprematismo ruso (Malevich), el Neoplasticismo holandés (Mondrian, Vantogerloo) y el Constructivismo ruso (Antoine Pevsner). Para observar detenidamente la relectura que hacen los Neoconcretos ver: Ferreira Gullar. *Etapas da Arte Contemporânea*. Nobel: São Paulo, 1985.

⁹⁶ Se refieren a sus pares paulistas que habían constituido originariamente el grupo Ruptura. Dicho grupo había sido liderado por Waldemar Cordeiro e inicialmente constituido por Lotar Charoux, Geraldo de Barros, Leopold Haar, Luiz Sacilotto, Anatol Wladyslaw y Kazmer Féjer. Para un análisis y cronología del Grupo Ruptura ver: Rejane Cintrão (curadora) *Grupo Ruptura. Revisitando a exposição inaugural*. Cosac & Naify, San Pablo, 2002. El grupo de poetas concretos, cuyos integrantes más renombrados fueron Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari, se acercó a los artistas plásticos concretos. Aquel contacto tuvo una importancia decisiva para los poetas pues allí encontraron los fundamentos teóricos que les permitirían presentarse como la renovación del lenguaje literario brasileño de los años cincuenta. Para un exhaustivo análisis de la trayectoria de la Poesía Concreta ver: *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Gonzalo Aguilar, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2003.

ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho máquina e não ao olho corpo".⁹⁷

Teniendo en cuenta la afirmación de David Le Breton de que el cuerpo es una ficción pero una ficción socialmente significativa⁹⁸, podemos señalar que los Neoconcretos estaban inventado un cuerpo al que dotaron, a través de una serie de procedimientos y discursos, de un poder crítico. Su mención en el Manifiesto, su convocatoria a través de la obra de algunos de sus integrantes, fue adquiriendo un doble propósito: realizar una relectura crítica de la tradición en la que se insertaban como grupo artístico, el abstraccionismo; y proponer para el espectador nuevas prácticas de participación en relación a la experiencia estética.⁹⁹

La cita del Manifiesto reproducida anudaba el órgano de la visión a esa entidad denominada cuerpo y lo enfrentaba al ojo-máquina atribuido al concretismo paulista. El ojo-máquina fue la imagen elegida por los Neoconcretos para denunciar "uma perigosa exacerbação racionalista"¹⁰⁰. De una necesaria objetivación del pensamiento, postulaban en el manifiesto, los concretos (paulistas) habían derivado hacia una noción mecanicista del arte. Esa concepción, sostenían, presuponia un receptor específico que reducía su participación a una reacción mecánica frente a un estímulo igualmente mecánico. Era necesario reconectar los conceptos de espacio, tiempo, forma y estructura

⁹⁷ "Manifiesto Neoconcreto", Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, "Suplemento Dominical", p. 5, (22/03/59).

⁹⁸ In *La sociología del cuerpo*. Traducción: Paula Mahler. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2002, p. 33.

⁹⁹ Para una aproximación analítica e histórica puede ser leído el excelente estudio de Aracy Amaral, *Arte para qué? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. Itau Cultural, Studio Nobel: San Pablo, 2003. Para una aproximación descriptiva de los diferentes modos en que el arte pensó el compromiso y la participación durante fines de los años cincuenta y los años sesenta se puede ver el interesante texto de Marcos Napolitano. *Cultura brasileira. Utopia e massificação (1950-1980)*. Editora Contexto: San Pablo, 2004.

¹⁰⁰ "Manifiesto Neoconcreto", Op. Cit, p. 5.

con una dimensión afectiva para salir tanto de la obra-máquina como del receptor-máquina.

Pero ¿qué era lo contrario a la máquina? ¿y dónde se instalaba esa dimensión afectiva? ¿En el cuerpo? Y si era en el cuerpo, como surge del Manifiesto ¿de qué modo éste debía participar en la recepción estética? ¿por qué su simple presencia garantizaría una potencia crítica?

En el Manifiesto aparece mencionado dos veces el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty:

"Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) - e que ruem em todos os campos a começar pela biologia moderna, que supera o mecanicismo pavloviano - os concretos-racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica".

(...)

"Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez".¹⁰¹

Aunque las citas son breves resultan significativas por dos motivos. El primero es la presencia del nombre del filósofo francés, que puso el cuerpo en el centro de su reflexión filosófica. En segundo lugar, demuestran los aspectos centrales que Merleau-Ponty trabaja y critica: la psicología pavloviana y

¹⁰¹ Manifiesto Neoconcreto, Op. Cit. p. 4 y 5.

una crítica a los fundamentos filosóficos que sustentan la teoría de la *Gestalt*.¹⁰²

La presencia del filósofo de Merleau-Ponty es, como dijimos, un dato central. Sin embargo, detenernos allí equivaldría a trabajar sobre supuestos que postularían una relación de influencia: Merleau-Ponty influye a los Neoconcretos y estos hacen aparecer el cuerpo. En verdad, la crítica de Merleau-Ponty al imperio del perspectivismo se transformó en el Manifiesto Neoconcreto en un programa perceptivo que sacaría al espectador de su quietud y pasividad. Otra diferencia importante es que Merleau-Ponty pensaba un arte encarnado en términos formales, es decir del lado del objeto artístico. En efecto, la interacción del espectador con aquellas obras -las de Cezanne o Picasso, por ejemplo- si bien debía producir un extrañamiento en su mirada, acostumbrada al dominio de la perspectiva renacentista y cartesiana, no tenía en cuenta ninguna aproximación corporal con el objeto, algo que muchos neoconcretos, rápidamente, pusieron en primer lugar.¹⁰³

¹⁰² Merleau-Ponty había publicado dos libros importantes para los Neoconcretos, *La estructura del comportamiento* (1942) y la *Fenomenología de la percepción* (1945). Habiendo partido de la fenomenología de Edmund Husserl, el filósofo francés incorporaba la percepción en su sistema de pensamiento. Pese a que, como ha señalado Marilena Chaui, su herencia filosófica era claramente moderna, y ello podía observarse en que mantenía la oposición entre facticidad y esencia, o entre experiencia y concepto, su objetivo consistió en cuestionar las hipótesis cartesianas del idealismo filosófico. Frente a las certezas de Descartes, Merleau-Ponty destacó las ambigüedades y discontinuidades de la existencia. Y en contraposición a un sujeto desencarnado y contemplativo acuñó el concepto de "carne", con el cual sostuvo que la conciencia se encontraba encarnada en medio del mundo. Los Neoconcretos leyeron con especial atención esas críticas, en especial la referente a la teoría de la *Gestalt*, una de las bases teóricas de la pintura concreta paulista.

¹⁰³ ¿Qué tipo de arte proponía Merleau-Ponty? En un ensayo recopilado en *El mundo de la percepción* había señalado que el concepto de espacio para la ciencia clásica era postulado como un medio homogéneo, donde los objetos estaban distribuidos según tres dimensiones y conservaban su identidad pese a todos los cambios de lugar que pudieran darse. El desarrollo de las geometrías no euclidianas había posibilitado pensar en otras modalidades para la percepción. Desde la perspectiva de este tipo de geometrías se concebía al espacio como curvo. En un espacio como aquel los objetos se alteraban por el mero hecho de desplazarse: "En vez de un mundo donde la parte de lo idéntico y la del cambio están estrictamente delimitadas y referidas a principios

De este modo, los Neoconcretos utilizaron los argumentos de Merleau-Ponty para acusar a los Concretos de proponer al espectador apenas la certificación de una imagen-objeto proveniente de una imagen-idea¹⁰⁴, restringiendo la obra a la comprobación de una dinámica visual ya enteramente plasmada en la tela. Por el contrario, ellos (algunos de ellos) buscaron redefinir lo visual en términos de una dinámica abierta ('significación tácita'). Esa dinámica replanteaba no sólo al objeto, sino la relación que el sujeto espectador debía establecer con dicho objeto.

Acortar la distancia entre el objeto y el espectador fue el modo inicial para comenzar a deconstruir la pasividad de la visión. Pero en lugar de imaginar una 'visión activa', el Neoconcretismo convocó al cuerpo. En este punto podemos preguntarnos ¿por qué no se reivindicó una 'visión activa' y sí al cuerpo? Mi hipótesis es que la idea de la 'visión controladora', aunque no estaba explícitamente mencionada en el Manifiesto Neoconcreto funcionó como una amenaza posible. La idea de una 'visión imperial' fue enunciada algunos años más tarde por el crítico Mário Pedrosa en relación a la instalación *Tropicalia* de Hélio Oiticica. Allí señalaba,

"O conjunto perceptivo sensorial domina. Nesse conjunto criou o artista uma "hierarquia de ordens" - relevos, núcleos, bólides (caixas) e capas, estandartes, tendas ("parangolés") - "todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental". Foi durante a iniciação ao samba, que o artista

diferentes, tenemos un mundo donde los objetos no podrían encontrarse consigo mismos en una identidad absoluta, donde forma y contenido están como embrollados y mezclados y que, finalmente, ha dejado de ofrecer esa armadura rígida que le suministraba el espacio homogéneo de Euclides". "Exploración del mundo percibido: el espacio" in *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Fondo de Cultura Económica: Argentina, 2002, pág. 19.

¹⁰⁴ Tomas Maldonado apud Ferreira Gullar in *Etapas da Arte Contemporânea*. Nobel: São Paulo, 1999, pág. 209.

passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade".¹⁰⁵

El texto de Pedrosa¹⁰⁶ permite observar que la distancia ahora es vista como aristocrática (también se trata de un uso estratégico, como observaremos más adelante).¹⁰⁷ Frente a la aristocracia de la mirada, Pedrosa valorizaba positivamente el ingreso del cuerpo en la experiencia estética, y destacaba las nuevas posibilidades sensoriales y subjetivas que se abrían a través del contacto con la sensualidad de los materiales del objeto estético: sólidos o líquidos, calientes o fríos, lisos o rugosos, porosos o consistentes.

Por otra parte, el adjetivo "aristocrático" otorgado a la visión nos habilita a pensar en su antónimo "popular", que resulta por demás problemático, teniendo en cuenta que es disputado por la izquierda artística actuante en ese momento, y que su valencia semántica durante los años sesenta (y setenta) es por demás amplia. De todos modos, lo "popular" aquí debería ser aplicado para el arte no visual o para el arte que implique el cuerpo. Pedrosa establecía con ello una cadena asociativa entre el arte, el cuerpo y lo "popular". Sólo sería "popular" un arte que invocase al cuerpo, parece decirnos. Dicha asociación - arte, cuerpo, popular- fue reforzada por el propio Pedrosa mediante la referencia al momento en que Oiticica sube al morro Mangueira,

¹⁰⁵ "Arte ambiental, Arte posmoderna, Hélio Oiticica", in *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1981, pág. 207.

¹⁰⁶ Sobre el papel de la música nos referiremos más adelante.

¹⁰⁷ En términos esquemáticos esta postura se encuentra mucho más próxima a los postulados de Merleau-Ponty. El espectador es visto como un pequeño rey que empuña su ojo. En el primer caso es algo así como una víctima de su ojo.

"um dia, deixa sua torre de marfil, seu estúdio, e integra-se na Estação Primeira, onde fez sua iniciação popular, dolorosa e grave, aos pés do Morro da Mangueira, mito carioca".¹⁰⁸

Esa referencia, que muestra con claridad el desplazamiento operado, de un espacio cerrado a un espacio abierto, constituye un *topos* en los relatos sobre la carrera de Oiticica, en los que él mismo participa,

"Antes de mais nada é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular pelo samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização".¹⁰⁹

Salir de la torre de marfil, desintelectualizarse son los otros modos de enunciar una renuncia a esa mirada aristocrática y controladora. La subida y la bajada del morro, donde Oiticica se hace aficionado la danza como un modo de lograr esa desintelectualización y de paso recuperar o conquistar una corporalidad sentida en los movimientos propios del baile,

¹⁰⁸ "Arte ambiental, Arte posmoderna, Hélio Oiticica". Op. Cit., p. 207.

¹⁰⁹ In "A dança na minha experiência" (12/11/65). Lygia Pape contribuye al relato al afirmar: "Hélio era um jovem apolíneo, até um pouco pedante, que trabalhava com o seu pai na documentação do Museu Nacional, onde aprendeu uma metodologia: era muito organizado, disciplinado (...) Em 1964, seu pai morreu; um amigo nosso, o Jackson, então, levou o Hélio para a Mangueira, para pintar os carros, foi aí que ele descobriu um espaço dionisíaco que não conhecia, não tinha a menor experiência. Parecia uma virgem que caiu do outro lado; ele não tinha mais o pai que poderia ser um super-ego. Descubriu, aí, o ritmo, a música". Apud Paola Berenstein Jacques. *Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2001, p. 27. Sobre la danza me extenderé en el siguiente parágrafo.

definen no sólo una trayectoria estética, sino que alegorizan las potencialidades políticas del cuerpo. Y de paso, el relato de Oiticica, introduce un matiz importante para pensar lo contrario de lo aristocrático, ya no sería sólo lo "popular", sino lo "no intelectual": el cuerpo.

Tanto Pedrosa, como el propio Oiticica, destacan de ese ascenso el contacto con el *samba*. Es allí, en una danza popular y "mítica", donde el artista se libera y puede, a partir de su liberación, producir un arte popular, que es necesariamente corporal. La pregunta que debemos hacernos ahora es ¿por qué lo corporal es necesariamente liberador?

Si retomamos la primera cita de Pedrosa veremos que el cuerpo que nos propone es un cuerpo de placer. Allí nos habla de una 'fruição' de los materiales, de un disfrute de nuestra capacidad sensorial. Oiticica, por otra parte, postula que sólo podría desarrollar su capacidad expresiva a partir de neutralizar su intelecto. El cuerpo es liberador, en primer lugar, porque recupera un placer y una expresividad atrofiada por la razón. Pero además de ello, si al adjetivo "aristocrático" podíamos anteponerle el adjetivo "popular" o la construcción "no intelectual", a la condición controladora de la mirada se le puede oponer el carácter abierto del cuerpo, pensándolo como aquello que se sustrae al cálculo racional y deviene acontecimiento.

Podemos intentar resumir lo dicho hasta el momento afirmando que el cuerpo adquirió un poder crítico porque destituyó dos modos de pensar la contemplación estética: la pasiva y la aristocrática. La presencia del cuerpo garantizaba el fin de una recepción pasiva, cuya tarea se circunscribía a comprobar la proposición visual que le presentaba el artista al espectador a través de la obra, e impedía que la mirada del receptor se apropiara de la experiencia estética. El cuerpo se situaba de este modo entre el ojo-máquina del artista y su

propio ojo-máquina -mental- y rompía tanto con los riesgos de la pasividad como con el control que podía imponer la mirada. Por otra parte, el cuerpo también adquirió un poder crítico porque parecía ser lo opuesto al carácter aristocrático de la mirada y porque, a través del placer que obtenía de una sensorialidad recuperada en la experiencia estética, poseía un efecto 'descondicionante' y 'desrepresivo'¹¹⁰, abriéndose a un libre desarrollo de la sensorialidad cuya meta era la adquisición de algún grado de saber no racional.

Ejercicios experimentales de libertad

Desde el punto de vista de la experiencia estética, el abandono del lugar de observador transformaba al espectador en un cuerpo participante.

Durante esos mismos años en Europa, en Estados Unidos o en Argentina numerosos artistas comenzaban a proponer diferentes modos de participación del público. Cito sólo unos pocos ejemplos, los *happenings* de los americanos John Cage y Allan Krapow, dos precursores de un listado por demás numeroso¹¹¹, el arte cinético que Jesús Rafael Soto o Julio Le Parc proponían en

¹¹⁰ Ambos neologismos apuntan a marcar el carácter procesual de dicha experiencia estética.

¹¹¹ Sólo en Estados Unidos podemos agregar: Jim Dine, Red Grooms, Robert Withman, Claes Oldenburg, Al Hansen, George Brecht, Yoko Ono y Carole Schneemann. El primer evento considerado un *happening* fue realizado en 1952 por John Cage y se tituló, *Theater piece N°1*. Quien utilizó la palabra *happening* por primera vez fue Allan Kaprow, alumno de Cage. Para una reflexión sobre el *happening* ver: Susan Sontag. "Los *happenings*: un arte de yuxtaposición radical" in *Contra la interpretación*. Traducción: Horacio Vázquez Rial. Alfaguara: Madrid, 1996. En Argentina, Oscar Masotta publicó en 1966 *Happenings*, que compilaba textos de Marta Minujin, Alicia Páez, Roberto Jacoby, Eliseo Verón, Eduardo Costa, Madela Ezcara, Raúl Escari y Octavio Paz. Tanto Masotta como Sontag sostenían como tesis central que el *happening* trataba al espectador como un material más del acto.

París¹¹², la ambientación de la argentina Marta Minujin y Rubén Santantonín titulada *La Menesunda*.¹¹³ En el ámbito literario también surgían propuestas de participación, la "obra abierta" de Umberto Eco o el tablero de comando para el lector activo que Julio Cortazar proponía en su novela *Rayuela*.¹¹⁴ Frente a esa proliferación participativa, debemos preguntarnos entonces por el tipo de especificidad imaginó el Neoconcretismo para ese cuerpo-participante.

Una muestra de que no todos observaban al Neoconcretismo como un hecho singular lo da el artista filipino David Medalla¹¹⁵, que en un texto de 1967 para la revista *Robho*, definía a Lygia Clark como "cineticista brasileira"¹¹⁶, colocándola lado a lado con Julio Le Parc y Jesús Rafael Soto. Sin embargo, otra vez Mário Pedrosa, varios años antes, ya había establecido algunas diferencias notables entre Lygia y el cinetismo,

¹¹² El arte cinético comenzó a desarrollarse fundamentalmente en París a partir de la fundación del *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, cuyo manifiesto culminaba con las consignas "Prohibido no participar, prohibido no tocar, prohibido no romper" (apud Jorge Romero Brest *La pintura del siglo XX (1900-1974)*. Fondo de Cultura Económica: México, 1986, p. 391). En la fundación del grupo participó el argentino Julio Le Parc. Jorge Romero Brest los ha definido del siguiente modo: "eran pintores que abandonaban el soporte tradicional de su arte para crear imágenes luminosas por medio de aparatos capaces de unirlos en un *continuum*", Op. Cit, p. 391.

¹¹³ Realizada en el Instituto Di Tella en 1965 con la colaboración de Floreal Amor, David Lamelas, Leopoldo Maler, Rodolfo Prayón y Pablo Suárez. Ana Longoni ha señalado que los espectadores que participaban de la ambientación "vivían experiencias que buscaban exaltar sus sentidos adormecidos". "Oscar Masotta: Vanguardia y Revolución en los sesenta", estudio preliminar de *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Edhasa: Buenos Aires, 2004, p. 59.

¹¹⁴ El ensayo *Obra abierta* de Umberto Eco se publicó originalmente en 1962 y la novela *Rayuela* de Julio Cortazar en 1963.

¹¹⁵ David Medalla conoció a Lygia Clark en París, en el 63. Un año después organizó la primera exposición individual de Lygia Clark en Londres, en la Galería Signal. Medalla se había establecido en Londres, fue editor de la revista *Signals* (1964-1966) e inició en el 67 el proyecto *The Exploding Galaxy*, que agrupaba un conjunto de artistas multimedia. Hacia fines de los sesenta David Medalla entraría en contacto con Hélio Oiticica, cuando este último pasa un año en Londres preparando su muestra en la Whitechapel Gallery.

¹¹⁶ Apud "A arte de Lygia Clark" in Op. Cit. Musée des Beux Arts de Nantes / Pinacoteca de San Pablo, 2006.

"Revolucionam os bichos ligianos o velho conceito de escultura; adicionam um elemento novo, da maior transcendencia, às anteriores realizações no domínio das construções e criações de movimentos cinéticos. Agora, Lígia chama o espectador à participação senão na criação, no desabrochar e no viver da obra de arte. O espectador não é mais um sujeito passivo e puramente contemplativo em face do objeto; nem tampouco um sujeito egocêntrico, que para se impor nega a obra, o objeto, como na pintura e na escultura romântica e baixamente naturalista, ora em moda, que foge à realidade exterior, acovardada, diante das dificuldades e complexidades do mundo contemporâneo, numa posição inteiramente solipsista. A nova arte de Clark convida ao sujeito-espectador a entrar numa relação nova com a obra, quer dizer, com o objeto, de modo a que o sujeito participe da criação do objeto e este, transcendendo-se, o reporte à plenitude do ser."¹¹⁷

Podemos extraer de aquí una primera caracterización de la especificidad de algunos de los integrantes del Neoconcretismo: el participante era postulado como co-creador del objeto junto al artista. Para que ese cuerpo libere su sensorialidad debía formar parte de la creación y experimentarla.

El arte cinético¹¹⁸, al menos en una primera etapa, que es la que nos interesa, consistía en la construcción de objetos

¹¹⁷ Mário Pedrosa. "Significação de Lígia Clark" in *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Op. Cit. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, pág. 202. Pedrosa repite, y descarta, los dos modos de contemplación que hemos señalado: el pasivo y aristocrático.

¹¹⁸ Uno de los precursores del cinetismo fue el húngaro afincado en París Victor Vasarely. Algunos de los nombres más destacados del cinetismo han sido Julio Le Parc, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz Diez, Takis. Las obras cinéticas se pueden dividir en las que el movimiento se produce a partir de

portadores de movimiento generados a través de efectos ópticos o mecánicos. El espectador limitaba su participación a la comprobación de dichos efectos o a accionar algún mecanismo que ponía en movimiento el objeto.¹¹⁹ En cambio, en el caso de los *Bichos* de Lygia Clark el objeto requería la participación del espectador para revelar sus diferentes posibilidades estructurales.¹²⁰ El despliegue de su movilidad, contenida potencialmente en sus diferentes placas metálicas articuladas por una bisagra, sólo era posible a partir del espectador. La existencia del *Bicho* era una virtualidad que se activaba en el contacto con el espectador. Era esa virtualidad la que permitía que Mário Pedrosa -como también Ferreira Gullar-, hablara de 'cocreación' y era en esa cocreación en donde se cifraba el poder de una experiencia estética liberadora del cuerpo.

El espectador entraba en contacto con la totalidad del objeto y lo hacía con su cuerpo, a través de una gestualidad y un conjunto de movimientos: el tacto y el movimiento de las manos con los *Bichos* o la danza con los *Parangolés*. Con los objetos cinéticos, el cuerpo del espectador quedaba en segundo plano una vez que activaba el mecanismo. El objeto *Bicho* o el *Parangolé* requerían la totalidad espectador durante todo el tiempo que durase la experiencia estética. A ese intercambio

un efecto óptico: acción de la luz o yuxtaposición de ciertos tintes; o en las que el movimiento se acciona mecánicamente.

¹¹⁹ En esta misma dirección se ha expresado Guy Brett: "'A participação do espectador' possui, como todos os rótulos artísticos, o tom frio das frases fáceis. E já foi friamente posto em prática por alguns artistas. Refiro-me à frieza de todos aqueles objetos e eventos em que a contribuição do espectador é meramente mecânica, em que é apenas recipiente passivo de efeitos preconcebidos ou, de outro modo, de efeitos arbitrários, nos quais não existe potencial para criar relacionamentos. O que realmente distingue os artistas brasileiros mais originais, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, é sua preocupação com o ser humano total", in "Experimento Whit Chapel 1" in *Brasil Experimental. Arte/Vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005, p.33.

¹²⁰ Ferreira Gullar. "Do quadro ao não-objeto" in Op. Cit. São Paulo: Nobel, 1985, p. 253. En este ensayo Gullar denominó a los *Bichos* como "no objetos" intentando dar cuenta de esa virtualidad contenida en los *Bichos*.

Hélio Oiticica lo va a denominar "experimentar lo experimental".¹²¹

En esa transformación de contemplador a co-creador, en esa posibilidad de 'experimentar lo experimental' o experimentar la creación, se cifraba la liberación de un cuerpo y la emergencia de una sensorialidad que, como señala Pedrosa, le reportaría una "plenitud del ser". En esa transformación se ponían en juego un conjunto de afecciones-procedimientos que tendían hacia un estado de alegría y afectividad.

Nuevas formas de exhibición, nuevos protocolos de aproximación

El éxito de un cuerpo transformado dependió también de la reformulación de un conjunto de tradiciones exhibitivas y de la creación de una serie de protocolos de participación. Un ejemplo de la importancia que los propios artistas daban a ello lo encontramos en una carta que Lygia Clark envió a Hélio Oiticica en febrero del 64. Allí, a propósito de una exposición de sus *Bichos* en Stuttgart, decía lo siguiente,

"ao chegar lá vi os *Bichos* quase todos dependurados pela sala por meio de fios de *nylon* como os móveis de Calder!...Estava *exhausta* pois não havia dormido desde a *véspera* e havia viajado durante *oito horas* até lá. Evidentemente protestei imediatamente e, sob grandes protestos de *Herr Bense* e, posteriormente, da *Frau Walter* (que foi chamada

¹²¹ En relación a ello sostiene Favaretto, "a participação não é o processo de atualização de propostas; as ações significantes acontecem antes do significado, extamente para produzi-lo. Por isso, os participantes não 'criam'; 'experimentam a criação', recriando-se ao mesmo tempo como sujeitos". *A Invenção de Hélio Oiticica*. Op. Cit., p. 127.

pelo Bense para que me impedisse de retirar os Bichos pendurados), peguei uma tesoura e cortei todos os nylons do teto".¹²²

La protesta de Lygia, su inmediata reacción y la colocación de la mayoría de los *Bichos* en el suelo¹²³ ponía de manifiesto que para el artista los modos de exhibición no eran indistintos.¹²⁴ En aquella carta, Lygia habla de un "clima de guerra abierta", generado por su intransigencia, que revela las resistencias de la institución frente a las transformaciones en curso. Esa resistencia, en realidad abierto rechazo, se hizo patente en el marco de la muestra *Opinião 65*, en Río de Janeiro, cuando Hélio Oiticica se presentó con un grupo de *passistas* de la *Escola Mangueira* y la dirección del Museo de Arte Moderno decidió no permitirles el ingreso. La noticia apareció relatada por el *Diario Carioca*,

"Hélio Oiticica, revoltado com a proibição, saiu juntamente com os passistas e foram exhibir-se no lado de fora, isto é, no jardim, onde foram aplaudidos pelos críticos, artistas, jornalistas e parte do público que lotavam as dependências do MAM"¹²⁵,

y daba cuenta de los límites de la institución para incorporar las nuevas propuestas. El impedimento demostraba, como señala

¹²² in *Lygia Clark - Hélio Oiticica. Cartas, 1964-1974*. Editora UFRJ: Rio de Janeiro, 1998, pág. 26.

¹²³ Dice Lygia: "Botei tudo no chão com raras exceções pois salvei ainda, improvisando, algumas bases", *íbid*, p. 27.

¹²⁴ Rescato un comentario que hiciera oportunamente Silviano Santiago sobre este relato de Lygia Clark, en relación al movimiento descendente que metaforizaría un ir hacia lo "bajo" y alejarse, por lo tanto, de lo espiritual y elevado. Agrego a esta brillante observación de Santiago que el cuerpo también tenía que descender para interactuar con los *Bichos*.

¹²⁵ Publicado el 14/08/1965. La muestra *Opinião 65* fue organizada por Ceres Franco.

otra noticia del momento, el grado de "ineditismo" de aquella presentación.¹²⁶

Los *Parangolés* eran telas de diversos género o materiales como el plástico, muchas veces recogidos de la basura, que se colocaban sobre el cuerpo del espectador, quien debía efectuar una serie de movimientos, básicamente debía danzar, para que el *Parangolé* desplegara sus potencialidades estructurales. Teóricamente los *Parangolés*, y también los *Bichos*, sólo existían en la medida que en el espectador comenzaba a manipularlos, transformando las exhibiciones en acción y las muestras en eventos. Se producía una verdadera performance en el sentido en que no había nada dado, sino que el evento emergía a partir del contacto entre cuerpo y objeto.

Ese contacto fue pensado por Hélio Oiticica y Lygia Clark de modo diferenciado. Para los *Parangolés*, la danza requería de determinados protocolos.¹²⁷ Celso Favaretto ha remarcado que,

"A antiarte ambiental requer processos rigorosos de composição: as proposições para a participação supõem experiências de cor, estrutura, dança, palavra, procedimentos conceituais, estratégias de sensibilização dos protagonistas e visão crítica na identificação de práticas culturais com poder de transgressão".¹²⁸

La danza, de todos modos, fue el rito central de la experiencia *Parangolé*. A través de ella, el cuerpo individual realizaba una doble experiencia: los movimientos coordinados y grupales lo

¹²⁶ En diario *O Globo* del 16/08/1965. El artículo se titulaba "Parangolé no MAM" y estaba firmado por Vera Pacheco Jordão. Para una lectura de aquel evento como síntoma de una transformación cultural mucho más amplia ver: Florencia Garramuño. "La cultura como margen" in *Margens, Márgenes*, nº 2, (dic. 2002).

¹²⁷ Ello lo podemos observar en la serie de diagramas producidos por Hélio Oiticica.

¹²⁸ Celso Favaretto. *A Invenção de Hélio Oiticica*. Op. cit., p. 123.

conducían a configurar una suerte de cuerpo colectivo y, en la medida en que más que premisas se experimentaba el procedimiento, es decir la danza, ese cuerpo vibraba con el desarrollo del acto creador. La danza es antes un acontecimiento que se desarrolla en el tiempo y en el espacio que un protocolo riguroso. Ann Hutchinson ha señalado con lucidez las limitaciones de todos los intentos de notación y registro de la danza, desde el siglo XVI, cuando apareció el primer proyecto de notación gráfica, "Orchesographie", de Thoinot Arbeau (1588) hasta las actualizaciones del sistema Von Laban, o "danza escrita" (1928). Esta particular forma de escritura no ha logrado resolver "los tres problemas fundamentales de la notación de la danza -según Hutchinson-: registrar adecuadamente movimientos complicados, hacerlo en forma económica y legible, y mantenerse acorde con las continuas innovaciones del movimiento".¹²⁹ El mexicano Alberto Dallal, por su parte, atribuye esa dificultad de notación al carácter efímero del acontecimiento. Elementos como la respiración, el impulso, la intensidad, la retroalimentación formal y el apoyo muscular, no pueden quedar registrados, hasta el momento, en ningún tipo de "partitura dancística".¹³⁰

La danza como rito central del *Parangolé* debía articularse con las texturas de las telas o plásticos que portaban los participantes, con el peso de esas telas -rellenas muchas veces de paja o arena-, y con el color de las mismas -siempre en una tonalidad luminosa que iba del azul al rojo y el naranja-. Los movimientos del cuerpo del espectador, como dijimos anteriormente, debían desplegar las potencialidades constructivas del *Parangolé*, mientras que éste, sentido con

¹²⁹ Ann Hutchinson. *Labanotation. The System of analyzing and recording Movement*. New York: Theatre Art Books, 1973, pp. 1-2.

¹³⁰ Alberto Dallal. *El Dancing Mexicano*. México: Editorial Oasis, 1982, pp. 17-18.

intensidades diferentes producía la emergencia de una sensorialidad específica.

Los *Bichos* de Clark proponían expresamente un ritual abierto basado en el tacto y en una gestualidad abierta, que debía provenir del espectador o cuerpo participante. En un texto de 1960, "Sobre el ritual", la artista establecía algunas diferencias con el *action painting* de Jackson Pollock. La diferencia, sostenía, se encontraba en la valoración que Pollock y ella realizaban del gesto. Mientras que en Pollock el gesto era el gesto del artista, desplazando su cuerpo encima de la tela, para Clark el gesto se encontraba en el diálogo de la obra con el espectador. En este sentido señalaba,

"Lo que dicho gesto añade es de suma importancia porque provoca que el hombre común se aperciba inmediatamente de la vivencia de su sentido interior. La obra deviene en un ejercicio que desarrolla el sentido expresivo del hombre".¹³¹

Con los *Bichos* en el suelo o en pequeñas tarimas al alcance de la mano, Lygia convocaba al juego. El espectador "juega con la vida, se identifica con ella, sintiéndose en su totalidad, participando de un momento único, total, él existe".¹³² Paulo Herkenhoff ha hablado de una fricción sensual entre la superficie plana y fría del *Bicho* y la piel tibia del espectador, que debía conducirlo a recuperar un conjunto de percepciones olvidadas en el mundo cotidiano.

Tanto Lygia Clark como Hélio Oiticica escapan de un arte meramente relacional, de un arte que, como afirma Suely Rolnik, va de la superficie de los cuerpos a la superficie de las cosas. *Parangolés* y *Bichos* son portadores de un poder de movilización

¹³¹ Lygia Clark. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997, pág. 122

¹³² Íbid, pág. 123.

que convoca las potencias de un cuerpo.¹³³ En efecto, tal como hemos afirmado, los protocolos de aproximación y de contacto no poseen una consigna para desarrollar, sino que las consignas surgen del propio procedimiento puesto en juego. Se abre un espacio de impregnación en el que el *sensorium* del cuerpo se contagia de las fuerzas que circulan por el mundo, depositadas en el movimiento, el tacto, la danza y las texturas. La potencia del cuerpo radicaría en lo incalculable de sus apropiaciones y de sus transformaciones.

Formas del compromiso

Como ya hemos referido, el Neoconcretismo se inscribió en un contexto político e histórico en donde la participación social comenzaba a ser valorada y requerida. A la pregunta que parece atravesar las diferentes disciplinas artísticas, ¿cómo hacer que el espectador tome conciencia de la realidad social?, el Neoconcretismo sumó las siguientes ¿qué es un espectador? ¿qué se debe convocar en un espectador? Frente a las pedagogías propositivas y teleológicas de la cultura comprometida, los Neoconcretos buscaron un grado cero del enunciado con el fin de que la propia experiencia estética lo produjera.¹³⁴ Una de las denominaciones acuñadas para esas nuevas experiencias fue propuesta por Ferreira Gullar, que concibió la categoría de "no-objetos".¹³⁵ El "no objeto" era una proposición abierta a una potencialidad significativa. Esos "no objetos" pondrían en escena

¹³³ In "Afinal, o que há por trás da coisa corporal?" in *Somos o molde. A você cabe o sopro*, Op. cit. p. 9.

¹³⁴ Se trata del mismo procedimiento que relata Luiz Otávio Pimentel en una de las crónicas de Torquato Neto sobre el evento "Orgramurbana". Realizaremos un análisis del mismo en el siguiente capítulo.

¹³⁵ La teoría del no-objeto fue publicada en forma de cuadernillo en el Suplemento Dominical del *Jornal do Brasil* el 20/12/60.

nuevas definiciones en torno al concepto de participación, cuestionando las pedagogías ensayadas, al servicio de una transformación aún más profunda e igualitaria. Dicha sustracción (ser un "no-objeto") se puede interpretar desde dos puntos de vista a efectos de observar las potencialidades políticas implícitas. Uno de ellos es el que propone Giorgio Agamben en "Notas sobre el gesto", donde sostiene que

"si el hacer es un medio con vistas a un fin y la praxis es un fin sin medios, el gesto rompe la falsa alternativa entre fines y medios que paraliza la moral y presenta unos medios que, *como tales*, se sustraen al ámbito de la medianidad, sin convertirse por ello en fines".¹³⁶

El otro punto de vista lo propone Jacques Rancière, cuando señala que,

"no es que el arte sea político a causa de los mensajes que comunica sobre el estado de la sociedad y la política. Tampoco por la manera en que representa las estructuras, los conflictos o las identidades sociales. Es político en virtud de la distancia misma que toma respecto de esas funciones. Es político en la medida en que enmarca no sólo obras o monumentos, sino el *sensorium* de un espacio-tiempo específico, siendo que dicho *sensorium* define maneras de estar juntos o separados, de estar adentro o afuera, enfrente de o en medio de, etc. Es político en tanto que sus

¹³⁶ In *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Traducción: Antonio Gimeno Cuspinera. Pre-Textos: Valencia, 2001, pág. 54.

haceres moldean formas de visibilidad que reenmarcan el entretejido de prácticas, maneras de ser y modos de sentir y decir en un sentido común; lo que significa un 'sentido de lo común' encarnado en un *sensorium* común".¹³⁷

Es posible postular el grado cero del enunciado como un gesto significativa que procura romper con una estética orientada a fines. La valorización del gesto que realiza Lygia Clark es significativa. Por ello, se pueden definir a los protocolos de participación en *Bichos* y *Parangolés* como escenas gestuales destinadas a suspender toda teleología estética y, por lo tanto, toda política que se proponga orientada a un fin. Pero además de ello, y de acuerdo con lo que sostiene Rancière, los *Bichos* y los *Parangolés* estarían definiendo nuevas maneras de estar juntos y produciendo nuevas formas de visibilidad. Renovada la sensibilidad, liberado el deseo gracias a esas nuevas configuraciones, el cuerpo se convertía, necesariamente, en una instancia crítica de quienes postulaban el "cuerpo revolucionario", que como hemos señalado al comienzo del capítulo, se trataba de un cuerpo victimizado o destinado al trabajo.¹³⁸ Frente al sufriente campesino u obrero, Oiticica propone cuerpos en movimiento que liberen todo su potencial creativo, como cuando en 1967 imaginó el proyecto Parangolé Colectivo, un encuentro que debía organizarse con un mínimo de antelación y organización y en el que el pueblo -esa es la

¹³⁷ "La política de la estética", traducción: Ariel Dillon, in *Otra parte* n° 11, 2006, pp. 1-2.

¹³⁸ En un interesante artículo Frederico Morais señala la influencia de Malevitch, Tatlin y Rodchneko sobre las artes plásticas brasileñas de corte constructivista, entre las que incluye al Neoconcretismo, señala: "Nos manifestos madistas, concretistas, neoconcretistas ou invencionistas, não são feitas alusões às possíveis implicações políticas desses movimentos, mas esta ausência não nos impede de localizar em suas propostas uma presença política ou o desejo utópico de renovar e transformar a sociedade", in "Vocação construtiva (mas o caos permanece), S/D, p. 87.

palabra que usa- vistiendo los Parangolés, danzando con ellos, encarnaría una manifestación poética y de protesta.

El doble cuerpo crítico del espectador

Las primeras reflexiones producidas en el grupo Neoconcreto, las experiencias con los *Bichos* y las posteriores experiencias con los *Parangolés* convocaron y produjeron un cuerpo doblemente crítico. En primer lugar fue un cuerpo crítico porque su emergencia fue el síntoma de una represión que la filosofía y la estética ejercieron históricamente sobre el cuerpo. Su irrupción en la experiencia estética destituía modos aristocráticos de pensar el arte, amparados por el dominio de la vista, o modos en que el espectador era integrado como un simple sujeto pasivo. Ese cuerpo crítico instauraba una nueva dinámica en la relación entre artista, objeto y espectador. En segundo lugar, fue crítico como resultado de una performance llevada adelante a través del tacto y la danza y la reconfiguración de modos de exhibición innovadores. De aquella experiencia el cuerpo salía resensibilizado, desreprimido, poseedor de una energía que la conciencia no podía controlar. Debido a ello se transformaba en un cuerpo inmediatamente político.¹³⁹

Para el caso de Hélio Oiticica la energía corporal liberadora se encontraba en las *favelas* y en la danza de los *favelados*. Formalizada por el artista, que impedía que se transformase en un producto de exportación - 'macumba para turistas' -, la danza descendía del *morro* y propagaba su energía a través de las ceremonias de los *Parangolés*, en las que podía participar cualquier tipo de público y no sólo los *favelados*. En

¹³⁹ Celso Favaretto. Op. cit, p. 118.

Lygia Clark, el espectador recuperaba una conciencia del cuerpo aunque no en un sentido racional, sino

"como uma instancia de recepção de forças do mundo graças ao corpo; e, assim uma instancia de devir as formas, as intensidades e o sentido do mundo".¹⁴⁰

Pese a sus especificidades, el punto de contacto entre Clark y Oiticica se encontraba en la consideración del cuerpo como un espacio sin un molde previo, permanentemente actualizable en función de un contacto con formas e intensidades depositadas en el poder de la danza, en la textura de los materiales o en los otros cuerpos participantes.

¹⁴⁰ Jose Gil. "Abrir o corpo", in *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. Op. Cit.*, p. 63.

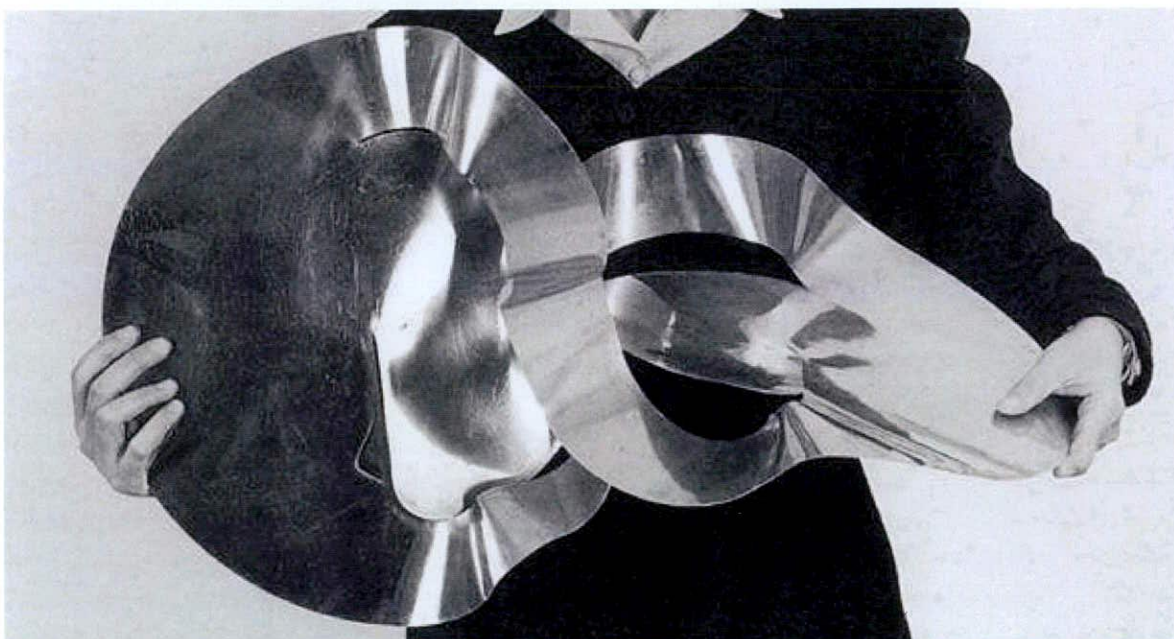
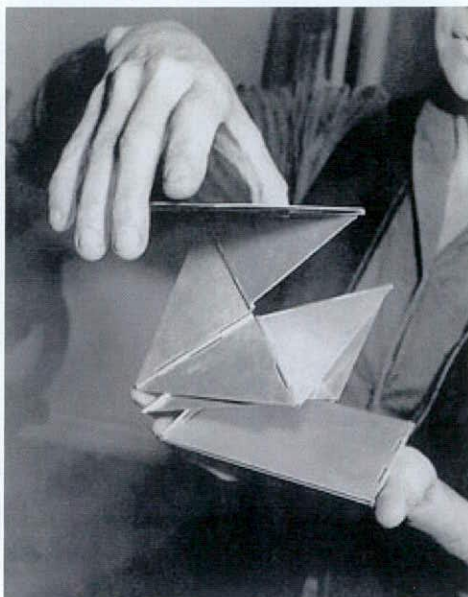
PARANGOLÉS EN ACCION



Nildo de la favela Mangueira portando un Parangolé



BICHOS SIENDO MANIPULADOS



1.3 JORGE MAUTNER: CUERPOS SENSUALES

"La virtud sin terror es muy frágil, el terror sin la virtud es crimen, la revolución es la virtud con el terror"

Saint Just

En 1962, momento álgido para el compromiso revolucionario latinoamericano y brasileño¹⁴¹, Jorge Mautner publicó su primera novela *Deus da chuva e da morte*, texto inicial de una trilogía que completaría con *Kaos* (1963) y *Narciso em tarde cinza* (1964).¹⁴² En 1966 su cuarta novela *O vigarista Jorge* le valdría la acusación de subversivo y sería obligado a exilarse por la recién llegada dictadura militar. Mautner también había comenzado su vida artística como músico de rock y hasta había

¹⁴¹ Ese año en Brasil Ferreira Gullar editaba los poemas, en registro de cordel, *Joao Boa-Morte*, *Cabra Marcado para Morrer* y *Quem Matou Aparecida* y Affonso Avila *Carta sobre a Usura*. Poco antes, en 1959, Jamil Almansur Haddad publicaba su *Romanceiro Cubano*; y poco después, en 1964, Fernando Mendes Viana editaba *Proclamação do Barro* y Moacir Félix su *Canto para as Transformações do Homem*. También, entre 1962 y 1963, los Centros Populares de Cultura editaron los tres volúmenes de *Violão de Rua*, en los que participaron, entre otros, Joaquim Cardoso y Vinicius de Moraes hasta José Paulo Paes y José Carlos Capinam. En el plano político, desde septiembre de 1961 gobernaba João Goulart, que propició el avance y desarrollo de las ligas campesinas, del movimiento estudiantil y del movimiento obrero. De este último señala Boris Fausto: "O movimento operário merece uma referencia especial. A posse de Joao Goulart na presidência significava a volta do esquema populista, em um contexto de mobilicações e pressões sociais muito maiores do que no período Vargas" in *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 447.

¹⁴² *Kaos* (1964) repetía algunos personajes y tópicos que aparecían en la primera parte: el emperador Aguilar, la cantante Maysa, Jorge Mautner, era todavía reclamativa que su antecesora, aunque igualmente fragmentaria. La tercera parte, *Narciso em tarde cinza* (1965), mantenía a uno de los personajes, Jorge, pero se concentraba casi totalmente en el desarrollo una historia de amor entre dos jóvenes de clases sociales diferentes.

llegado a grabar un disco simple en 1965.¹⁴³ Su fama fue efímera y desapareció en el mismo momento que tuvo que dejar el país, recuperándola luego de su regreso a comienzos de los años setenta.¹⁴⁴

Tal vez ese rápido olvido (pero también su pronta recuperación) se debió a la extrañeza de sus textos y composiciones, que entremezclaban encuentros sexuales, danzas míticas protagonizadas por cantoras populares de *samba-canção*¹⁴⁵, amenazas atómicas, revoluciones marxistas y fascistas, referencias *beatniks*¹⁴⁶, utilizaban letras de Elvis Presley, Jerry Lee Lewis y Paul Anka -cuando el rock era considerado un

¹⁴³ Mautner grabó su primer disco simple en 1965, por RCA-Victor. Contenía dos canciones, una de ellas, *Radioatividade*, hablaba del temor a una nueva guerra mundial.

¹⁴⁴ Caetano Veloso fue uno de los contribuyó a recuperar la figura de Mautner. Un breve texto suyo, aparecido en el disco *Para iluminar a Cidade* (1972) de Jorge Mautner, señalaba lo siguiente, "estou escrevendo com muita pressa que é para não atrasar a saída deste disco: já é com um atraso de anos que se registra o trabalho de mautner. Em 1963 Néci (se refiere a la hermana de Glauber Rocha, amiga de Mautner) me falou de 'deus da chuva e da morte'. Eu vivia lendo a revista senhor: vi uma entrevista esquisita desse cara que olhava os homens do alto de um edificio de são paulo e os via como formigas, um dia vi o livro e, asustado com a grosura do volume, não li. Depois fiquei sabendo de 'kaos'. Ele era um escritor estranho de quem se falava, uma vez rogério (se refiere a Rogério Duprat) me disse que esse escritor de Jorge Mautner cantava muito engraçado bonito com um bandolim e que aprendera o alemão antes do português. Soube que ele cantara na televisão uma canção que falava em hiroxima & bomba atômica: algumas pessoas da música popular brasileira estavam indignadas com a escolha dos temas. Diziam: que temos nós brasileiros a ver com a bomba atômica?", In *Trajetória do Kaos*. Río de Janeiro: Azougue Editorial, 2002, S/N.

¹⁴⁵ En *Deus da Chuva e da Morte*, la cantante Maysa será un personaje central.

¹⁴⁶ Recordemos que el movimiento literario *beat generation* había comenzado a gestarse desde fines de los años cuarenta, pero sólo adquirió notoriedad a mediados de los años cincuenta con la edición de dos obras que luego resultarían clásicas: *On the road* (novela) de Jack Kerouac y *Howl* (poesía) Allen Ginsberg. Los escritores de la *beat generation* volvieron a asumir como necesaria una relación entre lo comportamental y lo estético, como un modo de oponerse a una sociedad que consideraban represiva y conservadora. Una escritura experimental era el resultado de una vida experimental que incorporaba: "el viaje como experiencia de conocimiento; el rechazo a los mandatos familiares burgueses y de cualquier institución que ponga freno o límite al impulso de individuación; la identificación con los verdaderos marginales de los Estados Unidos (músicos negros, aborígenes, etc.); la atracción por el budismo zen y las religiones 'alternativas', buscando escapar así del eje religioso protestante y, claro, la celebración de la juventud como expresión máxima de la libertad y la belleza". Sergio Pujol. *Las ideas del rock*. Rosario: Homo Sapiens, 2007, p.20.

género pasatista¹⁴⁷- y hacían uso de una extensa lista de filósofos entre los que se puede mencionar a Kierkegaard, Sartre, Heidegger y Nietzsche. En efecto, definir la prosa y la producción musical de Jorge Mautner resulta una tarea en extremo difícil. La grandilocuencia de algunas de sus afirmaciones, el uso constante de estereotipos, su trabajo con materiales provenientes de la cultura popular, han hecho que se lo defina, por ejemplo, como una suerte de antecedente del tropicalismo.¹⁴⁸ Sin embargo, esa mezcla cultural e ideológica ha tendido, en numerosas ocasiones, a la celebración acrítica, al comentario superficial o al desconcierto.

Adoptar una posición crítica que recupere la significación de una escritura como la de Mautner requiere en principio rescatar la politicidad, pero también lo distintivo, de su propuesta.¹⁴⁹ Y ello implica desprenderse de cualquier gesto de

¹⁴⁷ Marcos Napolitano sostiene: "Havia ainda um outro problema para a esquerda estudantil e ele se chamava rock'n roll, o mais novo 'produto da invasão imperialista', segundo os padrões ideológicos da época. O rock'n roll, para juventude de esquerda, era o símbolo da alienação política e do culto à sociedade de consumo, apesar do ar de rebeldia juvenil que emanava das músicas, considerada uma rebeldia superficial pela juventude engajada. Embora o rock'n roll já tivesse alguns anos de vida como gênero musical independente no mercado norte-americano, a sua entrada triunfal no Brasil se deu por volta de 1959, ou seja, no mesmo ano de eclosão da Bossa Nova. A fundação do Clube do Rock, no Rio de Janeiro, que reunia a juventude transviada, sobretudo da classe média baixa dos subúrbios, alertou os jovens intelectuais nacionalistas de esquerda", in *Cultura brasileira. Utopia e massificação (1950-1980)*. Op. Cit., p. 34. De todos modos, no debe resultar sorprendente que Jorge Mautner escuchara e hiciera rock si atendemos lo cuenta Marcelo Fróes. Dicho autor sostiene que en 1955 se estrenó en San Pablo el film *Blackboard Jungla (Sementes da Violencia)*, mientras que Nora Ney grabó, ese mismo año, "Rock Araound The Clock". En 1956 ya se conseguían discos de Bill Haley, Little Richard y Elvis Presley. En 1957, se estrenó *Absolutamente Certo* con Odette Lara y Anselmo Duarte, inspirada en los films de rock americano. Y ese mismo año se estreno por la TV Continental el programa *Club de rock*. Fróes agrega: "Ao mesmo tempo em que na Zona Sul carioca nascia a Bossa Nova, em São Paulo fervilhava rock n' roll em cada esquina", in *Jovem Guarda em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 20.

¹⁴⁸ Mautner suele decir que no es el padre del tropicalismo, sino el abuelo. Los padres serían Gilberto Gil y Caetano Veloso.

¹⁴⁹ Su postura marginal se revela en toda su dimensión en sus crónicas periodísticas. En sus *Bilhetes do Kaos*, y en relación a la bossa nova afirmaba que era "...muito apolínea, muito doce, muito rococó, muito boazinha, muito açúcar, muito keep-smiling, muito música de estudante sem vivência, muito letra de menino comportado, muito cristianismo, muito boa vontade". Y en relación a las propuestas de la música comprometida, las

fascinación frente a ese material, para comenzar a pensar su alcance preciso en el momento de su enunciación.¹⁵⁰

Su narrativa interviene en un contexto histórico que se pensaba como el prelude de un horizonte revolucionario, con posiciones estéticas definidas entre una literatura comprometida de corte populista, encarnada en la producción poética de los Centros Populares de Cultura (CPC), y la producción vanguardista de los poetas concretos que, sin abandonar sus postulados vanguardistas, habían dado también su "salto participante". Diferentemente de todo ello, las figuraciones políticas que construía Mautner resultaban cuanto menos desconcertantes. En su labor como cronista, por ejemplo, y pocos días antes del golpe militar de 1964 Mautner escribiría:

"Minha missão é destruir o CPC. Pois todo artista é um sado-masoquista. A consciência do artista sempre está se sentindo culpada, como se tivesse praticando um crime. Sendo assim, qualquer propaganda bem bolada atinge o artista, e ele fica com medo de ser alienado, então se estraga. O maior crime que o CPC cometeu foi assassinar poetas e pintores em nome da revolução, enquanto se deve fazer o contrário, a revolução dentro da arte, dentro do

consideraba "reveladoras de um cristianismo otimista de um futuro florido", In *Trajectoria do Kaos*, Op. Cit., S/N. Sólo varios años después Brasil producirá dos novelas políticas: *Pessach: a Travessia* (1967) de Carlos Heitor Cony y *Quarup* (1967) de Antônio Callado. Ambas novelas retratan la toma de conciencia de sus protagonistas, que culmina, en ambos casos, con el paso a la lucha armada. La opción revolucionaria no es puesta cuestión, por el contrario, funciona como el horizonte utópico de la acción en las dos narraciones. Podemos afirmar que la ficción de Jorge Mautner se hallaba en las antípodas de ambas novelas.

¹⁵⁰ Marcelo Ridenti en su estudio *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da tv*, sostiene que en las producciones culturales de los años sesenta se puede detectar un romanticismo de tipo revolucionario. Dicha caracterización, en alguna medida, puede ser pensada para los primeros textos de Jorge Mautner. Ridenti propone la siguiente tipología: a) Romanticismo jacobino-democrático; b) Romanticismo populista; c) Socialismo utópico-humanista d) Romanticismo libertario; y e) Romanticismo marxista. Si hubiera un romanticismo mautneriano sería el de tipo libertario pero aún así, la presencia del cuerpo, no permite una cómoda ubicación. In São Paulo: Record, 2000.

próprio artista. O que é grave é que essa geração do CPC vai forjar a cultura de amanhã, conheço certos deles. Por isso minha missão é libertá-los da sanha de neuróticos, como Ferreira Gullar, por exemplo, que encontrou no suposto `esquerdismo` o remédio para sua paranóia, e agem como se fossem santos, dividindo aqui, o bem, e ali, o mal, numa atitude de selvagerismo anticultural, que no fundo é uma frustração. Quero libertá-los da sanha desses tarados que em nome do movimento mais puro da humanidade, isto é, a libertação do homem, exercem o mais nojento terror psicológico. São fanáticos, e aposto que até Maiakósvski e Kandinski seriam expulsos do CPC"¹⁵¹,

Sin embargo, el mismo día del golpe militar escribía:

"VINÍCIUS de Moraes disse: Socialismo, sim! Mas com samba! Eu acrescento: com samba de Zé Ketti, Nelson Cavaquinho, Ismael Silva, Cartola e Noel!"¹⁵²

No resulta sorprendente entonces que Mautner haya sido considerado alternativamente como fascista o comunista. Su postura anfibiológica se puede apreciar en el siguiente fragmento de su novela *Deus da chuva e da morte*:

"Por duas vezes chorei de alegria ao ver o exército vermelho. Foi quando eu soube que eles invadiram a Alemanha e esmagaram o irracionalismo nazista o qual, eu queira ou não, representa a tomada de poder de pessoas de

¹⁵¹ In *Trajectoria do Kaos*. Op. Cit., s/n. La crónica fue publicada originalmente el 1º de febrero de 1964 en el diario *Última hora* de San Pablo. El golpe militar se produjo el 31 de marzo de esse año.

¹⁵² *Ibidem*, s/n.

meu eu: o caos. Os intelectuais monstros do Partido Nazista eram os desesperados, eu".¹⁵³

El crítico Ottaviano de Fiore se refirió a su polimorfismo ideológico, definiéndolo como una "bússola de mil pólos" y afirmando que, "O Jorge é um cara que leu o Hitler, ouviu o Hitler e imitou o Hitler. Há nele um fascínio horrorizado por fascistas e comunistas, ou seja, pelo universo totalitário do messianismo e da utopia, que são nada menos que as paixões do século XX".¹⁵⁴

La referencia de De Fiore a Hitler proviene de la biografía pública de Mautner. Su familia -madre católica, padre judío- debió emigrar de Austria en 1939 y luego de una travesía que duró meses -con una estancia intermedia en el Vaticano- acabó finalmente en Brasil. Toda la familia Mautner que quedó en Austria -hermanos y hermanas de su padre- murió en campos de concentración. Su padre, Paul Mautner, perteneció a la resistencia judía internacional y en Brasil formó parte de la Agencia Interamericana, cuyo objetivo fue obligar al presidente Getulio Vargas a declarar la guerra a Alemania.¹⁵⁵ Su biografía pública también lo ha vinculado con los editores de la revista *Diálogo* -Vicente Ferreira da Silva y Dora Ferreira da Silva-. El primero, docente del Instituto de Filosofía de San Pablo, acérrimo crítico del marxismo y especialista en Heidegger; la segunda, poeta y traductora de Rilke. Esos vaivenes iniciales, que incluyeron el conocimiento cercano del nazismo, la proximidad a un grupo intelectual que por su defensa de

¹⁵³ In *Deus da chuva e da morte*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, p 69. Desde ahora, todas las referencias a esta novela figurarán en el cuerpo central.

¹⁵⁴ In *Trajétoira do Kaos, Op. Cit.*, s/n.

¹⁵⁵ Dicha información se encuentra en su reciente autobiografía: *O filho do holocausto*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

Heidegger y su antimarxismo, fue acusado de fascista¹⁵⁶, y una relación estrecha con el rock, marcaron la primera educación cultural de Mautner.

Su prosa y sus canciones tematizaron la seducción de los dos proyectos políticos más importantes del siglo XX, el marxismo y el fascismo, y también mostraron sus rostros más totalitarios. Ese pasaje que va de la seducción al desencanto y a la crítica, Mautner lo construyó politizando aquello que en aquel momento, en Brasil, todavía era mayoritariamente considerado impolítico, privado o meramente banal: el rock, la danza y el sexo. Frente a la seducción de los relatos de izquierda y derecha antepuso una corporalidad múltiple, heterogénea e imprevisible. En esa articulación radicó la singularidad, y también la aparente e inicial ambigüedad de su pensamiento y de su estética¹⁵⁷: fascinación, desencanto y corporalidad.

Para ello montó un complejo laboratorio que se nutrió de Heidegger y Nietzsche, de la serie joven que se estaba articulando entre el rock, cierto cine hollywoodense y las prácticas comportamentales del movimiento *beatnik*.¹⁵⁸ Sus textos entonces deben ser leídos en ese cruce, cuyos resultados problematizan tanto la fascinación como el rechazo de lo que

¹⁵⁶ José Arthur Gianotti, uno de los hombres fuertes de la Universidad de San Pablo, fue uno de ellos.

¹⁵⁷ En una entrevista a Mautner, João Alves das Neves se refería a la recepción inicial de *Deus da chuva e da Morte*, y mostraba el desconcierto con el que había sido recibida: "Os críticos receberam contraditoriamente *Deus da Chuva e da Morte*: houve quem acussasse o autor de simples e intelectualizado imitador de Carolina Maria de Jesus; de vago escritor 'rock and roll', de 'playboy' na literatura e de pretendo representante dos 'beatniks'; de perigosíssimo agitador comunista e, enfim, de ter sido diretamente influenciado por diversos escritores famosos". Imitador, *playboy* (a los roqueros les decían playboys en aquel momento en Brasil) y comunista forman parte de los diferentes dispositivos críticos que pretenden leer la novedad, evidentemente todos ellos proferidos de modo desaprobatorio. Mautner agrega confusión, con una larga y heterogénea lista de referencias: Artaud, Tolstoi, Dostoiévski, Sartre, Heidegger, Nietzsche, Gogol, Lawrence, Pasternak, Steinbeck, Rasputín, São João, Jesús, Buda, Jung, Marx, Engels, Kropotkin y Heráclito. *Trajétoria do Kaos*. Op. Cit., S/N.

¹⁵⁸ Mautner no hace un uso estético de los beatniks, sino que representa sus prácticas.

vamos a definir como relatos salvíficos¹⁵⁹, y colocan un cuerpo sensual, carnal¹⁶⁰, como un elemento disruptivo, perturbador y superador, en el centro de la escena.

En los siguientes párrafos analizaremos cómo funciona ese laboratorio en su primera novela, y cómo se construye y se deconstruye discursivamente esa fascinación revolucionaria. Por último, definiremos en qué consiste esa corporalidad y cuáles son sus implicancias.

Revolución y cuerpo

La política, la vida en común y, particularmente las utopías y los mesianismos y sus devenires totalitarios¹⁶¹, constituyen el eje central y problemático de *Deus da Chuva e da Morte* (1962) y se desenvuelven en dos tiempos: como un acontecimiento que interrumpe un estado de cosas y crece

¹⁵⁹ Roberto Espósito utiliza dicho término para pensar los modos en que la modernidad planteó el problema de la autopreservación de la vida. Dirá por ejemplo: "La exigencia de relatos salvíficos (podemos pensar, por ejemplo, en el del contrato social), habría nacido de este modo, y se habría hecho cada vez más apremiante cuando empezaron a debilitarse las defensas que constituyeron la caparazón de protección simbólica de la experiencia humana hasta ese momento, esto es, a partir de la perspectiva trascendente de matriz teológica", in *Biopolítica y filosofía*. Traducción: Edgardo Castro. Buenos Aires: Ediciones Grama, 2006, p. 6

¹⁶⁰ Utilizo la noción de "sensualidad" y el concepto de "carne" como un modo de diferenciar un cuerpo clásico, del cuerpo que emergerá en la ficción de Mautner. Para ver las diferencias entre "carne y cuerpo" se puede leer: Roberto Espósito. *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2005. Ver también: Maurice Merleau-Ponty. *Lo visible y lo invisible*. España: Seix Barral, 1970.

¹⁶¹ Me refiero aquí a la deriva totalitaria de la utopía comunitaria del comunismo tal como fue desarrollado en la ex Unión Soviética y en la Europa del Este entre 1917 y 1989. Me abstengo de presentar al marxismo como una ideología intrínsecamente totalitaria. De este modo, cuando me refiera al comunismo no me referiré ni a la ideología marxista ni a la teoría marxista, sino a las experiencias comunistas. Respecto del mesianismo, trabajo con una acepción secularizada y lo atribuyo a ideologías y prácticas totalitarias como el nazismo y el fascismo.

rápidamente suscitando adhesiones; y como un estado, una vez consolidadas las adhesiones, en el que emerge esa violencia totalitaria.¹⁶² El narrador y personaje principal, un joven testigo participante de todos estos movimientos políticos y revolucionarios, como casi todo el resto de los personajes, se deja fascinar¹⁶³ por todos los procesos de cambios radicales para, en un segundo momento, mediante un específico uso del cuerpo, ponerlos en crisis. En *Deus de chuva e da morte* se representan entonces las relaciones traumáticas entre "revolución" y "cuerpo", con sus principios de adhesión, desencantamiento y desestabilización.¹⁶⁴ En este sentido, Mautner detecta con precisión que, tal como ha señalado Roberto Esposito, "el cuerpo es el terreno más inmediato para la relación entre política y vida".¹⁶⁵

El cúmulo de situaciones, protagonizadas mayormente por jóvenes, están narradas de forma fragmentaria y compuestas por diferentes materiales narrativos: relatos, poemas, cartas, letras de canciones. Pese a ello, *Deus da chuva e da morte* puede

¹⁶² Jean Luc-Nancy sostiene, "Si queremos intentar un análisis crítico de la violencia, sin ocultar la complejidad y la ambigüedad intrínseca del tema, será necesario tener en cuenta lo siguiente: nosotros, hoy, estamos ubicados frente a la cuestión de la violencia no solamente entendida como violencia externa (lo que lleva a interrogarse sobre la resistencia ética y política a las violencias efectivas -sin plantear reales interrogantes, en el fondo, puesto que el consenso sobre es del todo unánime, así como es unánime la impotencia), sino entendida también como violencia interna", in Roberto Esposito, Carlo Galli, Vincenzo Vitiello (org). Traducción: Germán Prósperi. *Nihilismo y política*. Manantial: Paidós, 2008, p. 23.

¹⁶³ Hannah Arendt sostiene que la fascinación es un fenómeno social. "La sociedad se muestra siempre inclinada a aceptar inmediatamente a una persona por lo que pretende ser, de forma tal que un chiflado que se haga pasar por genio tiene unas ciertas probabilidades de ser creído. En la sociedad moderna, con su característica falta de discernimiento, esta tendencia ha sido reforzada de manera que cualquiera que no sólo posea opiniones, sino que las presente en un tono de convicción incommovible, no perderá fácilmente su prestigio aunque hayan sido muchas las veces en que se haya demostrado que estaba equivocado", in *Los Orígenes del totalitarismo*. Traducción: Guillermo Solana. Madrid: Alianza Editorial, 2006, p. 432.

¹⁶⁴ Las marcas temporales inscriptas en la historia comienzan el 9 de agosto de 1959 y terminan el 31 de diciembre de 1960. A partir de las notaciones que refieren a 1960, la novela comienza a referirse a la Revolución Cubana, lo que refuerza nuestra hipótesis.

¹⁶⁵ *Inmunitas*. Op. Cit., p. 26.

dividirse en dos grandes bloques. En el primero se cuentan una serie de peripecias al modo de una educación sentimental y sexual, escandidas por canciones de rock y algunos *sambas*. Los sentimientos de los personajes atraviesan la "amargura", el "riso quase histérico", el "desejo sexual", y el "tedio". El presente del enunciado es descrito como "vacío" y carente de significado. El personaje principal, Mautner, que también es nombrado como Dion y Dioniso, se define como aislado en su conciencia y separado del mundo.

En esta primera parte -también en la segunda-, la sexualidad y la danza aparecen como las prácticas capaces de hacer retroceder ese vacío de significación en que se encuentra hundida la existencia del narrador, y a través de las cuales esa subjetividad aislada percibe y experimenta la suspensión de una cotidianeidad usualmente discontinua.

"De um lado este sono profundo e aniquilante e do outro a vida com suas poucas emoções. Ouvir rock, ver a chuva, beijar uns lábios, deitar com uma outra carne na cama e sentir o sexo".(13)

Cabe aclarar, sin embargo, que Mautner no construye un verosímil histórico, lo que le hubiera dado a su novela un registro realista y la hubiese colocado en un sitio menos marginal del que, finalmente, tuvo. No es infrecuente que en su narración podamos leer caracterizaciones "disparatadas" como la siguiente:

"O Comandante-Chefe revolucionário Arthur pintor Renacentista decidiu coroar-se Imperador pois acha que esta é a forma ideal de governo: um Império Anárquico Revolucionário Medieval Novo". (209)

El oxímoron que representan los términos "emperador" y "anarquismo" en un mismo fragmento, afecta a las caracterizaciones ideológicas representadas. Las revoluciones son narradas a través una serie de figuras y motivos estereotípicos: "os trigais do povo" (217), "os wagnerianos" (302), "o trator amarelo" (315), "os matadores de criancinhas" (310), constituyen imágenes y colectivos que representan sucesivamente a la "revolución" y a la "contrarrevolución", al "fascismo" y al "comunismo". El estereotipo mautneriano proviene de las mitologías revolucionarias, cuya función es construir una postal idealizada del pueblo (volveré sobre esto más adelante). El mito, como ha sostenido Roland Barthes, prefiere trabajar con ayuda de imágenes pobres, incompletas, "donde el sentido ya está completamente desbastado, listo para una significación".¹⁶⁶ Frente a estas postales, el narrador, que pasa de la tercera a la primera persona, asume en un primer momento un punto de vista que no se objetiva frente a la materia narrada, por el contrario, se involucra, celebra y se deja fascinar por ella. Adhesión y encantamiento son totales en el enunciador y en el enunciado, tal como queda demostrado al inicio de una de las revoluciones:

"...o governo constituído pelo general vagabundo e pelo Arthur organizava a nação com leis extremistas e loucas. Quase anárquicas, e o povo trabalhava com prazer! Era a anarquia da paz! Lindo! Trabalho e amor! Festas, discursos, correrias, entusiasmo, amor, fé, esperança, felicidade! (208)

Retóricamente extravagante, se escenifica lo que, siguiendo a Hannah Arendt, podemos definir como la pulsión revolucionaria epocal. Pero, tal como adelantamos, se producen dos movimientos

¹⁶⁶ *Mitologías*. Traducción: Héctor Schmucler. México: Siglo XXI, 1994, p. 220.

frente a la narración. Si el primero es de embelesamiento¹⁶⁷, como se demuestra en la cita anterior, el segundo es de repulsa,

"Vitor matou as três crianças na frente dos repórteres. Os homens da imprensa tremiam, as fotografias mais tarde reveladas se mostraram tremidas, embaçadas, havia lágrimas de jornalistas e repórteres, quando dois deles gritaram: - 'Nao! Ele é um criminoso! Um louco! Um doido! O diabo! Sim! Sim! O diabo'" (291)

Mautner precisa aún más el uso de la violencia. La narración la ejerce sobre lo que se considera la disidencia. Se guerrea

"agora contra os amigos companheiros a quem chamavam de traidores" (208),

o se fusila a "os maus, os irremediavelmente maus" (310). Con este giro, la narración comienza a mostrar en toda su dimensión el segundo momento revolucionario. Una vez instalados en el poder, los gobiernos revolucionarios procuran establecer un control absoluto y para ello necesitan la eliminación de cualquier elemento que se considere heterogéneo al régimen.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Respecto de ello, Hannah Arendt ha sostenido: "El factor inquietante en el éxito del totalitarismo es más bien el verdadero altruismo de sus seguidores: puede ser comprensible que un nazi o un bolchevique no se sientan flaquear en sus convicciones por los delitos contra las personas que no pertenecen al movimiento o que incluso sean hostiles a éste; pero el hecho sorprendente es que no es probable que ni uno ni otro se commuevan cuando el monstruo comienza a devorar a sus propios hijos y ni siquiera si ellos mismos se convierten en víctimas de la persecución, si son acusados y condenados, sin son expulsados del partido o enviados a un campo de concentración". In *Los Orígenes del totalitarismo*. Op. cit., p. 434.

¹⁶⁸ Resulta relevante recuperar aquí el modo en que Hannah Arendt reformula y relee el eslogan de la "revolución permanente", formulado por Trotsky. Arendt, quien analiza los orígenes del totalitarismo, desplaza la significación original del concepto para otorgarle una significación mucho más inquietante, relacionada con la noción de purga y exterminio. Para ello toma como ejemplo las purgas acometidas por Stalin en la Unión Soviética y la

La ficción de Mautner se pregunta e indaga en las causas de los sucesivos fracasos de las diferentes *comunitas* de nuestra modernidad, sustentadas en una construcción identitaria que no dejó lugar para pensar la alteridad como una instancia constitutiva. Queda claro, entonces, que el tema del "disidente" en Mautner, en verdad supone el problema de la fidelidad y, en consecuencia, de la identidad.

¿Cómo se construye discursivamente tanto la violencia que permite la exclusión del diferente como la condena a esa misma exclusión? ¿Cómo se construye discursivamente la revolución, la contrarrevolución y la aparición final de la corporalidad? En primer lugar, a través de un tono declamativo que no abandona en ningún momento la narración. Los narradores, con el objetivo enfatizar las descripciones, utilizan frecuentemente mayúsculas y signos de admiración, que en numerosas ocasiones aparecen juntos:

"ABAIXO AQUELE SOCIALISMO TOLSTOIANO DE NOJENTOS E
CASTRADOS!" (348)

"ROCK'N ROLL! BEBIDAS! LIBERDADE! MORTE! CAVALOS DE FOGO
SIEGFRIEDIANOS!" (318)

El primer ejemplo se encuentra dirigido contra el socialismo; mientras que el segundo refiere a esas fuerzas actuantes que serían la encarnación de lo físico. La enumeración demuestra

política de exterminio que Hitler comenzó a desarrollar a partir de 1934. Propone, a partir de allí, que en dichos regímenes siempre aparece la necesidad de "mover" en forma permanente sus límites internos, es decir las condiciones que se exigen para no pasar a ser considerado un enemigo. En un sentido semejante, Roberto Esposito observa que a partir de los procesos de autoinmunización sociales, tiende a producirse una deriva tanatopolítica que destruye aquello que supuestamente pretendía proteger. "El potenciamiento supremo de la vida de una raza, sostiene, que se pretende pura, es pagado con la producción de muerte a gran escala". Aunque los planteos de Arendt y Esposito son diferentes, ambos pueden ser adscriptos a los debates contemporáneos en torno a lo comunitario.

también la heterogeneidad de la construcción mautneriana, que mezcla en un mismo sintagma el rock y Wagner.

Por otra parte, se acude a la repetición de palabras, como por ejemplo: "CAOS! CAOS! CAOS!" (349), en donde además de la significación de "caos", se destaca la materialidad sonora que estalla entre la "C" y la "A"; o "E a motocicleta voltou! E a motocicleta voltou! (57); o también "Assim será a revolução brasileira / assim será a revolução brasileira / Se não surgir um Napoleao / Se não surgir um Napoleao" (317)

La novela hace uso de epítetos o hipérboles, como cuando define al caído gobierno de los comunistas como "um governo péssimo, louco, idiota" (318); o se refiere a "MILHÕES DE BEATNIKS!". El epíteto incluye la idealización o el panegírico, que puede observarse claramente cuando el narrador manifiesta su admiración por un texto de Jorge Amado, al que este había calificado de estalinista:

"Jorge Amado descreve tão bem tudo isto aí, esta beleza, esta intenção de paz em tudo, esta fraternidade que chorei tanto quando li este livro dele como nunca havia chorado em livro nenhum. É o livro "O mundo da paz." (302)¹⁶⁹

Los procedimientos apuntados configuran una prosa que voy a definir como ditirámica. Mi hipótesis es que esta modalidad discursiva resulta central no sólo para pensar *Deus da chuva e*

¹⁶⁹ La recuperación en 1962 de un texto que el escritor bahiano había prohibido reeditar ya en 1956, cuando además rompe con el Partido Comunista Brasileño, resulta iluminadora para la prosa y la imaginación revolucionaria que Mautner construye en su novela. Si el mismo Amado definió los textos de aquellos años como la producción de un estalinista, y el narrador de *Deus da chuva e da morte* escoge ese texto para imaginar la vida en el bloque socialista, necesariamente debemos pensar que dicha elección responde a una estrategia narrativa. Además de las implicancias críticas que dicha elección conlleva, y que se manifestarán en el momento de crisis revolucionaria, la misma consiste en la adopción de un discurso a través del cual la narración representa hiperbólicamente una adhesión acrítica al sistema hegemónico.

da Morte, sino la totalidad de la producción poética de Mautner. Teniendo en cuenta la definición original del ditirambo como una composición delirante y desordenada, que salta caprichosamente de un objeto a otro¹⁷⁰, podemos pensar que la funcionalidad de este registro en la novela consiste, en primer lugar, en permitir el paso de la adhesión a la condena, tanto de fascismos como de comunismos. Si debemos asignarle una categoría a los narradores mautnerianos, esa sería la del 'predicador en transe' propio del ditirambo, o, más modernamente, la de la voz histórica.¹⁷¹ "Eu sou um campo de batalhas", dice en un momento el narrador. Esas voces con las cuales nos habla tanto el narrador omnisciente, como el narrador personaje, constituyen una caldera de la que van emergiendo todos los 'aromas' políticos que surcaron nuestro siglo XX: el nazismo, el fascismo, el comunismo.

Sin embargo, desde ese caos y desde esas virtualidades parlantes emergerá un programa paradójico, cuya principal característica será precisamente el caos como contrario al cualquier programa revolucionario o burgués. Dicha emergencia reconfigurará el transe previo y vendrá a decirnos que ese transe era en verdad un atravesamiento y una prueba de resistencia.¹⁷² En el centro de ese programa, como garantía del caos, al final del camino, aparecerá el cuerpo.

¹⁷⁰ Helena Beristán *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa, 1998, p. 160.

¹⁷¹ Sin dudas que el otro discurso en transe que está surgiendo en esos mismos años es el de Glauber Rocha, que en 1964 estrenará *Terra em transe*.

¹⁷² En *La visión dionisiaca del mundo*, Nietzsche sostiene: "En el ditirambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún, de la naturaleza. Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero", in *La visión dionisiaca del mundo*, consultado en: http://www.nietzscheana.com.ar/la_vision_dionisiaca.htm (acceso 02/01/2009).

"Y en la izquierda, por moralidad (olvidando los cigarros de Marx y de Brecht), todo 'residuo de hedonismo' aparece como sospechoso y desdeñable"

Roland Barthes

Retomemos aquí la cuestión de la identidad y de la comunidad que desarrollamos en el parágrafo anterior. Habíamos sostenido que las ideas habituales sobre la comunidad se asientan sobre la base de una lógica identitaria que supondría algún tipo de participación común en creencias, en ideas. En la novela ello quedaba claro, tal como se demostró, por el empeño que los diferentes regímenes ponían en liberarse de quienes eran considerados disidentes y, por lo tanto, traidores.¹⁷³ El resultado de las purgas era un pueblo que se representaba como un colectivo que trabajaba en paz y con felicidad:

"...o povo trabalhava com prazer" (208)

"E um caminhão passou e os trabalhadores estavam trabalhando" (215)

"Até os vagabundos poetas que nem eu correm fervorosos e entusiasmados para trabalhar na reconstrução!" (215)

¹⁷³ Ello puede verificarse una vez más en en la sección VII del capítulo Lux Ex Oriente cuando un grupo de Mariachis, Maisa y Mautner (que aquí se define como vagabundo) son interceptados por los "batallones de la nueva era" y obligados a arrepentirse de ser artistas (144-145).

"...o trabalho dos os homens os fazia felizes" (215).

De este modo, no solo se constituye una comunidad de iguales¹⁷⁴, sino también un cuerpo (colectivo también) destinado al trabajo. En efecto, ese trabajo que aparece en las citas reproducidas más arriba, siempre se encuentra relacionado con tareas manuales, principalmente con las labores del campo. Así, por ejemplo, el "imperador rezou e depois foi trabalhar no campo com chuvinha caindo" (211); o en el capítulo "História da Revolução Brasileira" se le dedica un poema a un tractor: "Cómo é lindo um trator! / Eu o vejo amarelo / parado ao lado do sol, / ele descansa por momentos." (314) La contraposición a ese mundo de trabajo manual, que puede observarse en cada uno de los periodos revolucionarios que narra la novela, será el arte, como se desprende de la siguiente cita:

"Estes são dois vagabundos do antigo regime, artistas, beatniks, vivem sonhando, sonhando, enquanto o povo trabalha" (229)

Ese adverbio temporal: enquanto (mientras) en verdad marca el contraste entre los que trabajan y los que son considerados vagabundos, es decir los artistas o, simplemente, aficionados a la música o la literatura. Esto último se puede ver claramente en el capítulo "Revolução", en el que Susi, una joven rica, es

¹⁷⁴ En "Qué es un pueblo", Giorgio Agamben destaca la anfibiología inherente a la palabra pueblo, que designa tanto a un sujeto político constitutivo como a la clase que está excluida de la política. "Todo sucede, pues, como si eso que llamamos pueblo fuera en realidad, no un sujeto unitario, sino una oscilación dialéctica entre dos polos opuestos: por una parte el conjunto *Pueblo* como cuerpo político integral, por otra, el subconjunto *pueblo* como multiplicidad fragmentaria de cuerpos menesterosos y excluidos; en el primer caso una inclusión que pretende no dejar nada fuera, en el segundo una exclusión que se sabe sin esperanzas...", in *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Op. cit, p. 32.

obligada a desprenderse no sólo de su dinero sino de sus discos de *samba* (239-251)

El verdadero disidente es entonces el artista. Pero para que ello suceda, la clase de artista que presenta la novela debe ser específicamente contrapuesta a ese pueblo entregado al trabajo. Y aunque la cita anterior establezca una oposición entre trabajo y sueño, la verdadera disputa se da en un terreno corporal. Enfrentado a un cuerpo destinado al trabajo, el artista emerge como un cuerpo que es puro gasto. Los personajes principales, Maysa y Mautner¹⁷⁵, son quienes encarnan esas

¹⁷⁵ Dos lecturas a esta altura canónicas detectaron el cuerpo en la narrativa de Mautner. La primera, que acompañó el fragmento inicial de la novela *Deus da chuva e da morte*, se publicó en el n° 13 de *Diálogo* (1960), cuando Mautner tenía 19 años, y fue escrita por Dora Ferreira da Silva: "Jorge Henrique Mautner, dezenove anos. Ele mesmo um de seus personagens, do qual acaso seria possível suprimir o nome, mas não o tempo em que sua vida milita, quase sempre entre uma e outra sortida de motocicleta de zumbido violento, cavalo mecânico nas ruas da Cidade Nova. Nesse mundo que abre as fauces para um futuro "barbaramente" novo, os personagens se desenham em traços orgânicos, feitos de musculatura e suor, esbatidos (algo así como integrados) num cenário natural de folhas e umidade. A cidade é apenas a passagem vertiginosa para um campo sempre próximo, sob um céu pródigo de chuvas, para que numa paisagem borrada de água e atavismo alguém comungue com a terra antiquíssima. Mautner nunca segue o pensamento de linha reta. Tudo nele é tortuoso como una corrida de motociclista contornando obstáculos. Ele é um experimentador de situações, um militante de todos os partidos, ora S. Jorge, ora o dragão. E como o oroboro, busca morder a cauda das origens, numa nostalgia nem sempre confessada de integração. A ação dramática de suas histórias é uma vida partida em pedaços que alguém tenta recompor, intrometidamente. E não o consegue, para exultação e sofrimento do autor". In *Diálogo* n°13 (1960), S/P. Pocos años después de esa estampa, el crítico de arte y físico Mário Schemberg caracterizó la novelística de Mautner -ya editada en parte por ese entonces- como condensadora "dum momento histórico crucial de transformação e síntese criadora, com as tremendas e arrebatadoras tensões espirituais, sociais e políticas que a caracterizam". Sus ficciones, sostuvo, catalizaban una situación histórica que comenzaba a extenderse por todo el mundo Occidental: los debates en torno a un marxismo que había empezado a revelar su aspecto más burocrático y brutal (refiriéndose a la revisión crítica que la Unión Soviética estaba realizando de su periodo estalinista), la amenaza atómica que implicaba la guerra fría, y, en el plano local, al gobierno militar que se había instalado en Brasil. "O seu Kaos (se refiere al conjunto de la trilogía de la que *Deus da chuva a da morte* fue la primera parte; las otras dos fueron *Kaos* y *Narciso em tarde cinza*) seria a ideología da Nova Era: integração contraditoria e trágica de paganismo dionisiaco, comunismo transfigurado e cristianismo reformulado. Considera-se um continuador e superador de Marx, Nietzsche e Berdiaev. Mautner profetiza que o tédio e o sexo serão as notas dominantes duma existência fundamentalmente poética do homem libertado da tirania das necessidades materiais pela Técnica". Los textos referidos son opuestos entre sí -Heidegger y Marx funcionando como los polos más extremos de esas diferencias-. Sin embargo, ambos detectan un

figuras. Veamos de qué manera lo hacen. Mautner -el personaje- posee algunas de las características del Jim Stark del film *Rebelde sin causa* -nombrado varias veces en la novela-, comparte con él la rebeldía, la juventud y los modos del vestir. Sin embargo, si bien Mautner posee algunas características de Jim Stark, también, como apuntamos anteriormente, se hace llamar Dion o Dioniso.

Maysa, por otra parte, es construida a partir de una cantante de *samba-canção*¹⁷⁶, pero también es definida como una deidad de la danza y la sexualidad. "Maysa os deuses são teus irmãos", dice por ejemplo el narrador luego de escuchar una de sus canciones.

En esa doble caracterización el procedimiento es el siguiente: Mautner es representado como un joven rebelde, cuyos modelos más inmediatos son el James Dean de *Rebelde sin causa* -o aún Elvis Presley o Jerry Lee Lewis-. Estos, por su rebeldía, por su música, por el modo en que comprometen el cuerpo en lo que hacen y por las pasiones que desatan en la novela, son representados como fuerzas dionisiacas, que en su accionar le devuelven a la existencia, caracterizada como vacía, una heterogeneidad y movilidad perdidas. Existiendo una identificación entre Mautner y James Dean (lo mismo vale para los rockeros), y siendo James Dean una fuerza dionisiaca, resulta coherente que el personaje Mautner también se llame Dion o Dioniso. El mismo procedimiento es utilizado con Maysa. Como cantante se destaca su voz, la pasión que pone en sus interpretaciones y la forma de moverse en el escenario. Su caracterización como deidad, por contigüidad, apunta a connotar

cierto exceso que remite directamente a la corporalidad. Ferreira da Silva define a Mautner y a sus personajes como hechos de musculatura y sudor. Schemberg acude a Dioniso, la deidad del exceso y la embriaguez, a Nietzsche, el filósofo que puso la corporalidad en el centro de sus reflexiones, y al sexo, para referirse a la novelística de Mautner.

¹⁷⁶ Se trata de una modalidad del *samba*, surgida para competir con la popularidad del bolero, no demasiado apreciada en la época frente a la más refinada e intelectual *bossa-nova*

dichos atributos con una fuerza desestabilizadora. Ello se puede observar con claridad en el siguiente pasaje, que trastorna la fidelidad ideológica de los "comisarios del pueblo":

"Ela é sexual
descalça ela visitou
os trigais do povo
e deixou loucos
os camaradas comissários do povo" (221)

Tendríamos entonces una fuerza de trabajo, representada por ese pueblo y dedicada únicamente a la labor manual en el campo y, por otro lado, esos artistas dionisiacos efectivamente peligrosos, capaces de enloquecer hasta a los comisarios del pueblo. ¿Cómo deberíamos entender lo dionisiaco? Es, efectivamente, y según la mitología, un estado de transe, de embriaguez y liberación. Sin embargo, para no hacer una aplicación mecánica del mito, acudimos a la idea de cuerpos carnales, puesto que la palabra carne no deja de aparecer en toda la novela y funciona como un concepto ligado a una transformación de ese cuerpo destinado al trabajo:

"Um rock que saía da carne" (17)

"Está queimado, sofreu, gostou do sofrimento, carne, sangue oculto e brasa" (18)

"Rock é suor, é carnes, é nervos, é esquecimento, é a vida, é o medo" (105)

Pero, ¿qué es la carne? De acuerdo a las citas precedentes podemos afirmar que la carne es un modo de experimentación diferente al cuerpo destinado al trabajo. La segunda cita, por

ejemplo, que narra un encuentro sexual, refiere a una experiencia que solo aparece cuando el cuerpo es lastimado, es decir, cuando sus límites son desorganizados. Mientras que la primera y la tercera, establecen una relación directa entre rock -arte- y carne. Como si esa desorganización del cuerpo pudiese ser transmitida por el arte. El rock sale, solo, de la carne, no del cuerpo. El rock es carne. Arte y sexo son entonces las dos instancias en las que el cuerpo se vuelve carne, permitiendo que afloren deseos y pulsiones. Lejos de las nociones del arte comprometido y del artista al servicio del pueblo, que circulaban en la época, los artistas para Mautner son sujetos de pasión e instrumentos para transmitir al público esa pasión. Una pasión que nunca es abstracta o intelectual, sino carnal. Nunca persigue un escenario definido, sino un estado en permanente transformación, que puede ser tanto objeto de goce como de dolor.

Desligada del trabajo, atravesada por el arte y la sexualidad, la carne mautneriana nos indica también la capacidad de metamorfosis del cuerpo, su ausencia de límites y de forma. El último párrafo del libro es elocuente al respecto.

"Este livro nao tem fim, aliás vocês já devem estar cansados, a continuação dele será uma melodia que eu comporei no meu bandolim. E depois da melodia talvez outra melodia e outro livro. Etc. Mas os dois corriam tanto que os deuses: James Dean, Maysa, Jesus, Jesús-Drácula, Dionísio, sorriam e sorriam encantados e loucos. Chega! Chuva! O coro das crianças puras sorria. Todo mundo sorria. Estava ali a tortura da verdade! E os dois chegaram numa praia de areia cor cinza e nela se deitaram e furiosamente praticaram outro ato sexual. Suas carnes se enterravam na areia cor cinza e a língua dos dois dançava a dança da verdade. Carne e chuva! (349)

Allí aparece otra vez la palabra carne asociada al sexo. Y mientras que el pueblo emerge en los campos de siembra o a bordo de camiones rumbo al trabajo, Mautner y su compañera son mostrados en la playa, siendo observados entre otros por James Dean, Maysa y Dionisio. La escena podría marcar una utopía cumplida, depuestos los regímenes totalitarios, la joven pareja accede al paraíso. Sin embargo, el comienzo del párrafo anuncia que el libro no tiene fin. Si recuperamos el concepto de carne como aquello que puede perder la forma, podemos afirmar que la carne funciona como un principio que se contrapone a las teleologías revolucionarias y a las nociones causalistas y evolucionistas del tiempo que ellas implican. La carne es lo que no tiene comienzo y no tiene fin, la carne es aquello que por carecer de forma también carece de temporalidad lineal. Los cuerpos carnales representan, por el contrario, una temporalidad en donde lo que se desea es una vivencia sin clausura, tal como parece desprenderse del siguiente fragmento, próximo al final de la novela:

"É que tudo chegou ao fim. Vá para Praia e celebre vida, o ardor, o amor. Voces esqueceram tantas coisas! Isto não é um ritual perfeito, talvez por ser perfeito demais, tem algo de forçado, algo muito harmônico, bonito, liso, combinado, não-trágico, nao-terrível. Para ser perfeito o ritual vosso devia ser cem milhões de vezes imperfeito!
(336)

En este fragmento resulta claro el rechazo por cualquier forma que signifique un cierre. La crítica a lo armónico reafirman la noción de carne como algo informe, pero también, en última instancia, se refieren a una obra caótica y fragmentaria

como la que nos ofrece Mautner. Su rechazo por el verosímil, su prosa grandilocuente, la inusitada serie que cruza la cultura popular con el rock y la filosofía, su estructura fragmentada son los modos en que *Deus da chuva e da morte* se configura también como una prosa inacabada y mutante. Tal vez por ello, como señalábamos al comienzo, su figura fue rápidamente olvidada y sólo rescatada, a partir de la intervención de Caetano Veloso y Gilberto Gil, durante los años setenta. Las posiciones dominantes en la escena cultural del Brasil de comienzos de los años sesenta, exigían una definición más tajante frente a cualquier imaginación utópica: un punto de llegada, una armonía duradera. Mautner, en cambio, además de alertar sobre la potencialidad totalitaria de un escenario marxista, además de dejarse embriagar por el discurso fascista, no construía ningún horizonte duradero; lo nuevo que proponía, esos cuerpos carnales que cantan como Maysa, que son poetas como Mautner, que corren al final por una playa gris, se presentan como precarios en su conformación y en su existencia. La prosa de Mautner no ofrecía ninguna certeza tranquilizadora, sino más bien todo lo contrario: lluvia y carne.

1.4 ROBERTO PIVA: CUERPOS SEXUALES

"Hablaemos de la rebelión
amarga, apasionada, en
contra del catolicismo, que
así es como Rimbaud,
Lautréamont, Apollinaire
trajeron al mundo al
surrealismo"

Walter Benjamin

Roberto Piva publicó en 1962, en San Pablo, el manifiesto "Os que viram carcaça".¹⁷⁷ Una de las traducciones posibles de aquel título es "los que se transforman en esqueleto". Estructurado sobre un sistema binario, por momentos dramático, por momentos paródico, el manifiesto establecía un sistema de adhesiones y oposiciones, en el que quedaba claro que quienes "perdían el cuerpo" o quienes nunca lo habían tenido eran la "familia burguesa", la "poesía ascética", pero también "Valery", "Hegel", el "gobierno" y hasta la "lambreta", la clásica *Vespa* italiana. Del lado de las adhesiones, encontrábamos entre otros, a Artaud, Sade, Di Chirico, "querubins homossexuais", la motocicleta, y por sobre todos los anteriores a Lautréamont - "contra tudo por Lautréamont" (141)-, con quien el poeta paulista cerraba el manifiesto.

¹⁷⁷ El manifiesto se componía de cuatro fragmentos: "O minotauro dos minutos"; "Bules, bilis e bolas"; "A máquina de matar o tempo" y "A catedral do desordem". Todas las citas pertenecen al manifiesto compilado en *Um estrangeiro na legião*. Alcir Pécora (org.). São Paulo: O Globo, 2005, pp. 135-141.

Piva establecía de este modo un antagonismo literario y existencial. En la recuperación de la 'carne' y el 'cuerpo', dejaba ver sus lecturas surrealistas, una tradición con escasa fortuna en Brasil, de la que José Paulo Paes escribió, años más tarde, "do surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer o mesmo que da batalha de Itararé: não houve"¹⁷⁸, y a partir de ellas, especialmente en las referencias a Sade y Lautréamont, establecía que el antagonismo pasaba por un determinado uso del cuerpo: dispendioso, soberano y transgresor.

El manifiesto también dejaba ver otras lecturas. En la cuarta parte, titulada "A catedral da desorden", Piva sostenía: "Só a desordem nos une. Ceticamente, Barbaramente, Sexualmente" (141). Citaba de este modo, al mismo tiempo que rescribía, el inicio del Manifiesto Antropófago (Oswald de Andrade, 1928). Ese trípode: desorden, barbarie y sexualidad funcionaba como la contracara, dentro de su propio manifiesto, de "Metodistas, psicólogos, advogados, engenheiros, estudantes, patrões, químicos, cientistas" (141). Piva colocaba de un lado el sexo - desordenado y bárbaro- y del otro el trabajo diurno de la *polis*.

Inadvertido para la crítica del momento, Piva sin embargo "já era conhecido em São Paulo, por participar de episódios ou protagonizá-los em uma cidade que, mesmo alguns milhões de habitantes, ainda era provinciana o bastante para registrá-los".¹⁷⁹ Al modo de un "animador cultural", congregó a su alrededor una bohemia claramente diferenciada de la producción concreta y de la producción comprometida, y en la que participaron, entre otros, Claudio Willer y el artista plástico

¹⁷⁸ Apud Cláudio Willer. "Surrealismo no Brasil - rebelião e imagens poéticas". Fortaleza/São Paulo. Agulha. Revista Agulha., Agosto de 2002. <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag27willer.htm> (Acceso 10/10/2008)

¹⁷⁹ In "Uma introdução à leitura de Roberto Piva", in *Um estrangeiro na legião*. Op. Cit., p. 144.

Wesley Duke Lee, que acompañará a Piva en sus dos primeros libros con una serie de fotografías.¹⁸⁰

Utilizo la categoría "bohemia" en el sentido de una nueva "rebeldía", que en ese tiempo está surgiendo y afianzándose en Estados Unidos a través de la *beat generation*, y que durante los siguientes años se va a difundir en el resto de Occidente. Piva, como Mautner, pertenecen a una nueva franja poblacional que desde mediados de los años cincuenta toma conciencia de sí: los jóvenes que se oponen al mundo "ordenado" y "civilizado" de los mayores.¹⁸¹

Piva elige presentarse como estandarte de esa nueva rebeldía y para ello, como apuntamos, invoca en su auxilio al cuerpo, "contra a mente pelo corpo"; y practica una sexualidad disidente, "contra a vagina pelo anus". Inaugura de este modo un proyecto poético que se traducirá en dos libros, *Paranoia* (1963) y *Piazzas* (1964), en los que el cuerpo y la sexualidad son los investimentos centrales contra la ideología del trabajo, la institución familiar y un modo ascético y *bel-letrista* de pensar y practicar la poesía. Desde esa perspectiva, afirma Claudio Willer,

"os autores centrais eram e continuariam a ser, em poesia, o Rimbaud das iluminações, da rebelião e do desregramento dos sentidos, e em filosofia o Nietzsche do dionisiaco e da critica ao cristianismo e ao racionalismo ocidental".¹⁸²

¹⁸⁰ Para un estudio de la vida cultural ver *Roberto Piva e a "periferia rebelde" na poesia paulista dos anos 60*. Tesis de Maestría de Thiago de Almeida Noya. En relación a Duke Lee, este realizó en 1963 el primer happening en Brasil, en el João Sebastião Bar: una bailarina hacía un anti strip-tease mientras que un ventilador desparramaba espuma de jabón sobre el público, que con linternas contemplaba la serie de pinturas eróticas tituladas "Ligas".

¹⁸¹ Ver Eric Hobsbawn. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1996.

¹⁸² "Uma introdução à leitura de Roberto Piva" in *Um estrangeiro na legião*. Op. Cit., p. 145.

La poética de Piva escoge la noche como escenario privilegiado. Aunque como ha señalado Eliane Robert Moraes, Piva no está sólo. "A pesar de misteriosos, os cenários noturnos de Piva pouco têm em comum com as noites funestas evocadas pelos artistas românticos, muitas vezes vividas por personagens solitários, perdidos em meio a uma natureza erma, silenciosa e melancólica".¹⁸³ Desde "Os que viram carcaça", pasando por *Paranoia* y *Piazzas*, Piva convoca una nueva comunidad: "os macumbeiros, os loucos confidentes, imperadores desterrados, freiras surdas, cafajestes com hemorroides".¹⁸⁴

La rebeldía en Piva posee un principio libertario, en el que no tienen lugar las formas de organización política tradicionales. Sin embargo, su poesía es política, no al modo, claro está, de la que se está practicando y produciendo en los Centros Populares de Cultura¹⁸⁵, en donde se reivindica e idealiza al obrero y al campesino, sino al modo del "provocador", para utilizar la definición que Walter Benjamin escogió para Baudelaire. Por ello, Alcir Pécora, en la introducción a la reciente reedición de sus obras completas, ha sostenido, en relación a "Os que viram carcaça", pero también a *Paranoia*:

"A escolha sem nuances é condição desta escrita libertina, no sentido forte do termo: aquele no qual está em jogo assinalar os interditos e investir decididamente contra eles num gesto cujo valor fundamental é o da transgressão."¹⁸⁶

¹⁸³ "A cintilação da noite" (posfácio), in Roberto Piva. *Mala na mão & asas pretas*. São Paulo: Editora Globo, 2006, p. 152.

¹⁸⁴ "Os que viram carcaça", *Op. Cit.*, p. 139.

¹⁸⁵ Sobre la poesía producida en los Centros Populares de Cultura (CPC) ver la primera parte de este capítulo.

¹⁸⁶ "Nota do organizador", in Roberto Piva. *Um estrangeiro na legião*. *Op. Cit.*, p. 11.

Rebeldía, provocación y transgresión son entonces los tres términos en los que se funda una escritura libertina -y libertaria- que inviste en la sexualidad, en tanto prohibición privilegiada y experiencia a ser recuperada. Experiencia en la que se subraya el carácter improductivo de la misma -"contra vagina pelo anus"¹⁸⁷-, como un modo de hacer más visible la contraposición a una ideología del trabajo, que circula como dominante en esos momentos.

Piedra y carne

-Foi culpa dos Evangelistas
'Screverem de diante para
tras':
Tal Yankee ao hebreu
Entendeu
Que eis Bíblia a formar
Satanás!

Sousândrade

Tanto en los datos de la economía real como en el imaginario social y cultural, San Pablo funcionó como emblema del desarrollo industrial, desde los primeros años del siglo XX. Oswald de Andrade la imaginó en 1925 con "postes", "gasômetros" y "rails"; y los poetas concretos renovaron el estatuto del poema, liberándolo de toda expresividad, para adaptarlo, cual "objeto útil", a la vida de esa nueva ciudad. Piva, tanto en "Os que viram carcaça", donde elige "contra o Jardim Europa pela Praça da República", como luego en *Paranoia*, traza una axiología

¹⁸⁷ "Os que viram carcaça", *Op. Cit.*, p. 135.

urbana diferente. En la cita referida, por ejemplo, "Jardim Europa" es uno de los barrios burgueses de San Pablo, mientras "Praça da República" corresponde al centro degradado de la ciudad, donde paran ladrones, prostitutas y travestis.¹⁸⁸

Al modo surrealista, la ciudad burguesa -e industrial- aparecerá en Piva como algo objetivo y a la vez algo soñado. En efecto, en *Paranoia* la objetividad proviene de una serie de nombres -de calles, plazas y parques- que remiten a una San Pablo real, a la que se le adiciona una caracterización pesadillesca y apocalíptica, producto de la aplicación del método "paranoico-crítico", ideado por Salvador Dalí, que consistía en transformar un detalle objetivo en un universo de sentidos. De esa ciudad caída -como el París de Baudelaire- Piva hace emerger un paisaje urbano subterráneo, que se manifiesta y adquiere sus contornos en los baños públicos, en las plazas, los parques y galerías. Podemos afirmar entonces que en *Paranoia*, sexualidad y ciudad no son ámbitos diferenciables, sino superpuestos. Sin embargo, esa superposición siempre está tensionada entre una moral sexual reproductiva, adjudicada al orden burgués, y un ejercicio no reproductivo de la sexualidad, que se practica en esos márgenes internos de la ciudad: baños públicos, plazas, parques, galerías. Por ello se puede hablar de transgresión¹⁸⁹, puesto que no hay ninguna utopía de salida del tejido urbano en procura de una sexualidad 'natural'. La ciudad es un infierno, que contiene en sí misma sus líneas de fuga, sus frágiles y artificiales paraísos.

¹⁸⁸ Armando Silva ha mostrado la escasa aceptación de aquella plaza para los paulistas. *Imaginarios urbanos. Bogotá y São Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.

¹⁸⁹ En *El erotismo* Bataille sostiene: "La transgresión excede sin destruirlo un mundo profano, del cual es complemento. La sociedad humana no es solamente el mundo del trabajo. Esa sociedad la componen simultáneamente -o sucesivamente- el mundo profano y el mundo sagrado, que son sus dos formas complementarias. El mundo profano es el de las prohibiciones. El mundo sagrado se abre a unas transgresiones limitadas. Es el mundo de la fiesta, de los recuerdos y de los dioses". Barcelona: Tusquet, 1997, p. 71/72.

Los desplazamientos de Piva por San Pablo nos recuerdan lo que Walter Benjamin había señalado para el trapero: que éste estaba en condiciones de ver la fantasmagoría del progreso del nuevo París - el infierno del siglo XIX que se disimulaba bajo la imagen del acero y del cristal-.¹⁹⁰ Sin embargo, y a diferencia de lo que propone Benjamin, en la poesía de Piva, el yo lírico, en lugar de ser un sufrido transhumante, es, como veremos, un cuerpo errante. No sólo hay fantasmagoría y sufrimiento, sino una experiencia sexual que, a efectos de enfrentarse al infierno urbano, se presenta como 'sagrada' y se experimenta como 'epifánica'.

Quedan definidos, de este modo, dos territorios imbricados, unidos por una 'poética del callejeo' en la que el poeta retrata la metrópolis como necrópolis y es objeto, finalmente, de una epifanía sexual. De un lado, una ciudad como ámbito del trabajo que se percibe -y se construye- como un infierno secular; del otro, una sexualidad que en su sustracción de la moral reproductiva se presenta como 'sagrada', en tanto corresponde al mundo de las prohibiciones y lo sagrado es el espacio por excelencia de las prohibiciones.¹⁹¹

Paseos infernales

En "Visão 1961", poema con el que comienza *Paranoia*, el primer nombre que surge, a modo de tributo, es el de otro escritor modernista, Mário de Andrade,

¹⁹⁰ Ver "París del segundo Imperio" in *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Traducción: Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1998,

¹⁹¹ Ver también Mary Douglas. *Pureza y peligro: Análisis de los conceptos de Contaminación y Tabú*. España: Siglo Veintiuno Editores, 1991.

"na solidão de um comboio de maconha"¹⁹² Mário de Andrade surge como um Lótus colando sua boca no meu ouvido fitando as estrelas e o céu que renascem nas caminhadas"¹⁹³

Mário volverá a aparecer en el poema "No Parque Ibirapuera",

"A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha / imaginação" (p. 64).

En el primer caso el poeta aparece a partir de una experiencia con marihuana y pega su boca al oído del yo lírico, provocando un renacimiento del cielo y de las estrellas. En el segundo, son los poemas de Mário de Andrade los que estimulan la imaginación del yo lírico. En ambos casos el nombre del poeta modernista funciona como guía e invocación. Como si de un

¹⁹² Resulta interesante observar la referencia a la marihuana en un poema publicado en 1963. En este sentido, Claudio Willer, escritor y poeta paulista, que publicó su primer libro de poesías casi al mismo tiempo que Roberto Piva, nos ofrece una información importante: "Piva havia feito que viessem de San Francisco as publicações *beat* da City Lights Books de Lawrence Ferlinghetti e da New Directions Paper-backs, com obras de Ginsberg, Gregory Corso, Philip Lamantia e do próprio Ferlinghetti. Reuníamos-nos para traduzir do inglês os livretos sem lombada, cadernos com capas em preto-e-branco da Pockett Poets Series, incluindo um *Kaddish and other poems* recém-saído do forno, lançado nos Estados Unidos naquele ano de 1961. Até então, poesia *beat* era disseminada no Brasil em nível jornalístico, com ênfase na mítica dos boêmios viajantes. Foram pioneiras aquelas sessões empolgantes em que desvendávamos textos percebendo que as apresentações condensadas, mesmo em verso longo, das aventuras e peripécias de poetas, outros artistas, marginais, alucinados, apresentavam correspondência com episódios que havíamos presenciado ou vivido (e com o que viria a seguir)" in "Introdução à leitura de Roberto Piva", Op. Cit., p. 148. Lo que narra Willer como experiencia grupal es la recepción, muy temprana por cierto, de la *beat generation*.

¹⁹³ *Paranoia* in *Um estrangeiro na legião*. Op. Cit., p. 30. Todas las citas que se hagan a partir de ahora pertenecen a esta edición y figurarán en el cuerpo central.

Virgilio demoníaco se tratara, abre las puertas de San Pablo para que el yo lírico inicie sus desplazamientos.¹⁹⁴

El "desarreglo de los sentidos" rechaza el mundo emblemático y racional del día y va entregándonos otro escenario, más nocturno, en el que el poeta deambula por calles, bares, plazas y parques, saunas de suburbio y sexuales baños públicos. "Todo é noite na poesia de Roberto Piva", ha señalado Eliane Robert Moraes, pero, debemos agregar, desde la noche se ven los espectros del día, se observa con mayor detalle la ciudad caída.

Las referencias a San Pablo se multiplican en los poemas: la Avenida Río Branco, la *rua* São Luís, la estatua de Álvares de Azevedo, la plaza de la República, el parque Shangai, las escaleras de Santa Cecilia o la *rua* de las Palmeiras. A aquellas referencias Piva adiciona algunos símbolos institucionales:

"a Bolsa de Valores e os fonógrafos pintaram seus lábios com ortigas" (31)

"ao sudeste do teu sonho uma dúzia de anjos de pijama urinam com transporte e em silêncio nos telefones nas portas nos capachos das catedrais sem Deus" (31)

¹⁹⁴ Se ha vinculado *Paranoia* con *Paulicéia desvairada*, libro con el que Mário de Andrade inauguró la poesía de vanguardia brasileña durante los años veinte. Sin embargo, en Mário de Andrade, la ciudad imaginada como metrópolis todavía era un signo ambivalente, que por partes iguales fascinaba y atemorizaba. Además de la poesía de *Paulicéia* resulta productivo detenerse en el "Prefácio Interessantíssimo", una suerte de manifiesto poético, con el que Mário de Andrade comenzaba su libro. Allí señalaba: "Leitor: / Está fundado o Desvairismo". La definición del 'desvairismo' que formulaba Mário de Andrade señalaba lo siguiente, "Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi". In *Paulicéia desvairada* (edición facsimilar). São Paulo: Casa Mayença, 1922, p. 7. Aunque Mário de Andrade remarcó en reiteradas oportunidades su distancia al surrealismo, el "desvairismo" era un método de composición con alguna afinidad con aquella vanguardia.

"a apito disentérico das fábricas expulsando escravos"
(57)

El escenario urbano se encuentra poblado de personajes relacionados con el saber,

"os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo Tempo invocando em jejum de Vida as trombetas de fogo do Apocalipse"(32)

"os professores falavam da vontade de dominar e da luta pela vida"(41)

"O Homem Aritmético conta em voz alta os minutos que nos faltam contemplando a bomba atômica como se fosse seu espelho"(48).

La trama urbana diurna -relacionada con el consumo, el trabajo y la reproducción- de este modo se construye a través de tres grandes grupos: referencias topográficas reales, espacios emblemáticos y tipologías ciudadanas. Si analizamos más en detalle los dos últimos, podremos extraer nuevos elementos para el análisis y con ellos develar cómo se connota esa ciudad infernal. Así, observamos que el segundo grupo se encuentra relacionado con espacios dedicados a la especulación, la producción y la religión. La Bolsa de Valores aparece con la seducción del maquillaje, pero esconde en su boca pintada el veneno de la ortiga; las catedrales han sido abandonadas por los dioses y las fábricas más que mercancías producen esclavos. El tercer y último grupo refiere siempre a profesores, es decir al ámbito del saber: el hombre aritmético se proyecta en la amenaza

atómica, mientras un conjunto de profesores invoca al Apocalipsis y otro adhiere a un discurso darwinista de la supervivencia del más apto.

Dada esa específica caracterización de los espacios emblemáticos y las tipologías ciudadanas, las topografías reales -primer grupo- van a adquirir otra connotación. La significación negativa de unos contamina la totalidad del contexto urbano. Más que ser un espacio neutro, la ciudad misma se transforma, desde el inicio, en un personaje central de *Paranoia*. Se nos presenta como encantada debido tanto a la personificación de la Bolsa de Valores como de las fábricas, y poblada de profesores que convocan al Apocalipsis o a la amenaza atómica. Estos dos términos, "Apocalipsis" y "amenaza atómica", funcionan como un enunciado conjunto. La amenaza atómica, resultado del desarrollo técnico, es el nuevo Apocalipsis moderno. San Pablo, de este modo, adquiere la fisonomía de una ciudad caída e infernal, dominada por la especulación, la explotación y la técnica, que son presentadas como los nuevos pecados de la modernidad.¹⁹⁵

Dicho retrato termina de configurarse como infernal a través de una serie de procedimientos. Uno de ellos, ya presente en Lautréamont¹⁹⁶ consiste en la construcción de imágenes a través de la idea de "máxima extensión", un conjunto de imágenes y referencias aparentemente contrapuestas que tienen por función

¹⁹⁵ Joaquim de Sousa Andrade, mejor conocido como Soussândrade, escribió una obra que permite ser pensada como antecedente de *Paranoia*, *O Guesa*, una serie de cantos que describen los viajes del indio Guesa por América. Uno de los cantos se titula "Inferno en Wall Street" y se sitúa en la ciudad de Nueva York. Guesa describe una ciudad caída, víctima de la locura y la especulación. El canto posee reminiscencias dantescas y Guesa resulta sacrificado en Wall Street. El dato más impresionante es que *O Guesa* fue publicado por primera vez en 1877.

¹⁹⁶ En los poemas que componen *Paranoia* hay varias referencias a Lautréamont y a Maldoror. La máxima extensión se puede percibir en el famoso verso de Lautréamont "Bello como el encuentro fortuito en una mesa de disección de un paraguas y una máquina de coser".

establecer una relación de contigüidad.¹⁹⁷ Veamos un ejemplo en el primer poema del libro,

"já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um
enxame de Harpias
vacilava com cabelos presos nos luminosos e
minha imaginação
gritava no perpétuo impulso dos corpos
encerrados pela
Noite" (p. 31)

Aquella combinatoria establece una relación de contigüidad que, por desplazamiento, incorpora a ese espacio degradado algo del orden de lo mitológico.¹⁹⁸ Piva repite el procedimiento acudiendo a un conjunto de imágenes monstruosas, como por ejemplo:

¹⁹⁷ Se suele filiar a Roberto Piva con el surrealismo o se lo suele señalar directamente como surrealista. Creo que más que intentar definirlo en uno u otro lugar, resulta interesante destacar su proximidad a dicha vanguardia como un síntoma más del lugar alternativo, más bien marginal, que ocupó este autor durante los años sesenta en la escena literaria brasileña. Bastarían sin embargo algunas referencias para mostrar que el surrealismo en Brasil fue una tradición activa y productiva: la llegada del surrealista Benjamin Peret a Brasil en 1929, que fue saludada desde la *Revista de Antropofagia* (2^o *dentição*) por Oswald de Andrade; la actividad plástica y teatral de Flávio de Carvalho en el *Clube dos Artistas Modernos* y la fundación del Teatro de la experiencia, en 1933, que se inspiraba en algunos de los conceptos del teatro de la crueldad de Antonin Artaud; o las esculturas informes de Maria Martins, que tuvo su primera gran muestra individual en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro durante 1956.

¹⁹⁸ Recordemos que las arpías (en portugués *harpia*) eran hijas de Electra y Taumante y hermanas de Iris. El mito cuenta que Fineo, un rey de Tracia, tenía el don de la profecía. Zeus, furioso con él por haber revelado secretos de los dioses del Olimpo contra la voluntad de éstos, lo castigó confinándolo en una isla con un festín del que no podía comer nada, pues las arpías siempre robaban la comida de sus manos justo antes de que pudiera tomarla. La versión básica de este mito, a medida que fue contada una y otra vez, añadió nuevos detalles: a saber, que las arpías no robaban la comida, sino que la ensuciaban con sus excrementos, haciéndola incomible. Pronto las arpías fueron vistas como difusoras de suciedad y enfermedad, adquiriendo también su más famosa apariencia monstruosa. La máxima extensión consiste en hacer funcionar a las arpías en medio de la avenida Río Branco.

"no espaço de uma Tarde os moluscos engoliram suas
mãos" (31),

o "sob o chapéu de prata do ditador Tacanho e o ferro e a
borracha /
verteram monstros inconcebíveis" (31)

La puesta en relación de referencias reales, espacios emblemáticos y tipologías urbanas y el procedimiento de la máxima extensión constituyen los recursos que *Paranoia* despliega. La ciudad de Piva es entonces la metrópolis industrial que se convierte en infierno que se transforma, finalmente, escenario propicio para que emerja el erotismo.

Por un erotismo sagrado

Hemos visto cómo Mário de Andrade funcionaba como invocación y guía en el comienzo de *Paranoia*, ahora quiero referirme al erotismo y la sexualidad en torno a su figura. Las referencias al poeta modernista se instalan en un terreno en el que la abundante crítica respecto de su figura ha evitado profundizar, me refiero a su homosexualidad. Respecto de ella, Piva ha señalado,

"...além disso, há diálogos mais explícitos, por exemplo, com a 'Meditação sobre o Tietê' e com 'Girassol da Madrugada'. Aliás, já da primeira vez que eu li o Mário, percebi que era um poeta com forte sensibilidade homossexual. Repare bem: 'Tudo o que há de melhor e de mais raro / Vive em teu corpo nu de adolescente / A perna assim jogada e o

braço, o claro / Olhar preso no meu,
perdidamente'. No 'Girassol da Madrugada' isso
aparece de modo muito nítido. O que não quer dizer
que eu desconsidere os outros modernistas, mas o
Mário foi uma descoberta que me interessou pelo
lado homoerótico".¹⁹⁹

Por ello, la inclusión de Mário de Andrade como musa inspiradora debe leerse no sólo como una filiación posible entre *Paranoia* y *Pauliceia desvairada*, sino como una específica relectura del poeta y novelista modernista. Un homenaje peculiar que no recupera el "monumento" tal como aparece, por ejemplo, en el retrato realizado por Cândido Portinari -un Mário viril, de anchas espaldas, con la mirada puesta en el horizonte de la historia-, sino más bien a la figura plasmada por Flávio de Carvalho, que realiza el polvo de arroz que Mário de Andrade usaba para blanquear su aspecto mulato, poniendo en primer plano el artificio y la ambigüedad que ese polvo traía consigo. Piva rescata al Mário de Andrade amante de la belleza de los jóvenes, y más precisamente de los adolescentes.

En los poemas de *Paranoia* los jóvenes y los adolescentes también están presentes. Y, junto a los pederastas, serán elevados a una condición angélica y sagrada. En el primer poema, "Visão 1961", ángeles coléricos aparecen inmediatamente después de estos versos,

"os banqueiros mandam aos comissários lindas caixas azuis
de excrementos
secos enquanto um milhão de anjos em cólera gritam nas
assambléias"(31)

¹⁹⁹ Revista Cult n° 34, San Pablo, mayo 2000, p. 8.

Se repite el procedimiento de la máxima extensión, banqueros y comisarios puestos en relación con un millón de ángeles. En la imagen, los ángeles enfrentan al mundo materialista de banqueros y comisarios. La segunda referencia a los ángeles aparece en el poema "Visão de São Paulo à noite. Poema Antropófago sob Narcótico", ya vinculando "ángel y sexualidad", el verso dice así "há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios" (38). A partir de aquel verso, el significante "ángel" se desplaza en dos direcciones. En primer lugar, pasa de sustantivo a adjetivo y se transforma en una cualidad de los vagabundos, "angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos" (39); en segundo lugar, permite establecer una equivalencia entre

"meninos visionários arcanjos de subúrbio entranhas em
êxtase alfinetados
nos mictórios atômicos" (53)

Obsérvese que además de la equivalencia planteada "meninos visionários" = "arcanjos de subúrbio", el adjetivo "visionários", que sería más propio de los "arcanjos", funciona en relación a los "meninos". De modo tal que no sólo hay equivalencia, y por lo tanto desplazamiento significativo, sino que la adjetivación reafirma dicho desplazamiento. Se construye una serie angelical en la que los significados van sedimentando de verso en verso. Al final de la serie, la pureza se torna equivalente de la condición visionaria y estas dos últimas de la condición sexual.

El circuito, sexual, se completa con la aparición de la pederastia. En relación a ellos, se dirá,

"bacharéis praticam sexo com liquidificadores como os
pederastas cuja /
santidade confunde os zombeteiros" (48)

Si el joven a ser sodomizado va transformando esa juventud en una cualidad angelical, el pederasta se dota de un halo de santidad. Esa relación se despliega en lo que voy a denominar un "suburbio" interno -y nocturno- de la ciudad: baños públicos, plazas y parques. Todos esos lugares, son la contracara de esa ciudad infernal.

Precisamente, uno de los últimos poemas, "No parque Ibirapuera", tiene como referente el emblemático parque, sede, a partir de 1953, de las Bienales de Arte y sitio de consagración del arte abstracto-geométrico. Allí podemos observar un nuevo y definitivo desplazamiento de lo angélico, que alcanza al propio parque,

"eu assistía uma guerra de chapéus e as brancas /
lacerações dos garotos no Ibirapuera angélico" (69)

La cualidad angélica del parque se contrapone al cronotopo histórico que ya es Ibirapuera en ese momento. En ese espacio, el yo lírico alcanzará una epifanía,

"no Ibirapuera esta noite eu perdi minha solidão
ROBERTO PIVA TRANSFERIDO PARA REPARO DE VÍSCERAS
todos os meus sonhos são reais oh milagres epifanias" (69)

Aunque el poema no lo explicita, teniendo en cuenta las series descriptas, podemos pensar que lo que allí sucedió fue un encuentro sexual entre un "joven angélico" y un "santo pederasta". Y además de ello, es posible justificar esa sustracción lingüística puesto que lo que acontece en ese encuentro es precisamente un milagro y una epifanía, acciones

que se resisten a ser integradas al orden de lo discursivo.²⁰⁰ Tal como ha señalado Georges Bataille, "si el cuerpo llega a triunfar, el lenguaje que expresa esos triunfos no tiene la fuerza de hacerlo más que en un movimiento de retirada".²⁰¹ Como se puede observar, nada se dice de este último encuentro. Se nombran apenas sus contornos y sus efectos: el parque Ibirapuera, la noche, la pérdida de la soledad, pero en el centro hay un vacío. La retirada del lenguaje de la que habla Bataille, significa entonces el testimonio de la imposibilidad de testimoniar esa experiencia. Al prevalecer la 'carne' -esas vísceras de las que habla el poema- se excede el límite de la corporalidad como límite de nuestra individualidad, y se llega con ello a un límite en la representación.

Una vez más, como los discursos en torno al cuerpo del Neoconcretismo, de Jorge Mautner, lo que podemos observar es un trabajo en contra de unos límites definidos -prohibiciones, territorializaciones, formaciones- a efectos de arribar, precisamente, a estados de intensidad en los que la forma corporal, sin ser destruida, pueda ser alterada.

²⁰⁰ También se puede pensar en el cuerpo sin órganos que Deleuze desarrolló a partir de un texto de Antonin Artaud. Dicho concepto, que también es deudor del pensamiento de Gilbert Simondon, no supone un cuerpo despedazado, sino la transformación del pensamiento sobre el cuerpo. El cuerpo sin órganos sería un cuerpo sin un centro organizador unificante y jerarquizante de los conceptos corporales y por ello una crítica política de un modo de pensar el poder como centrado, unitario y soberano. Como ha afirmado Anne Sauvagnargues: "Esta reforma de la concepción del cuerpo pasa por una crítica de la noción de organismo y, a través de ella, del poder reservado al centro y al reparto jerárquico de funciones. Dicha reforma alcanza también a la jerarquía de los cuerpos según sus modos de mando y organización: centro espiritual, alma noética, sensitiva, motriz o vegetativa (Aristóteles), que implica la división y el reparto jerárquico de los planos espiritual y corporal, humano y animal, animado e inanimado, donde la forma orgánica rige e informa la diversidad material. El órgano es asiento de un modelo autocentrado, 'lugar somático' de una tesis sobre 'la unidad y la centralización jerárquica de las diferentes partes del cuerpo'" in *Deleuze. Del animal al arte*. Traducción: Irene Agoff. Argentina: Amorrortu, 2006, p. 98.

²⁰¹ "La felicidad, el erotismo y la literatura" in *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Traducción: Silvio Mattoni. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2001, pp. 84-85.

Relecturas modernistas

Quiero retomar la referencia a los modernistas, puesto que si bien *Paranoia* ataca -pero no abandona, reitero- una ciudad emblemática para el modernismo como fue San Pablo, Piva en su manifiesto "Os que viram carcaça" cita y reescribe, ya habíamos señalado, a uno de los dos escritores más importantes del modernismo brasileño: Oswald de Andrade. Por otra parte, como hemos observado, la presencia del otro gran escritor modernista, Mário de Andrade, resulta significativa en *Paranoia*.

Paranoia se publicó casi al mismo tiempo en que los poetas concretos empezaban a recuperar la figura de Oswald de Andrade.²⁰² Es decir, en el momento en que el modernismo literario de los años veinte, luego de un ostracismo que duró décadas, comenzó a ser rehabilitado.²⁰³ Haroldo de Campos procuró rescatar la iconoclastía y el contenido político de la obra de Oswald de Andrade. Para ello, aproximó la poesía del poeta modernista a las experimentaciones dadaístas y la enfrentó a la "oligarquía latifundaria" y la "consciência letrada dos grêmios fátuos e das tertúlias inócuas". El poeta concreto encontró esa iconoclastía en los procedimientos lingüísticos de Oswald de Andrade, en una poesía "sem preâmbulos ou prenúncios, sem poetizações", y reivindicó ese linaje para la poesía concreta - post-salto participante-. Hallaba en la estética y en la poética de Oswald de Andrade un despojamiento, un equilibrio entre destrucción (de tradiciones anquilosadas) y construcción (de nuevas tradiciones), que la hacía operativa políticamente en los agitados días previos y posteriores a la dictadura del 64.

²⁰² Haroldo de Campos publica "Estilística Miramarina" (24/10/64 en *O estado de São Paulo*) y en 1965 el texto "Una poética da radicalidade", prefacio de la reedición del texto *Pau Brasil* de Oswald de Andrade.

²⁰³ Los libros de Oswald de Andrade no se conseguían.

Pero para Haroldo de Campos -como para Augusto de Campos y Décio Pignatari-, la poética de Oswald de Andrade sirvió para torsionar el proyecto modernista que sustentaba el concretismo. El concepto de "antropofagia" les sirvió para incorporar materiales diversos a su voluntad constructiva.²⁰⁴

La breve cita que Roberto Piva hace del Manifiesto Antropófago y las referencias a Mário de Andrade, parecen orientarse en una dirección completamente diferente.²⁰⁵ Más que un principio constructivo, Piva relea una fuerza pulsional y escandalosa. Como si el modernismo, efectivamente, contuviera una carga de sexualidad y sensualidad que aun pudiera ser activada. Alcir Pécora, respecto de ello, ha señalado,

"Pode-se dizer então que Piva tende a dissolver os componentes iluministas do modernismo paulista para acentuar a dimensão menos recatada e mental da sua criação. Isso está claro no próprio mapa paulistano que compõe, balizado pelos bares, inferninhos, praças e avenidas do antigo centro, mas no qual não cabe o menor traço de deslumbramento diante do maquinismo tecnológico, assim como não há qualquer vontade de progresso ou expectativa de futuro nacional. Evidentemente o Mário de Andrade by Roberto Piva é inteiramente outro em relação ao púdico professor e ideólogo nacionalista que vingou nas escolas".²⁰⁶

²⁰⁴ Ver Gonzalo Aguilar. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003, p. 116.

²⁰⁵ Resulta por demás interesante señalar que cuando Haroldo de Campos se abocó a la novela *Macunaima*, de Mário de Andrade, hizo un análisis estructural.

²⁰⁶ In Roberto Piva. *Mala na Mão & Asas Pretas*. São Paulo: Editora O Globo, 2006, p. 16.

El dramaturgo José Celso Martínez, algunos años después, hará algo semejante con la puesta en escena de la pieza teatral *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. En el Manifiesto que acompañó la puesta Celso Martínez escribió,

"fidelity to the autor means trying to reclaim a climate of violent creation in a savage state and doing so in terms of how actors, scenes, costumes, music, etc., are developed".²⁰⁷

Una idea que Raúl Antelo utilizó en su ensayo "Rama y la modernidad secuestrada", puede contribuir a esclarecer aún más esta última afirmación. En relación a la modernidad latinoamericana, Antelo escribe que la misma se encuentra atravesada por dos focos divergentes, responsables por las tensiones entre juego y trabajo, entre soberanía y servidumbre. Por un lado, el foco marxiano que propone la abolición de la propiedad privada de los medios de producción; y por otro, el foco Nietzsche, que ilumina la servidumbre del trabajo como última rémora de "un ser cautivo por atávico temor a la muerte". El foco Nietzsche es el foco con el que Piva ilumina el modernismo, y es el foco con el que afirma una vida que, aún no siendo universal, permite "distribuir afectos y armar enlaces comunitarios electivos y efectivos".²⁰⁸

La de Piva puede considerarse como una pionera lectura corporal y sexual del modernismo brasileño.²⁰⁹ Testimonia la

²⁰⁷ Celso Martínez, José. "O rei da vela. Manifesto do Oficina" in *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. Carlos Basualdo (org.) Op. cit, p. 233.

²⁰⁸ Raúl Antelo. *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Editora Grumo, 2008, p. 197.

²⁰⁹ Respecto al Manifiesto Antropófago resulta interesante la lectura que hace Luiz Costa Lima, quien luego de compararlo con la experiencia del Collège de Sociologie, llevado adelante entre otros por Georges Bataille entre el 37 y el 39; escribe: "Lembrando Nietzsche, pode-se-ia acrescentar que a ênfase na devoração -na necessidade cultural da devoração do outro -assumia o significado de uma 'reabilitação da sensibilidade do gosto', que vinha

búsqueda alternativas al discurso más técnico y, por lo tanto más mental, del concretismo, a la modernidad desarrollista que está emergiendo de los claustros de la Universidad de San Pablo, y a la poesía militante y 'piadosa' de la izquierda literaria brasileña. Como reescribe Piva, "Só a desordem nos une. Ceticamente, Barbaramente, Sexualmente"²¹⁰.

corrigir a tendência descorporizante acentuada desde o Iluminismo", in *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 32.

²¹⁰ "Os que viram carcaça", *Op. Cit*, p. 141.

2

MODERNIDADES: AUTORITARISMO Y CONTRACULTURA

"o concretismo é frio e desumano
dizem todos (tirando uma fatia)
e enquanto nós entramos pelo cano
os humanos entregam poesia"

Augusto de Campos, *Soneterapia*,
(publicado en la revista *Navilouca*
en 1974)

¿Duchamp Mallarmé?

John Cage

¿Qué resultados arrojaría un abordaje de los años setenta cuya perspectiva fuera las figuraciones corporales que la literatura y la cultura produjeron en aquel momento? ¿con qué usos, con qué efectos y con qué figuraciones nos encontraríamos? Y ¿qué sucedería si, más que enfatizar rupturas con los años inmediatamente anteriores y con lo que, ya a esta altura, podemos denominar una tradición experimental²¹¹, procuraríamos

²¹¹ Numerosas lecturas han coincidido en señalar las desventajas de un proyecto como el de la Poesía Concreta y en erigir al año 1968, como el inicio de un período radicalmente diferente para la cultura brasileña. En su valioso *Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e desbunde. 1960 / 1970*, Heloisa Buarque de Hollanda, por ejemplo, emprendía un extenso recorrido que abarcaba más de quince años de historia cultural brasileña -desde los CPC hasta la poesía marginal-, pero cuando se refería a la poesía concreta señalaba: "O poema concreto segue exato, preciso, industrialmente projetado. Um poema reluzente, limpo, objeto industrial de padrão internacional: um produto nacional para exportação. E a idéia de que a poesia brasileira estaria capacitada para ingressar, segundo Haroldo de Campos, 'numa fase de exportação' é reveladora. Ela se trai quando deixa patente a inadequação do padrão internacional de seus objetos industriais à realidade da demanda cultural do país. Ou seja: o padrão internacional é guiado pela realidade das economias capitalistas centrais, desenvolvidas, modernas" (41). Mientras que casi al mismo tiempo, Carlos Alberto Messeder Pereira apuntaba: "Enquanto o momento que se inicia nos anos 50 é marcado por um projeto de desenvolvimento calçado sobre a modernização tecnológica capaz de aglutinar os mais diversos grupos sociais e que se expressa na ideologia desenvolvimentista, os anos 70, depois de profundas mudanças ocorridas durante a década de 1960, vão se

líneas de continuidad y relecturas transformadoras? ¿Qué tipo de figuraciones corporales deberíamos buscar? Volver a pensar los años setenta desde esta perspectiva supone en principio encontrar algún desvío que permita hilvanar una filigrana hecha de repeticiones y diferencias entre los sesenta y los setenta. La operación requiere acudir, en principio, a cuatro palabras: represión, desarrollo económico, industria cultural y contracultura. Esas instancias comenzaron a convivir en Brasil en aquellos años, cuando la hegemonía cultural de izquierda había sido efectivamente depuesta y desarticulada por el endurecimiento del régimen militar, y la neovanguardia musical tropicalista (1967-1968) era poco más que un recuerdo. En lugar de los proyectos emancipadores que habían circulado durante la primera mitad de los años sesenta, desde el Estado se instaló la "política de la supresión", como la llamó Flora Süssekind²¹², que operó tanto sobre los objetos culturales, vía censura, como sobre los cuerpos de los artistas a través de la cárcel, la tortura, el exilio o el autoexilio. Elio Gaspari ha señalado que "a tortura tornou-se matéria de ensino e prática rotineira dentro da máquina militar de repressão política da ditadura".²¹³

caracterizar exatamente por uma 'crise de modernidade' -a técnica, que no primeiro momento fora o dado fundamental de um projeto de desenvolvimento capaz de sensibilizar os mais diferentes setores da sociedade, transforma-se num vigoroso instrumento de repressão e dominação, enquanto parte de um projeto de desenvolvimento de tipo fortemente excludente e concentrador, num contexto de grande autoritarismo político". Messeder Pereira, Carlos Alberto. *Retrato de época. Poesia Marginal, Anos 70*. Rio de Janeiro, Funarte, 1981, p. 78. Y de modo semejante, Roberto Schwarz agregaba: "Sabe-se que progresso técnico e conteúdo social reacionário podem andar juntos. Esta combinação, que é uma das marcas do nosso tempo, em economia, ciência e arte, torna ambígua a noção de progresso. Também a noção próxima, de vanguarda, presta-se à confusão. O vanguardista está na ponta de qual corrida?" "Nota sobre vanguarda e conformismo" in *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e terra, 1992, p. 43. El consenso compartido focalizaba el Acto Institucional N° 5, sancionado en noviembre de 1968, como el inicio fatídico de los años setenta. Dicho Acto, en verdad un golpe dentro del golpe, instauró la censura previa y fue sin dudas el comienzo de un irrefutable aumento de la política represiva de la dictadura.

²¹² In *Literatura e vida literaria*. Belo Horizonte: UFMG Editora, 2004.

²¹³ El cuerpo fue el objeto privilegiado de las políticas represivas gubernamentales, a través de un sistemático plan que incluía la cárcel, el exilio, la tortura y el asesinato. Entre 1968 y 1973 fueron asesinadas por

En ese período se produjo entonces "um novo quadro conjuntural onde a coerção política irá assegurar e consolidar a euforia do milagre brasileiro".²¹⁴ En el período 1968/69 el país creció a un ritmo impresionante, registrando variaciones positivas de 11,2% y 10% del PIB", robusteciendo la capacidad de consumo de una clase media que exigía productos culturales a su medida y generando, de este modo, la consolidación de una industria cultural. La *promesse de bonheur* brasileña, que parecía estar materializándose, tenía un trasfondo de pesadilla.

Como reacción, tanto a la dictadura como a la industria cultural, muchos jóvenes adoptaron las premisas de la contracultura que, según Cláudio Novaes Pinto Coelho, estuvo destinada a "romper com a modernização da sociedade brasileira posta em pratica de forma autoritária pela ditadura militar, estabelecida no país com o golpe de 1964".²¹⁵ El ensayo de Pinto Coelho recorre los años sesenta y setenta y muestra el momento

los organismos de represión ciento cincuenta y tres personas. Información aparecida en: Cabral, Reinaldo & Lapa, Ronaldo. *Desaparecidos Políticos*. Río de Janeiro: Edições Opções, 1979. Un pequeño texto incluido en el libro *Prisões, Seqüestros, Assassinatos. Desaparecidos Políticos*, titulado "Órgãos de Repressão e Informação da Ditadura" da cuenta de cómo hacia fines de los sesenta el Estado monta un amplio aparato de inteligencia a efectos de obtener información, encarcelar, secuestrar, torturar y matar. Así, cada Estado poseía su Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Hacia fines de los años sesenta se creó el OBAN, en San Pablo. En 1970, la cúpula militar dividió el país en áreas geográficas y en cada una de esas áreas puso a funcionar un CODI, que coordinaba los varios DOI (Departamentos de Operaciones Internas). Además de ello, fueron instalados o reestructurados Centros de Información de las Fuerzas Armadas. El CIE (Centro de Informações do Exército); el CISA (Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica; el CENIMAR (Centro de Informações da Marinha) y el CIEEx (Centro de Informações do Ministério das Relações Exteriores. Al mismo tiempo, y dependientes del SNI, comenzaron a funcionar los DSI (Divisões de Segurança Interna), instalados en los Ministerios Civiles y las ASI (Asesoráis de Segurança Interna) que funcionaban en los Entes Autárquicos y en las Sociedades con participación estatal. Tal como afirma Elio Gaspari: "Em 1974 chegou ao apogeo a política de extermínio de presos políticos. As versões oficiais já não produziam mortos em tiroteios, fugas ou suicídios farsescos na cidade" para luego agregar que "Na lista dos militantes urbanos misturavam-se pessoas mortas em sessões de tortura que posiblemente não se destinavam a liquidá-las, presos ejecutados nas cadeias". Elio Gaspari. *A Ditadura Derrotada*. San Pablo: Companhia das Letras, 2003, p. 387. Gaspari también brinda información sobre muertos y desaparecidos: entre 1968 y 1974 hubo doscientos ochenta muertos y ciento veinte desaparecidos.

²¹⁴ Heloisa Buarque de Hollanda. *Op. Cit.*, p. 90

²¹⁵ *Anos 70: Trajetórias*. AA.VV. *Op. Cit.*, p. 41.

en que el *hippismo* dejó de ser sólo una forma de vestirse para transformarse en un modo de vida. Menciona como referencia central el "Manifiesto Hippie" de Luiz Carlos Maciel, publicado en *O Pasquim* en enero de 1970, y a algunas publicaciones de la prensa alternativa, entre las que destaca *Flor do Mal*, *Presença* y *Rolling Stone*.

En efecto, si los jóvenes reaccionaban a la modernización autoritaria adoptando los valores de la contracultura, entonces la conclusión lógica era que las vanguardias brasileñas basadas en premisas evolutivas, por caso la Poesía Concreta, debían ser igualmente rechazadas. La apreciación de Pinto Coelho, en verdad, presenta un problema central porque evalúa la contracultura como un todo. Sin un abordaje que deje de pensarla de modo homogéneo, siempre nos encontraremos al final de la argumentación con el mismo tipo de condena. Recuperar su heterogeneidad significa, como veremos, una idea de cuerpo y una relación con la vanguardia diferentes.

En efecto, la contracultura tuvo manifestaciones diferentes en la Costa Oeste y en la Costa Este norteamericana. Cuando se señala a Luiz Carlos Maciel como el gran difusor de la contracultura en Brasil, en realidad hay que advertir que fue, principalmente, un difusor de la vertiente contracultural proveniente de la costa oeste de los Estados Unidos. En su manifiesto de enero de 1970 ello resulta claro:

"ela não deseja destruir tudo para começar de novo. Prefere assumir sua tarefa montada sobre os ombros da tradição, sem compromisso, colhendo dessa tradição suas forças desprezadas: o êxtase, o sonho, o ritmo, a cor, o riso, a paz e todos os

presentes que o nosso Deus criador oferece aos sentidos humanos para a sua fugaz fruição".²¹⁶

En la cita podemos observar un volver a la tradición, pero para recuperar de allí aspectos que parecen haber estado reprimidos. El listado, definido como un regalo de Dios, jerarquiza los elementos sensoriales, que funcionan como sustrato verdadero y último de la construcción de sentido. Se trata de un humanismo sensorial que se desplegaría si se dejasen brotar las verdaderas fuerzas del hombre. Por otra parte, la definición de Maciel, por omisión, muestra que dicha vertiente contracultural fue básicamente antiintelectual. Los "regalos que Dios" ofrece están destinados a los sentidos y no a la razón. El ánimo antiintelectualista de la contracultura, ha señalado Antonio Risério, "foi alimentado, ainda, pela tradição pragmática norte-americana".²¹⁷ No interesaba ni el pensamiento académico, ni el intelectual tradicional.²¹⁸

Retornando al Brasil, y concentrándonos en el plano de la producción estética, podemos verificar que efectivamente muchos de los jóvenes artistas de aquel momento ejercitaron dicho antiintelectualismo, cuestionando a las vanguardias brasileñas de los años cincuenta y sesenta. Cacaso fue uno de ellos:

"ESTILOS DE ÉPOCA

Havia

²¹⁶ *As quatro estações*. São Paulo: Record, 2001, p. 76.

²¹⁷ "Duas ou Três coisas sobre a contracultura no Brasil", in *Anos 70. Trajetórias*. AA.VV. Op. Cit., p. 25.

²¹⁸ Sin embargo, algunos intelectuales eran admitidos. Uno de ellos fue Herbert Marcuse. En Argentina por ejemplo, otro exponente de la contracultura, Miguel Grinberg, escribió el prólogo a *La sociedad carnívora* (1969) de Marcuse. Allí sostenía: "El intelectual consciente de la podredumbre del orden reinante debe abandonar las poses exquisitas y consolidar una negación positiva, un rechazo germinador", in *La generación 'V'. La insurrección cultural de los años 60*. Buenos Aires: Emecé, 2004, p. 44.

os irmãos Concretos
H. e A. Consangüíneos
e por afinidade D. P.,
um trio bem informado:
dado é a palavrpalavra dado
e foi assim que a poesia
deu lugar à tautologia
(e ao elogio à coisa dada)
em sutil lance de dados:
se o triângulo é concreto
já sabemos: tem 3 lados".²¹⁹

La Poesía Concreta pareció convertirse en el epítome estético de un proyecto de país que había desembocado en una dictadura, pasando de un desarrollismo inclusivo a una racionalidad tecnocrática. Bastarían apenas algunos datos, como por ejemplo el proyecto *Galáxias* que Haroldo de Campos ya comienza en 1963, para demostrar que la Poesía Concreta había dejado de existir como grupo de vanguardia orgánico durante los años setenta, y que su fase ortodoxa o de guerra, en toda su larga historia, había sido relativamente breve. En lugar de la poesía 'matemática', los concretos comenzaron a interesarse por la introducción del azar y lo aleatorio en la composición poética.

Pero si la contracultura no fue un bloque homogéneo, entonces deberíamos poder encontrar canales alternativos de difusión en Brasil. Esos canales, efectivamente, existieron y estuvieron constituidos por Roberto Piva, que vuelve a publicar en los setenta; Jorge Mautner, que retorna de su exilio también en aquellos años e inicia su carrera de cantante sin dejar de escribir; y Hélio Oiticica, que habiendo vivido en Londres entre

²¹⁹ In *Poesía marginal*. Diana Klinger (comp). Buenos Aires: Eloisa Cartonera, 2005, p. 32.

1969 y 1970 y en New York entre 1970 y 1978, tuvo una activa participación en la cultura brasileña a través de ensayos para diferentes publicaciones alternativas, y de cartas para sus amigos.²²⁰

En relación a Oiticica quiero mencionar, las cartas que enviara a Torquato Neto entre junio de 1971 y mayo de 1972, y un breve texto sobre Jimi Hendrix de 1973. En las cartas podremos observar su vertiente 'informativa', mientras que en el texto sobre Hendrix lograremos aproximarnos a su práctica de artista, y prestar atención a las singulares lecturas en las que articulaba materiales y prácticas contraculturales, procedimientos de las vanguardias aleatorias -utilizará la figura del músico John Cage- y recuperaciones transformadoras de los poetas concretos²²¹, haciendo aparecer el cuerpo como un dato central.

En una de las cartas a Torquato, Oiticica anticipa, "Esta carta segue separado de média que vou lhe enviar; coisas sobre cinema, *Village Voices* (cujos artigos caretas, mas quase sempre

²²⁰ Durante su estadía en el exterior Oiticica envió artículos para *O Pasquim*, *Flor do mal*, *Geleia Geral* y *Polem*, *Jornal Correio da Manhã* y *Navilouca*, entre otras publicaciones. En relación a las cartas, el archivo Hélio Oitica consigna, además de las cartas a Torquato Neto, numerosas cartas a Waly Salomão, Caetano Veloso, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Ivan Cardoso, Antônio Risério, Duda Machado, Antônio Manoel, Lygia Pape, Luiz Fernando Guimarães, Walter Zanini, Luciano Figueiredo, y Antônio Dias, entre muchos otros, constituyendo un bloque de más de trescientas. En las cartas que Oiticica envía desde New York se puede apreciar la relación que mantenía con los poetas concretos Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari. También resulta interesante señalar que a diferencia de Luiz Carlos Maciel, Oiticica vive en New York durante aquellos años. En las cartas, principalmente las enviadas a Waly Salomão, Ivan Cardoso, Rogério Duarte y Torquato Neto, Oiticica narra, y combina, los encuentros que tuvo con Augusto y Haroldo de Campos y las lecturas por ellos sugeridas y el ambiente cultural de New York. Por ejemplo, en carta a Rogério Duarte (13/08/71) enumera los conciertos a los que asistió: Jethro Tull, Frank Zappa y Procul Harum. De entre los films que vio señala los de Andy Warhol y Jack Smith.

²²¹ Gonzalo Aguilar ha producido dos ensayos iluminadores respecto de la relación entre Hélio Oiticica y Haroldo de Campos: "Na Selva Branca: O Diálogo Velado entre Hélio Oiticica e Augusto de Campos e Haroldo de Campos" in *Fios Soltos. A Arte de Hélio Oiticica*. Paula Braga (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008; "En las Galáxias: el encuentro de Hélio Oiticica y Haroldo de Campos" in *Subjetividades em devir*. Célia Pedrosa, Ida Alves (org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

ótimos; é so procurar; tem Jonas Mekas em cinema; cartazes de dia...".²²² La referencia a Jonas Mekas, uno de los exponentes del cine *underground* americano, resulta decisiva para comenzar a pensar las diferencias entre Maciel y Oiticica, y la relación entre contracultura y vanguardias. En la misma carta, Oiticica menciona una futura entrevista con Mário Montez y Jack Smith, dos actores fetiches de Andy Warhol. Y a lo largo de las cartas, seis en total, las referencias culturales, los envíos y las indicaciones se suceden. Alejado de la cultura *flower power* Oiticica se referirá a Andy Warhol, Frank Zappa, las novelas de Burroughs *Junkie* y *Naked Lunch* y al cineasta Stan Brakhage, entre muchos otros. Estos escritores, cineastas, artistas plásticos y músicos, pese a su heterogeneidad, coincidían en no formar parte del humanismo sensorial que puede detectarse en Maciel y constituían, además, la vertiente más experimental de la contracultura. Muchos de ellos, son posteriormente mencionados o recomendados en las crónicas de Torquato Neto.

Por otra parte, y en relación al músico Jimi Hendrix, del cual Luis Antonio de Villena ha dicho que "era una mezcla de triunfo y marginación. Representaba el *lado duro* de aquel paraíso floral que inventaron los hippies"²²³, Oiticica se declaró reiteradamente admirador. Uno de los textos que le dedicó, "Hendrixts"²²⁴, resulta esclarecedor del modo en que pensaba en aquel roquero, en la contracultura en general y en las articulaciones que imaginaba entre ésta y la vanguardia.

"HENDRIX-MONTERREY:

²²² Reproducida en *Torquatalia* (Do lado de dentro). Paulo Roberto Pires (org.). Rio de Janeiro: Rocco, p. 216.

²²³ In *Heterodoxia y contracultura*. Barcelona: Montesinos, 1989, p. 148.

²²⁴ El texto se encuentra en la serie "Newyorkaises", en la sección "Bodywise". También dedicó a Hendrix la serie 5 de su proyecto "Cosmococas", allí sobre el rostro del músico, que ocupa la portada de su disco *War Heros*, distribuyó líneas de cocaína con las que acentuaba las líneas del aquel rostro.

findou platéia aquela / fundou WOODSTOCKHAUSEN /
q'AUGUSTO DE CAMPOS nomeu / (...) / em Monterrey
estranharam Hendrix: / ele era corpo-guitarra-
fogo: / ejacular o fogo elétrico! / foder com
aquela platéia" (200/1)

Algunas cuestiones para remarcar aquí. El neologismo, "WOODSTOKHAUSEN", reproducido a partir de un texto de Augusto de Campos, posee una doble referencia. Woodstock fue la ciudad donde David Tudor interpretó por primera vez, en agosto de 1952, la célebre pieza de Jonh Cage 4' 33'', que consistía en cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio. La pieza no sólo hacía visible el silencio como un componente esencial de la música, sino, algo que para muchos pasó desapercibido, incorporaba a ese silencio todos los sonidos producidos en el salón. Teniendo en cuenta que casi todos esos sonidos accidentales provenían del público, este se transformaba en un ejecutante más de la pieza. Aparecía aquí un concepto central para Cage: el sonido no-intencional, provisto, en este caso, por el público. Woodstock fue, por otra parte, también la sede del primer concierto multitudinario de rock en 1969, en donde participaron decenas de músicos y bandas, y cuyo cierre estuvo a cargo de Jimi Hendrix.²²⁵

Tal como Oiticica lo plantea, Cage y Hendrix poseen al menos un punto en común: producir un arte abierto al acontecimiento, dado por la participación no mediada del público. En el caso de Cage, el público no necesitaba saber música, con que alguien tosiera en la sala la música ya se estaría produciendo; en el caso de Hendrix, nadie allí

²²⁵ Stokhausen, a quien los poetas concretos citaron en sus manifiestos en reiteradas ocasiones, funciona casi como un sinónimo de Cage, sobre todo teniendo en cuenta que a mediados de la década de 1950 fue apartándose de las formas más severas de la escuela posweberiana, haciendo coexistir en sus obras el rigor de la serie con el azar de la improvisación.

necesitaba saber bailar, bastaba mover el cuerpo y sentir la música. Los conciertos de Cage y Hendrix serían situaciones sometidas al azar y, en virtud de ello, a la producción de acontecimientos.

La segunda cuestión, y central para el tema que nos ocupa, es la mención a Augusto de Campos, autor del neologismo que articula el breve texto: "WOODSTOKHAUSEN". Augusto de Campos, ya se había referido en numerosos escritos tanto a Stockhausen como a Cage y de hecho el concepto de azar que el poeta concreto incorpora a partir de 1963 fue inspirado en Cage:

"Mais tarde, já nos anos 60, as idéias de música indeterminada de Cage, [...] influíram, na minha decisão de incorporar o acaso aos procedimentos de elaboração do poema. É o que acontece com *Acaso e Cidade*, ambos de 1963. O primeiro, que faz do acaso o seu próprio tema, foi composto com todas as permutações possíveis das letras dessa palavra, liberando assim o controle semântico do texto; no segundo, as palavras terminadas em *cidade* foram simplesmente arroladas em ordem alfabética, e depois reduzidas, por um segundo critério arbitrário (o da identidade da grafia em português, francês e inglês) ao formato final do poema. Nesses dois exemplos, no entanto, não há indeterminação absoluta, e sim, um balanceamento entre o acaso e a razão semântica, que acabam direcionando o poema. Esse é também o caso de poemas posteriores, como *Memos*, em que eu sobreponho duas leituras, uma ordenada, pregnante, e outra, caótica, em caminho-de-rato, que se abre à exploratória casual. À parte disso, vários dos meus trabalhos se referem expressamente a Cage, em homenagem: *Hom' cage to*

Webern, *Pentahexagrama para John Cage, Todos os Sons.*"²²⁶

Aunque Oiticica había tenido algún contacto con los poetas concretos durante la fase inicial del concretismo, la relación de amistad con ellos comenzó a partir de 1968. Desde ese momento, Oiticica promueve una creciente valorización y relectura de su obra. Sin embargo, observemos que cuando nombra a un integrante de los concretos elige destacar su vertiente más aleatoria o anestética. La frase, "q'AUGUSTO DE CAMPOS nomeu" otorga a Augusto -a los Concretos en general- el papel del descubridor -de Cage, de Stokhausen-, al tiempo que ese papel otorgado realza una zona de la Poesía Concreta mucho menos matemática que la generalmente atribuida al concretismo. Este es uno de los efectos -veremos otros- que produce el retorno crítico a las vanguardias: actualizar aspectos reprimidos o marginalizados de las mismas.

Oiticica compone entonces una serie que, a partir de agrupar a Cage/Stokhausen opera una suerte de anamnesis: Stockhausen (anestética, performance) y Augusto de Campos (poesía concreta), permiten volver a leer la *performance* de Jimi Hendrix (Woodstock, Monterrey, rock, contracultura)²²⁷, mientras que Jimi Hendrix permite volver a (des)leer tanto a Cage/Stokhausen como a la poesía Concreta. No obstante ello, existe una diferencia notable y es la que va del sonido (Cage) al cuerpo (Hendrix, el público). En efecto, a la vez que Oiticica produce esa anamnesis en donde Cage comienza a tener un rostro Hendrix, o éste un rostro Cage, el desplazamiento operado hace surgir el cuerpo como un principio que permite la emergencia del azar y el acontecimiento. El cuerpo que aparece

²²⁶ In *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 143.

²²⁷ Los tres términos de esa serie son intercambiables por otras series que aparecerán en otras producciones o escritos de Oiticica: John Cage, Haroldo de Campos y Frank Zappa, o Marcel Duchamp, Décio Pignatari y Yoko Ono.

cuando el público baila rock y/o cuando Hendrix toca su guitarra, es un cuerpo que en virtud de un campo experimental específico -el estadio o el Central Park- posee la potencialidad de experimentar un acontecimiento o una situación. Comparando el rock con el samba Oiticica sostenía:

"O que o rock a meu ver teve uma coisa importante que foi isso, que todas a pessoas mais sem jeito que...que jamais voce diria, ah! Essa pessoa não pode sambar, não pode dançar, todas dançam".²²⁸

Para concluir con el ejemplo Oiticica, podríamos sostener que contrariamente a la contracultura de Maciel, que en su referencia a los dones de Dios es trascendente, con un modelo de cuerpo que en su despertar sensorial no hace más que configurarse como una totalidad fija y jerárquica, la contracultura que le interesa al artista plástico carioca es experimental, aleatoria y acontecimental.

Recuperar lazos -la presencia de Mautner y Piva, las relecturas de Oiticica-, determinar diferencias entre los distintos tipos de contracultura, significa poder encontrar y, por lo tanto, leer en la cultura brasileña de los años setenta modalidades diferenciadas de relacionarse con el pasado y con el presente, y a partir de ellas comenzar a pensar en los efectos

²²⁸ Apud Michel Ashbury "O Hélio não tem Ginga", in Fios Soltos, Op. Cit., p. 45. Oiticica compara la necesidad de iniciación en el samba con la potencial espontaneidad del rock. Y ve en esa espontaneidad una posibilidad de experimentación.

de sentido que se fueron produciendo sobre ese pasado y ese presente.

La problematización de la contracultura, su expansión, la recepción de idearios divergentes y contrapuestos debe permitirnos entonces revisar propuestas homogeneizantes, o al menos reformularlas. Los años setenta, en los que ubico el momento de la modernización autoritaria, efectivamente pusieron en discusión la "herencia moderna" con sus vanguardias, desarrollismos y utopías de liberación, pero ello no significó únicamente un rechazo de aquella herencia. Toda una zona de la literatura brasileña hurgó críticamente allí.²²⁹ El retorno transformador a las vanguardias, que se dio acompañado de los materiales e imaginarios que ponía a disposición la contracultura, buscó núcleos problemáticos, nuevos procedimientos, y también usó esas vanguardias como una política de resistencia estética frente a la dictadura y al avance de la industria cultural.

A la pregunta de Schwarz, "¿O vanguardista está na ponta de qual corrida?"²³⁰, entonces se le deben sumar al menos otras dos que intentaré responder en lo que resta del capítulo y que estimo ampliarán el horizonte de reflexión y de paso iluminarán de otras maneras el pasado, ¿de qué modo era posible actualizar la ideología de las vanguardias? ¿qué efectos sobre las propias vanguardias tendría esa actualización? El cuerpo fue una de las respuestas para ambos interrogantes. Apropiarse de la voluntad

²²⁹ En su "Introducción al posmodernismo", Hal Foster sostiene que, como resultado de la crisis del modernismo, se configuraron dos posmodernismos: uno de reacción y uno de resistencia. Mientras que el primero repudiaba al modernismo y elogiaba el status quo, el segundo se proponía deconstruir el modernismo y oponerse al status quo. In *La posmodernidad*. España: Kairos, 1988, p. 11. El posmodernismo de la resistencia procuraba así rebasar el proyecto moderno a efectos de "salvarlo". Y con este objetivo comprometió una "crítica de las representaciones occidentales y las 'supremas ficciones modernas', y un deseo de pensar bajo puntos de vista sensibles a la diferencia" (16). Sin acudir a la categoría de "posmodernismo" quiero recuperar lo dicho por Foster en función de la cultura brasileña.

²³⁰ *O pai de família e outros estudos*. Op. Cit., p. 43.

inventiva de la Poesía Concreta, por ejemplo, significaba, entre otras cosas, confrontar con un provincianismo opresivo que desde el final de la década de los sesenta no dejaba de profundizarse²³¹; por otro lado, producir un cuerpo, con sus humores, sus fluidos y sus movimientos, contribuía a deshacer los riesgos de un exceso de formalismo.

A efectos de pensar tanto en los diversos modos en que esa actualización fue ensayada, como en las políticas de la resistencia frente a la modernización autoritaria, en las siguientes secciones me detendré en proyectos estéticos que regresan o reciben al pasado, y que usan o construyen un cuerpo para articular ese regreso/recibimiento: los usos del concretismo que aparecen en la crónicas de Torquato Neto a través de un cuerpo fragmentado; las sucesivas escrituras, a partir de textos de Haroldo de Campos y Hélio Oiticica, que recibió el cuerpo vampírico y anacrónico de Torquato Neto; el retorno a un modernismo nihilista y satírico, puntuado por la fecalidad, que realizó Glauco Mattoso; y la articulación, y la escenificación de esa articulación, que procuró Paulo Leminski, a través de un cuerpo intenso y un cuerpo mártir, entre el rigor constructivo y una cierta espontaneidad de la expresión. Quedarán así configuradas cuatro figuraciones que constituyen una suerte de 'teatro corporal' de los años setenta, en las que confluyeron, diferenciados y heterogéneos, objetivos estéticos y políticos: releer transformadoramente y/o usar a las vanguardias

²³¹ Esta tendencia la marca con claridad Roberto Schwarz en su ensayo *Cultura e política 1964-1969*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

brasileñas y resistir a la creciente represión de la dictadura militar.

Como corolario, he colocado un anexo en donde analizo algunos aspectos visuales de la revista *Navilouca* -proyectada por Waly Salomão y Torquato Neto y editada en 1974, que consideré relevantes para las secciones desarrolladas.

2.1 TORQUATO NETO: CUERPOS EN MOVIMIENTO

"Nostorquato é como se Malevitch
tivesse feito seu quadrado branco de
Ketchup ou sangue vivo"

"Viver efetivamente é viver com a
informação adequada"

Haroldo de Campos

¿Qué hace un cuerpo cuando se junta con la Poesía Concreta?
y ¿por qué un cuerpo querría juntarse con los poetas concretos?
Esas fueron dos de las preguntas surgidas luego de la lectura de
las crónicas que Torquato Neto publicó en el diario carioca
Última hora, entre agosto de 1971 y marzo de 1972.²³² La
respuesta provisional es que a través de las crónicas, Torquato
buscó apropiarse y producir una serie de desplazamientos de
algunos conceptos centrales del programa concreto,²³³ como por
ejemplo los de "invención", "inventores", "maestros",
"diluidores" e "información". Esta apropiación fue realizada
mediante la creación de un protocolo corporal ambivalente entre
lo luminoso y lo oscuro, constituido por desplazamientos,

²³² Más allá de que las crónicas se publicaron en un diario, semanalmente de
lunes a viernes, su recopilación y su inserción en el libro póstumo de
Torquato Neto, *Últimos días de Paupéria* las consolida y las potencia. Las
consolida porque es posible recorrerlas y vincularlas entre sí y con el resto
del material que compone el libro. Las potencia por las mismas razones. En
este sentido, quiero llamar la atención sobre la edición de *Torquatalia* que
supuestamente reúne la obra completa de Torquato Neto. Allí el editor
suprimió más de cuarenta crónicas, sin ningún tipo de justificación y de
aviso al lector, desnaturalizando por completo el bloque que constituyen las
crónicas.

²³³ Y reitero, los propios concretos manejan los mismos criterios que Torquato
Neto.

desgarramientos, acciones y ocupaciones; y se produjo en función de nuevas condiciones políticas y culturales: el endurecimiento represivo de inicio de los años setenta y la pobreza cultural consecuencia del exilio, la migración y la censura de muchos protagonistas culturales de esos años.²³⁴

Las crónicas de Torquato reaparecieron compiladas en *Os últimos dias de Paupéria*, libro póstumo, preparado por Waly Salomão y Ana Duarte. El libro tuvo una primera edición en 1973, poco después del suicidio de Torquato Neto y dos ediciones más, ampliadas. Voy a tomar en consideración las crónicas en el contexto enunciativo de las dos primeras ediciones y no del diario, porque creo que la apropiación se despliega no sólo en las crónicas, sino en la relación que estas establecen con algunos de los textos homenaje que aparecen en el libro.

En las páginas iniciales de *Os últimos dias de Paupéria* se presentan, con poesías o evocaciones o simplemente fotografiados en compañía de Torquato, sus amigos, los que después, cuando leemos sus crónicas, aparecen escribiendo o siendo mencionados. Se trata de homenajes póstumos y la aparición se da en este orden: Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Waly Salomão, Luciano Figueiredo, Oscar Ramos, Ivan Cardoso, Hélio Oiticica²³⁵, Luiz Otávio Pimentel, Décio Pignatari -que además de un texto propio, también responde unas preguntas hechas por Régis Bonvicino-, luego vuelven a aparecer Luiz Otávio Pimentel y Helio Oiticica. De ese listado heterogéneo, como anticipé, me interesa subrayar tres nombres, los de los poetas concretos Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari.²³⁶

Desde mediados de los años cincuenta hasta mediados de los años sesenta, aquel grupo se había destacado por el rigor formal

²³⁴ Hay también en esos nuevos antagonismos una política sobre los cuerpos: la tortura, el encierro, el desplazamiento y la represión.

²³⁵ Tanto aquí como en *Navilouca* aparece Oiticica.

²³⁶ Augusto de Campos presenta el poema "Como é, Torquato"; Haroldo de Campos, "Nosferatu: Nós/Torquato y Décio Pignatari un texto rememorativo del tropicalismo titulado "Saudade do Saudável: Uma Saudação".

en procura de una poesía que, teniendo como objetivo el fin del verso, borrarse todo rastro expresivo.²³⁷ Aunque resulta erróneo pensar que durante los años setenta los poetas concretos continuaran defendiendo aquellas premisas, no es desacertado sostener que el imaginario concreto era cuestionado, desde diversas posiciones y con diferentes argumentos, como si todavía estuviera vigente.²³⁸

De ese cuestionamiento, que se hará más claro a partir de 1975, participan algunos de los poetas englobados bajo la categoría de "marginales" o "mimeógrafos"²³⁹ e intelectuales y

²³⁷ Respecto de ello Gonzalo Aguilar ha señalado, "además de ser una unidad rítmico-estructural, el verso también implica un elemento mimético respecto de un orden mayor que es definido de diversas maneras según cada poética: puede ser el equivalente de la naturaleza o de la idea o de algún otro tipo de instancia trascendente. In *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Op. Cit., p. 200.

²³⁸ En verdad el período ortodoxo del concretismo no fue muy extenso. Desde 1961 en adelante se producen una serie de quiebres en el programa original que culminará por tornarlo obsoleto hacia 1968, cuando irrumpe en la escena cultural brasileña el movimiento musical tropicalista. Respecto de aquella irrupción Gonzalo Aguilar ha señalado: "En la triangulación entre modernismo, nuevas prácticas vanguardistas y medios masivos, los criterios modernistas del programa concreto llegaron a su propia disolución. La mirada evolutiva siguió funcionando como esquema interpretativo pero ya no alrededor del eje de la 'desaparición elocutoria del yo' ni del fin de la era del verso ni de ningún otro concepto que se derivara de la autonomía del poema. La homogeneidad, en la operación *pop* de los 'Popcretos' o en las 'Galaxias' de Haroldo de Campos, había sido cuestionada a partir de la incorporación de nuevos materiales, pero lo que el tropicalismo ponía en duda no era el pasaje entre los repertorios sino el hecho de que éstos pudieran mantenerse sin distinciones", in *íbidem*, p. 165.

²³⁹ Utilizo las categorías empleadas por Heloisa Buarque de Hollanda y por Carlos Alberto Messeder Pereira. Algunos de los grupos denominados marginales fueron los siguientes: Frenesí, conformado por poetas e intelectuales que habían tomado parte en los debates de los años sesenta. Allí Roberto Schwarz publicó *Corações Veteranos* y Antônio Carlos Brito (Cacaso) *Grupo Escolar*, Francisco Alvim *Passa-tempo*, Geraldo Carneiro *Na Busca do Sete-Estrela* y João Carlos Pádua *Motor*. El segundo grupo, y colección, llamado "Vida de artista" publicó a Eudoro Augusto *A Vida Alehia*, Carlos Saldaña *Aqueles Papéis*, Chacal *América*, Luiz Otavio Fontes *Prato Feito*; Cacaso *Beijo na boca*; Cacaso y Lui *Segunda classe*. El tercer grupo, y colección, llamado "Nuvem Cigana" publico a Ronaldo Santos *Vau e talvege*; Charles *Perpétuo socorro Creme de lua*; Guilherme Mandaro *Hotel de Deus*; Chacal *Quamperios y América*; Bernardo de Vilhena *O rapto da vida*. "Nuvem Cigana" publicó dos números de la revista *Almanaque Biotônico Vitalidade* en 1976 y 1977. "Folha do rosto" publicó a Claudius Hermann Portugal *Konfa & marafona (carta à familia)*, *Em mãos*; Adauto de Souza Santos *Konfa & marafona II*. El grupo también publicó la revista *Assim* y la antología *Folha do rosto*. Heloisa Buarque de Hollanda marca el momento de la explosión de esta nueva poesía en 1973, con el evento *Exposia*, realizado en la Universidad Católica Pontificia de Río de Janeiro.

escritores como Silviano Santiago, quien entre 1972 y 1975 publica tres notables ensayos sobre la joven poesía brasileña. En uno de ellos, "O assassinato de Mallarmé" (1975), y para referirse al texto que demostraría un cambio de sensibilidad en relación a las vanguardias de los años sesenta, señala lo siguiente,

"A reviravolta não pode ser situada no momento ainda dominado pelo que se convencionou chamar de Tropicália, porque mesmo um Caetano Veloso, que mais de perto sorveu Oswald, se expressou ainda dentro dos padrões criativos do poema concreto, como é exemplo as letras de *Araça Azul* (1973). Nesse mesmo caso estariam Torquato Neto, quase toda a produção variada do almanaque *Navilouca*, bem como da revista *Código* (Bahia) e de *Polém* (Rio). O deslocamento e a reviravolta teriam de ser marcados a partir de algum livro onde se abandona obviamente o trabalho na e da palavra solta, onde se repudia a sintaxe não discursiva, a leitura não-linear, e onde o Autor pouco se preocupa com a elaborada *mise-en-page*. Este livro de ruptura que estamos procurando seria caracterizado por poemas irônicos, epigramáticos, curtos, de fraseado e atitude coloquiais, com frases que se combinam lembrando as porretadas dos fragmentos oswaldianos".²⁴⁰

Ese libro al que se refiere Silviano Santiago fue *Preço da Passagem*, de Chacal, impreso en mimeógrafo, con poca calidad gráfica y vendido por fuera del circuito de las librerías. Dos cuestiones se pueden deducir de este ensayo. Si nos atenemos a

²⁴⁰ In *Uma literatura nos trópicos*. Rocco: Rio de Janeiro, 2000, p. 180.

la periodización propuesta por Gonzalo Aguilar, que fija en 1968 el fin del concretismo, sorprende la distancia temporal del texto de Santiago, quien sin dudas trata al Concretismo como algo vivo o al menos, le diagnostica un fin mucho más reciente, del cual la publicación del libro de Chacal habría sido uno de los primeros síntomas.²⁴¹ De este modo es posible sostener que el concretismo funciona como un imaginario potente durante los años setenta, y continúa convocando adversarios y polemistas que subrayan su extremado formalismo.

La relación entre los poetas concretos y Torquato Neto no era nueva, se remontaba al surgimiento del tropicalismo, que el propio Torquato Neto había integrado junto a Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa y *Os Mutantes*. De este modo, lo sorprendente no es tanto la presencia de los concretos, sino el modo en que Torquato los va a utilizar. Cómo se resolvía esa presencia y cuál era su significación, qué encontró Torquato Neto en la historia de ese grupo, en ese imaginario, al parecer, todavía vigente, son algunas de las preguntas que agrego a las formuladas inicialmente.²⁴²

La primera de sus crónicas comienza a acercarnos algunas respuestas. En ella encontramos una de las líneas argumentativas que atravesará al resto y funcionará como una de las contrapartes de los conceptos de los concretos. Este primer texto tiene por título "Cordiais saudações" y está dividido en dos partes que funcionan de forma complementaria. El objeto de

²⁴¹ La posición de Chacal resulta interesante por el lugar que le otorga Silviano Santiago, es decir, un lugar de quiebre. Sin embargo, Silviano Santiago no menciona que tanto en *Navilouca* como en las crónicas de Torquato Neto aparece la poesía de Chacal.

²⁴² En un artículo sobre el film de Caetano Veloso *Cinema falado*, Gonzalo Aguilar intenta pensar que sucede con el arte a partir del fin de las vanguardias. Proponía la idea de la afectividad como modo de superación las barreras entre el arte alto y el arte bajo o popular. In *Grumo, literatura e imagen* n° 4. Buenos Aires/Rio de Janeiro, Noviembre de 2005. Mi propuesta no va en esa dirección, intento más bien, tratar de descubrir que uso hizo Torquato Neto de algunas categorías concretas y por qué.

la crónica es un show de Caetano Veloso. La primera parte, en imperativo, construye un interlocutor a quien ordena,

"Ligue o rádio, ponha discos, veja a paisagem, sinta o drama: voce pode chamar isso tudo como bem quiser. Há muitos nomes à disposição de quem queira dar nomes ao fogo, no meio do redemoinho, entre os becos da tristíssima cidade, nos sons de um apartamento apertado no meio de apartamentos."²⁴³

Encender, poner, ver, sentir y nombrar van a dar comienzo a una retórica de la acción que Torquato opondrá a una actitud de espera -movimiento versus quietud-. "O pior é esperar apenas", dirá más adelante. La segunda parte de la crónica aborda el recital de Caetano Veloso. Ese recital tuvo una peculiaridad que Torquato presenta como ejemplo a seguir. Caetano Veloso estaba exilado y fue convocado por João Gilberto para que ofreciera un recital en la TV. Caetano volvió, y bajo vigilancia militar, brindó el show y regresó al exilio.²⁴⁴ El viaje y el recital representan lo que llamé una retórica de la acción,

"...enquanto você curte lá o seu tempo de espera, enquanto você espera um dilúvio que apague o fogo, seu ídolo, nosso ídolo, vem reafirmar tranquilamente, para o Brasil inteiro, que estar vivo significa estar tentando sempre, estar caminhando sempre entre as dificuldades, estar fazendo as coisas, e sem a menor inocência".(24)

²⁴³ *Ultimos dias de Paupéria*. Max Limonad, San Pablo, 1982, pág. 23. Desde ahora, la numeración de las crónicas figurará en el cuerpo central.

²⁴⁴ Caetano regresó definitivamente a Brasil en enero de 1972.

La retórica de la acción significa entonces osadía artística. El artista debe intentar crear siempre aun frente a las dificultades que se le pudieran presentar. Ese intento ya posee un contenido político, pues lo político es el intento mismo. Caetano Veloso está en movimiento, o sea está intentando crear algo nuevo pese a su exilio y eso ya significa una resistencia. La retórica de la acción implica, por lo tanto, osadía y resistencia.

Las crónicas del 16 y del 30 de noviembre de ese mismo año agregan nuevas significaciones al concepto de "acción". La acción es definida como ocupación del espacio, "o primeiro passo é ocupar o espaço" y "ocupar o espaço, no limite de sua tradução, quer dizer tomar o lugar" (180) y enfrentarse al miedo. Dichas definiciones parecen tener alguna filiación con el situacionismo francés de los años cincuenta pese a que Torquato no los nombra en ningún momento. El parentesco es posible encontrarlo a partir de pensar el cuerpo en la ciudad. Desde las reflexiones de Walter Benjamin en torno al *flâneur* hasta los recorridos de los surrealistas franceses y las experiencias psicogeográficas de Guy Debord y los situacionistas, se trata de figuras construidas a partir de procedimientos que tienen como sustrato un cuerpo en movimiento. Entre los artistas brasileños que hemos estudiado, tanto en la poesía de Roberto Piva como en los *Parangolés* de Hélio Oiticica, la ciudad ocupaba un papel fundamental. En el caso de Piva, tratamos de demostrar cómo ese cuerpo errante transformaba en una fantasmagoría al imaginario urbano modernista. En el caso de los *Parangolés* el cuerpo ocupaba el espacio público de la calle, literalmente los *favelados* descendían del *morro* para ocupar la calle. La ciudad era vista o como un espacio que ofrecía huecos y brechas para que el cuerpo alcanzase un estado extático o como un territorio que se debía ocupar. Aquí, el contexto represivo hace más dramáticos esos llamamientos.

Esos enunciados primeros propuestos por Torquato son repetidos y desarrollados en sucesivas crónicas. Casi un mes después, el 14 de septiembre y respecto del trabajo del poeta sostiene,

"um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela".(63)

Este último enunciado presenta nitidamente una combinación entre palabra y cuerpo. Se trata un agenciamiento entre el imaginario vanguardista de la experimentación con el lenguaje y el imaginario contracultural -de clara tendencia neorromántica en este caso- que trae consigo la experimentación con el cuerpo. Observemos su funcionamiento. Destruir el lenguaje significa, en verdad, destruir el lenguaje estandarizado de los poetas que no arriesgan. Además, esa destrucción simboliza no estar del lado de los 'diluidores'. El poeta no debe tener miedo de destruirse con esa destrucción, o sea, no tiene que temer al riesgo estético de la 'invención' ni al riesgo existencial que significa defender esa invención. La invención estética se defiende con el cuerpo y atraviesa el cuerpo.

En una crónica posterior, de octubre de 1971, vincula destrucción e información,

"Quando eu a recito ou quando eu a escrevo, uma palavra -um mundo poluído- explode comigo e logo os estilhaços desse corpo arreventado, retalhado em lascas de corte e fogo e morte (como NAPALM) espalham imprevisíveis significados ao redor de mim: informação. Informação: há palavras que estão nos

dicionários e outras que não estão e outras que eu posso inventar, inverter." (98)

Mientras que en la crónica anterior Torquato definía la tarea de la poesía como la "destrução da linguagem", en esta señala que la destrucción es una tarea necesaria para poder generar "información". Para los concretos la información provenía de la novedad, y eran los inventores quienes producían información.²⁴⁵ La tarea del poeta para Torquato consiste en tornarse inventor y por lo tanto producir información. Mallarmé, e.e. Cummings, Ezra Pound y James Joyce componían el *paideuma* de los inventores para los poetas concretos. Más allá de ese *paideuma*, que además Torquato compartía, ¿a qué otros poetas consideró inventores? Sin dudas a Godard -un poeta de la imagen-, un conjunto de referencias así lo indican, pero también a Artaud. Su imagen apareció en la crónica del 2 de noviembre²⁴⁶, donde Torquato anunciaba la salida de la revista *Flor do mal*,

²⁴⁵ Ello se puede ver en muchos de sus textos críticos del primer período. Cito tres ejemplos, pero hay más. En "Evolução de formas: Poesia Concreta", texto publicado originalmente en enero de 1957 en el *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Haroldo de Campos comenzaba su artículo del siguiente modo: "A poesia, como invenção de formas, sente as mesmas premências que as outras artes afins"; en "Aspectos da Poesia Concreta", entrevista publicada originalmente en la revista *Diálogo* en julio de 1957, Haroldo de Campos afirma en relación a Mallarmé, Mondrian e Webern, "Diga-se que Mallarmé, Mondrian e Webern pertencem a uma única familia de inventores de formas e se estará no miolo da questão"; y por último, en "Contexto de uma Vanguarda", publicado originalmente como introducción de una compilación de poemas concretos en Fortaleza en 1960, Haroldo de Campos sostenía, "A poesia concreta pretende criar novas reações semânticas para a abordaagem do produto estético, e se isto não se faz de um dia para outro, face ao lastro negativo das convenções e dos interesses contrariados, não há dúvida de que o produto concreto - mesmo para aqueles que não o aceitam como poesia - já se comunica na própria medida em que se dá esse repúdio e nas próprias associações que provoca com o mundo de realidades cotidianas - cinema, televisão, técnicas da imprensa, propaganda, etc. - que nos acerca. Não importa de fato chamar o poema de poema: importa consumi-lo, de uma ou de outra forma, como coisa. A informação estética prescinde de etiquetas nominativas". Los tres textos se encuentran recopilados en *Teoria da Poesia Concreta*. San Pablo: Livraria Duas Cidades, 1975, pp. 49, 106, 152. (Los subrayados me pertenecen)

²⁴⁶ La crónica informa que la revista *Flor do mal* había publicado algunas cartas de Artaud.

proyecto realizado por Luiz Carlos Maciel²⁴⁷, Rogério Duarte, Tite de Lemos y Torquato Mendonça, y cuyo primer número traería una selección de cartas de Artaud.

En su ensayo "Una aproximación a Artaud" Susan Sontag sostiene que, en un registro romántico, la literatura moderna produjo una escritura que apareció como el "medio en que una personalidad singular se exponía a sí misma heroicamente"²⁴⁸, siendo Artaud y sus registros tortuosos una de las figuras más emblemáticas. Ese es, precisamente, el otro significado adicionado a la categoría de invención. La invención es la invención formal, como señalaban los concretos, pero se redefine a partir de un carácter heroico, en este caso un cuerpo heroico,²⁴⁹ que sostiene esa invención frente a la adversidad. Pocos años antes Hélio Oiticica²⁵⁰, amigo de Torquato y amigo de

²⁴⁷ Luiz Carlos Maciel fue el encargado de la página Underground del semanario *O Pasquim*. Sobre Maciel ver la primera parte de este capítulo.

²⁴⁸ In *Bajo el signo de Saturno*. De Bolsillo: Buenos Aires, 2007, p. 23.

²⁴⁹ Lo heroico comporta una doble acepción que concibe la gloria del cuerpo y la destrucción del cuerpo, las crónicas oscilan entre estos dos cuerpos, ver cómo comienzan y cómo terminan. Michel Foucault en su texto "¿Qué es la Ilustración?" va a definir a la modernidad como una voluntad de hacer heroico el presente, in *Saber y verdad*. España: Ediciones de la Piqueta, 1991.

²⁵⁰ El papel de Hélio Oiticica como puente entre los años sesenta y setenta es absolutamente preponderante. El desarrollo entre invención, delirio y resistencia es una de sus contribuciones más importantes. Uno de los acontecimientos que lo tuvo como protagonista fue la muestra *Nova Objetividade Brasileira* (1965-6). Allí, además de exponer su instalación *Tropicalia*, con la que inaugura sus *Manifestações Ambientais*, produjo un texto central para pensar parte de la producción cultural de los años setenta. Reproduzco a continuación las consignas iniciales que sintetizan el texto: "1-voluntad constructiva general; 2-tendencia del objeto al ser negado y superado el 'cuadro de caballete'; 3-participación del espectador (corporal, táctil, visual, semántica, etc.); 4-abordaje y toma de posición en relación a problemas políticos, sociales y éticos; 5-tendencia a las propuestas colectivas y consecuente abolición de los 'ismos' característicos de la primera mitad del siglo en el arte actual (tendencia que puede ser englobada en el concepto de 'arte post-moderno' de Mário Pedrosa); 6-resurgimiento y nuevas formulaciones del concepto antiarte". Catálogo Hélio Oiticica, p. 110. Las seis consignas, que según Celso Favaretto, articulan el sentido arquitectónico (especulativo, visionario, utópico), el expresivo (individual y colectivo) y el social (ético y político). Las consignas sostienen la voluntad constructiva como rasgo central del arte brasileño, al que adicionan lo participativo sensorial y político. Reconfiguran el lugar del arte, que debe ir por fuera de las instituciones, y transformarse en un antiarte; y del artista, que de creador pasa a propositor de una experiencia que debe ser vivenciada colectivamente. Los tres sentidos enumerados por Favaretto conforman el despliegue de las potencialidades que ya contenían los

Haroldo de Campos, había escrito en uno de sus Parangolés "Da adversidade vivemos".²⁵¹ El inventor tiene el poder de nombrar y no teme exponer ese poder ni de exponerse por causa de ese poder, tal como había hecho Caetano Veloso con su show. Hay allí un riesgo estético y político.

Los concretos se concretizan

Si entre agosto y noviembre de 1971 algunas crónicas de Torquato usaron categorías de los concretos, desde diciembre los concretos van a aparecer en ellas a través de referencias, con traducciones, fragmentos de artículos o fragmentos de entrevistas. Por ejemplo, en la crónica del 21 de diciembre Torquato habla de "um livro novo de Décio Pignatari" (*Contracomunicação*). Las crónicas del 27 y el 28 de diciembre traen traducciones de Li Tai Po y de Dante realizadas por Augusto de Campos. El 10 de febrero de 1972 Torquato reproduce un fragmento del libro de Décio Pignatari *Contracomunicação*. El 17 de febrero se reproducen tres poemas de Maiakóvski, traducidos por Haroldo de Campos y Augusto de Campos. El 18 de febrero se publica un fragmento de una entrevista a Décio Pignatari. Un día después, Torquato transcribe una crónica del poeta simbolista Pedro Kilkerry, recuperado por los concretos en 1971, a través de la edición de *Revisão do Kilkerry*. En el prólogo de aquel libro Augusto de Campos señalaba,

Parangolés de Oiticica y los *Bichos* de Lygia Clark y la voluntad constructiva será un eje central para los postropicalistas de los setenta.

²⁵¹ Dicha inscripción se encuentra en el *Parangolé* *capa 12* (1967). Y recordemos todavía otra inscripción contenida en el *Parangolé* *Capa 11* (1967) parangolé "Incorporo la revuelta", vemos a allí, encapsulada la palabra "corpo" junto a la palabra "revuelta".

"Kilkerry não só compreendeu mais conscientemente que outros simbolistas o papel desempenhado na criação pelo subconsciente -mais tarde supervalorizado pelo Surrealismo- como soube levar mais longe a liberdade de associação imagética. Por outro lado, a capacidade de síntese, assim como a consciência das limitações da sintaxe ordinária, são mais agudas em Kilkerry do que em qualquer outro poeta do nosso Simbolismo".²⁵²

También en ese conjunto de apariciones vamos a poder observar algunos desplazamientos. Voy a mencionar dos. Torquato se refiere al descubrimiento de Kilkerry hecho por los concretos.

"Morreu em 1917 e sua poesia, que não chegou a ser publicada em livro, somente agora, veio à lume, integralmente, em *Re-Visão de Kilkerry*, Augusto de Campos, edição do Fundo de Cultura de São Paulo. O conhecimento da obra deste grande poeta é, agora, possível, graças à publicação desse volume e é indispensável" (271)

Como se puede observar, se refiere a su poesía y luego señala que la obra de ese gran poeta es indispensable, sin embargo no elige un poema sino una de las crónicas que Kilkerry publicaba en los diarios *A tarde*, *A Gazeta do Povo* e *Jornal Moderno* bajo los nombres de "Quotidianas", y "Kodaks".²⁵³ Por otra parte, la breve nota de Torquato comienza definiendo a Kilkerry como "poeta 'maldito' do simbolismo brasileiro", con la palabra "maldito" entrecomillada, buscando, evidentemente, un efecto de

²⁵² In "A Harpa Esquisita de Pedro Kilkerry" in *Revisão de Kilkerry* (comp. Augusto de Campos). São Paulo: Fondo estadual de cultura, 1970, p.12.

²⁵³ Ese es el título -Quotidianas Kodaks- que elige Ivan Cardoso para realizar una serie de cortos en super 8.

realce. Tanto la elección del género (crónica), escogida por el cronista Torquato, como el hecho de resaltar el carácter maldito, permite ver el desplazamiento que Torquato produce sobre las lecturas de los concretos.²⁵⁴ En otras palabras, lee lo mismo que los concretos, pero lee diferente de los concretos. Se inscribe en un modo de lectura del pasado, y, por lo tanto destaca las conquistas formales de Kilkerry, pero al mismo tiempo su breve comentario al final de la reproducción de esa crónica, de alguna manera establece una correspondencia entre esas conquistas con el carácter maldito del poeta. El mismo procedimiento aplicará a Maiakóvski, de quien señala Torquato, "Vladimir Maiakóvski nasceu em 1893 e suicidou-se com um tiro em 1930" (266), y luego reproduce tres poemas traducidos, como señalé anteriormente por Haroldo y Augusto de Campos. Publica su poesía pero elije comenzar su crónica mencionando su suicidio.²⁵⁵

Funciones del cuerpo

Hasta aquí hemos visto un conjunto de operaciones por las cuales Torquato usa conceptos concretos sobre los cuales ejerce un desplazamiento. Por otra parte, he señalado la creación de un protocolo corporal que oficia de enclave de una retórica vanguardista y una retórica contracultural y neorromántica. Puedo afirmar ahora que ese protocolo cumple dos funciones:

²⁵⁴ Vuelvo diferenciar entre los concretos y el imaginario sobre los concretos.

²⁵⁵ Augusto de Campos menciona el carácter máldito del poeta pero agrega, "Na verdade, porém, mais do que exotismo de uma personalidade invulgar, Kilkerry traz para o Simbolismo brasileiro um sentido de pesquisa que lhe era, até então, estranho, e uma concepção nova, moderníssima, da poesia como síntese, como condensação; poesia sem redundâncias, de audaciosas crispações metafóricas e, ao mesmo tempo, de uma extraordinária funcionalidade verbal, numa época em que o ornamental predominava e os adjetivos vinham de cambulhada, num borbotão sonoro-sentimental que ameaçava deteriorar os melhores poemas", in *Revisão de Kilkerry* (comp. Augusto de Campos). Op. Cit., p. 11.

desplaza el subjetivismo exacerbado de la vertiente *flower power* de la contracultura y quiebra cualquier posible exceso de formalismo. El cuerpo permite construir un entrelugar donde los códigos se enlazan.

Una crónica escrita por su amigo y cineasta Luiz Otávio Pimentel, en el espacio que el diario le asignaba a Torquato, permite observar más claramente cómo el cuerpo deviene espacio de agenciamiento. Pimentel escribe el 9 de diciembre de 1971 y en su texto recuerda el evento realizado el 23 de agosto del 1970, llamado Orgramurbana²⁵⁶ como "o acaso mallarmaico feito situação na cidade", en donde estuvieron "grupos improvisando qualquer coisa vital", para agregar "Orgramurbana: a quase corporalidade da significação". En esas definiciones que, exponen una vez más el agenciamiento entre palabra y cuerpo, Pimentel desplaza el azar mallarmeano de la hoja en blanco al espacio urbano, y coloca al cuerpo en ese espacio.²⁵⁷ Dicho desplazamiento se realiza a partir de un autor del *paideuma* concreto. Pimentel señala,

"Zé Celso Martinez me perguntou em São Paulo a estrutura de Orgramurbana e eu fingi que nem ouvi. Qual é a estrutura da desintegração que cada um não pode localizar? O circo multiplicado, dividido, subtraído, somado e de novo multiplicado, dividido, etc. E depois nada. Repito: rasgar o Ar, na ação. Para onde fica a Orgramurbana, uma realização póstuma de carnaval. Artaud e um vômito via Oiticica. Ele ainda é viva e carnal e informa e eu não queria falar mais

²⁵⁶ Se trató de un evento musical y visual realizado en la explanada del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

²⁵⁷ De alguna manera podemos pensarlo como una transposición para fuera del museo y relacionarlo con las concepciones del antiarte o arte ambiental de Hélio Oiticica. Los *parangolés*, las derivas de Roberto Piva y las figuraciones de Torquato Neto se constituyen en el espacio urbano.

desta experiência momento; mas Hélio, Waly, etc.-
o que é que eu posso fazer?" (194)

En la cita, una vez más aparece el nombre de Artaud, conformando una pareja singular: Artaud y Mallarmé. Ese azar urbano, mallarmeano, vivo y carnal, evita significados y produce una apertura para la emergencia de nuevas significaciones. Traducido a las categorías concretas, evita la 'dilución' y genera 'invención'.²⁵⁸ El azar corporizado se presenta como resistencia al clima cultural y a la dictadura, pero de un modo que no se propone enunciar un compromiso ni construir una alegoría identificable, sino articular un acontecimiento. ¿Qué es entonces inventar en los setenta? Inventar son dos cosas al mismo tiempo: a) hacer pasar la crítica social o política del tema a los procedimientos; b) provocar un primer estímulo en el que la reacción a engendrar no esté calculada.²⁵⁹ Este segundo aspecto reproduce aquello que Oiticica, siguiendo a Mário Pedrosa, llamó de "experimentar lo experimental". El cuerpo -o su codificación- se erige una vez más²⁶⁰ como el espacio privilegiado de esa incalculabilidad a experimentar. Pero, ¿por qué el cuerpo? Porque pensado e imaginado históricamente como una instancia enigmática para la razón, nadie puede prever de lo que es capaz. Convocar esas potencias, sin embargo, requiere de una ritualidad que en este caso se configura a partir del imaginario vanguardista constructivo.

Por otra parte, la incalculabilidad de ese cuerpo también se puede percibir en una oscilación que presentan las crónicas, que no están hechas sólo de movimiento sino, como anticipé al

²⁵⁸ Traducido en términos lingüísticos podríamos decir que privilegia el acto de enunciación por sobre el enunciado.

²⁵⁹ Esa doble valencia aúna a la Poesía Concreta luego de su salto participante y a los trabajos de Hélio Oiticica.

²⁶⁰ Como lo había hecho con Hélio Oiticica, con Lygia Clark, con Roberto Piva, con Jorge Mautner.

comienzo, de desgarramientos.²⁶¹ Es interesante señalar la siguiente trayectoria, las crónicas comienzan con la referencia a Caetano Veloso, su regreso, el recital que lo presupone en movimiento,

"Caetano vem, encontra João e Gal, reafirma com esse encontro na televisão tudo o que fez, pregou e provou sobre música popular brasileira e, muito além disso, para nós todos aqui do lado de dentro, deixa claro que não está esperando nada." (24)

Y culminan con la reproducción de tres letras del compositor y cantante Luiz Melodia.²⁶² La última de las letras se llama "Farrapo humano":

"Eu canto suplico
Lastimo não vivo contigo
Sou santo sou franco
Enquanto não caio não ligo
Me amarro me encarno na sua
Mas estou pra estourar pra estourar;
Eu choro tanto me escondo
E não digo viro farrapo
Tento o suicídio
Com caco de telha
Ou caco de vidro" (289)

²⁶¹ La propia escritura de las crónicas, su estilo entrecortado, su mezcla, constituyen un lenguaje desgarrado.

²⁶² Esa oscilación puede verse en algunos títulos de las crónicas "Pele de verão" (5/1/72), "On the beach" (6/1/72), "Começa pela praia" (17/1/72), en los que Torquato ordena y envía a sus lectores al sol de la playa. "Vamos à praia, meninos. Sol nas cabecinhas, cabecinhas no lugar, tudo se arrumando. Viva. Mas viva mesmo, esse tempo todo" (244).

La palabra "farrapo" se puede traducir como "pedazo", "trozo". Si el cuerpo es incalculable, lo es en una manifestación gloriosa o trágica, por ello, junto al movimiento heroico convive, superpuesto, un cuerpo dilacerado, fragmentado y moribundo. La condición heroica de la invención también exige la disponibilidad para el sacrificio. A la pregunta inicial entonces ¿qué hace un cuerpo con la Poesía Concreta? podemos responder que encarna -en su sentido más literal- la histórica disposición concreta para la experimentación, no se deslinda de la vida. Con ella resiste la represión política, ejercida directamente sobre los cuerpos, y mantiene "viva" una voluntad inventiva.

2.2 EL CUERPO VAMPIRO U HORRESCUS REFERENS

"Cada vez que eu encontro com o Haroldo, ele revela coisas sobre coisas minhas que para mim funcionam muito"

Hélio Oiticica

"meu corpo é meu ideal, é o que eu quero fazer de mim"

Torquato Neto

"Sou um marginal porque descobri que a margem fica dentro do rio"

Rogério Duarte

En 1968, en algunos puestos de venta de diarios de la Zona Sul -Río de Janeiro-, el diario *O Dia* anunciaba "Vampiros atacam na Avenida Vieira Souto". El título y el diario -en realidad unos pocos cientos de ejemplares- eran una intervención profética de Antonio Manuel²⁶³ y Hélio Oiticica, que anunciaba los tiempos por venir. No caben dudas que los primeros años de

²⁶³ Respecto de ello Manuel sostiene: "Produzi uma série de dez jornais, com tiragem de duzentos ou trezentos ejemplares. Num deles fiz uma homenagem póstuma a Ivan Serpa. Na sua missa de sétimo dia, o padre disse que ele estava no céu ensinando Deus a pintar. Tomei essa idéia utópica, criei a manchete: "Pintor ensina Deus a pintar" e deixei o jornal nas bancas. Realizei outro, com Hélio Oiticica, contendo a seguinte manchete: "Vampiros atacam na Avenida Vieira Souto". Criei flans homenageando artistas dos quais gostava e gosto, como Marcel Duchamp, Malevich e Mondrian". In *Antonio Manuel / entrevista a Lúcida Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed. 1999, p. 37.

1970 son años de vampiros en Brasil. Este ser mítico ilustraría las nuevas condiciones políticas -el endurecimiento de la dictadura impuesta desde 1964- y culturales que se habían instalado en el Brasil de los años setenta, momento de modernización autoritaria. Así, expresaría la pérdida de la dimensión colectiva y crítica del "momento tropicalista". Desde entonces, el arte se habría convertido en una actividad nocturnal y el artista en un sujeto aislado.

Una de las figuras más emblemáticas de la cultura de los años setenta fue la de Torquato Neto, quien protagonizó el film de Ivan Cardoso *Nosferato no Brasil* (1971). Su figura -plasmada a través de esa filmación- y su biografía pública -que se alimenta del suicidio posterior- resultarían ejemplares para abonar dicha hipótesis.²⁶⁴ Sin embargo, entiendo que en torno a

²⁶⁴ Flora Sússekkind desarrolla esta lectura en su extraordinario artículo "Chorus, Contraries, Masses: The Tropicalist Experience and Brazil in the late sixties" in *Tropicalia. A revolution in brazilian culture* (ed. Carlos Basualdo), 2005. donde afirma: "Engulfement, digestión, anthropophagic perspectives would also be redefined and revisited by diverse forms of 'vampirization'. 'I felt that a vampire inside of me had died and with me died a whole dynasty of vampires', Martinez Corrêa would comment after the prohibition of *Gracias, Señor* in June 1972. Renato Borghi, an actor with the Oficina Theater, would come to plan, at a certain point, the production of a play called exactly *The Vampires*, for which he counted on the collaboration of Oiticica. 'Vampire films, stuff like that, you think I would miss something marvelous like that?' Torquato Neto commented in a letter to Oiticica about his role as the protagonist in Ivan Cardoso's film *Nosferatu Brazil*, in 1971. 'Nostorquato is not a performer; he is Nostorquato Prototípico', 'Subterranean Nosferato', Oiticica praised from New York, underlining the 'annulment of style' produced by the filmmaker, and Torquato's vampire, who stumbled, picked himself up, and gave head butts. The brief list of vampires also includes Caetano Veloso in a 1970 performance of Jorge Mautner's composition 'Vampire'" (55-6). Sússekkind refiere también el paso de la tropicalia a la subterránea. Con "subterránea", se refiere a un texto que Oiticica escribió en Londres, en 1969. En verdad el escrito plantea una relación más compleja que la que iría de la "tropicalia" a la "subterránea". Oiticica define en estos términos la relación: "tropicalia é o grito do Brasil para o mundo / subterrânea do mundo para o Brasil". En aquel texto la "subterránea" también aparecía como un concepto operativo para vencer "a super - paranoia - repressão - impotencia - negligencia de viver"; y una modalidad de la conciencia "crítica - creativa - activa". Oiticica se refiere sin dudas al contexto político y cultural brasileño. Sin embargo, lejos de la dispersión, tal como plantea Sússekkind, el texto cierra de este modo: "necessidade - do disfarçe - do surrealismo-farsa - / do sub-sub - da redundância ----- longe dos olhos ----- / perto do coração : ou da côr da ação : debaixo da terra / como rato de si mesmo : RATO é o que somos símbolo flama enterremo-nos vivos desapareçamos sejamos o não

esa imagen se escribieron otra serie de lecturas que produjeron sentidos diferentes y complementarios, cuyo resultado, un verdadero montaje, articula sentidos y temporalidades diferenciadas. Complejizar la mirada que ve en la profusión vampírica un simple ponerse al margen,²⁶⁵ implica repensar las estrategias de resistencia cultural frente a la represión, para poder añadir la pluralidad de sentidos y tiempos que emanan de aquella figura.

Sin desconocer el endurecimiento de la censura, la persecución, la cárcel y el exilio, podemos afirmar que la condición nocturnal/marginal del artista era vivida de un modo mucho más diverso, que excedía la mera condición de víctima. Una

do não / o nó omitivo a não omissão ----- creomissão -----
missa missão / eu sou o astronauta o Brasil é a lua cuja poeira mostra-se-à
ao mundo sublixo". Quiero destacar en primer lugar la utilización de la
primera persona plural, que refuta la idea del artista aislado. Asimismo,
Oiticica produce mediante la construcción discursiva "não do não", negación
de negación, una torsión que en verdad se apodera de cualquier posible
marginación impuesta desde afuera. En efecto, aunque "Subterránea" expresa,
tal como apunta Sússekind, una nueva colocación para el artista brasileño: el
margen. Esa colocación es también una autocolocación, lo que la convierte de
inmediato en una política afirmativa tal como lo demuestran la modalidad
activa de los verbos usados por Oiticica: "enterremo-nos vivos
desapareçamos". In *O Pasquim* n° 68 (7-13/10/1970).

²⁶⁵ Uno de los vampiros a tener en cuenta es el protagonista de la canción
"Vampiro", que Jorge Mautner había compuesto a comienzos de los años sesenta
y que Caetano Veloso comienza a cantar durante los años setenta. La letra,
que comienza de este modo: "Eu uso óculos escuros / para minhas lágrimas
esconder / e quando você vem para o meu lado / aí as lágrimas começam a
correr", desarrolla la historia del amor contrariado de un vampiro, quien
persigue a una mujer que parece no advertir su presencia. Efectivamente
podemos adjudicarle una dimensión trágica a la historia, pero la misma
provendría más probablemente de la no correspondencia afectiva entre el
vampiro y su amada, que de algún tipo de autoconstrucción imaginaria de la
figura del artista como sujeto aislado. Por otra parte, la denotación de ese
amor se manifiesta como "carnal": cuando su enamorada se aproxima, el
vampiro, en lugar de sangre, siente que por su cuerpo corre "fogo e lava de
vulcão". La temperatura corporal que supone la lava y el fuego contaminan la
totalidad canción con una fuerte carga de erotismo y vitalidad. Aunque no lo
consigue, el vampiro de Mautner pretende una posesión carnal de su amada.
Otro vampiro próximo en el tiempo es el escritor curitibano Dalton Trevisan,
quien en 1965 publicó *O vampiro de Curitiba*. Los quince cuentos que componen
este último libro, son protagonizados por "Nelsinho", quien despliega sus
pulsiones vampíricas, léase sexuales, persiguiendo ancianas, señoras
respetables, vírgenes y prostitutas. Una vez más, al igual que el vampiro de
Mautner, el vampiro de Trevisan se destaca por sus deseos carnales y admite,
en consecuencia, una lectura diferente a la que propone Sússekind por la
sencilla razón. Ambos vampiros escapan a la lógica del "artista aislado", por
el contrario, su deseo sexual se anuncia como una voluntad de contagio.

afirmación como la precedente supone una concepción del margen no como una mera espacialidad alejada del centro, sino como un espacio que "não busca a transformação, esta de cunho econômico, do conceito de subdesenvolvimento; nem mesmo se pauta por noções tais como dependência ou periferia. O caráter mestiço das margens não se inclina nem pela integração nacionalista da mescla eufórica nem pelo transformismo antropológico da transculturação relativista, conceitos hoje inoperantes, quando não simplesmente inofensivos".²⁶⁶

La condición aislada del artista en verdad no sólo es el resultado de las estrategias represivas de la dictadura, sino de la constitución de un imaginario comunitario que se ha desligado de los conceptos citados arriba: integración nacionalista, transculturación relativista.

Mi propuesta consiste entonces en mostrar que alrededor de esa imagen -específicamente la de Torquato Neto como vampiro- se fueron articulando una serie de discursos y evocaciones -no casualmente del concreto Haroldo de Campos, del neoconcreto Hélio Oiticica y del propio Torquato Neto-, mediante los cuales podremos recuperar una serie de sentidos que enriquecen, iluminan y problematizan ese momento de modernización autoritaria.

Observemos ahora lo vampírico desde otra perspectiva a efectos de dimensionarlo en sus implicaciones físicas. No caben dudas de que desde un punto de vista teratológico, el 'vampiro' es un 'monstruo' y como tal representa *lo otro*, cierta comunidad

²⁶⁶ Raúl Antelo. "Quantas margens tem uma margem?", In *Margens/márgenes*. UFMG. Belo Horizonte/Buenos Aires, n° 1, jul. 2002, p.78.

aborrecible, el mal encarnado, al igual que 'la mandrágora', 'el hombre lobo' o 'los pueblos malditos'. La monstruosidad suele poseer, como ha mostrado Ieda Tucherman, además de una dimensión simbólica, una encarnación física. Desde la figura de Polifemo con un solo ojo, hasta los recientes *X-men*, con sus variaciones genéticas, la monstruosidad se manifiesta en un cuerpo diferente. El monstruo en tanto un 'otro' también se refiere a lo humano, marca sus límites y pauta su "normalidad".²⁶⁷ Michel Foucault ha postulado que durante los siglos XVIII y XIX, la existencia del monstruo se presentaba como el principio de inteligibilidad de toda anomalía posible. Su existencia era un límite y un punto de derrumbe, la excepción de lo natural y del sistema jurídico. A partir del siglo XX lo monstruoso deviene resistencia. "Hoy lo monstruoso, señala Daniel Link, no es un principio de inteligibilidad, sino una ética y una estética de la existencia".²⁶⁸ Pero en tanto resistencia, como sostiene Antonio Negri, "el monstruo vaga en los sueños y en el imaginario de la locura; es una pesadilla de lo 'bello y bueno'".²⁶⁹ Se pauta así un doble movimiento, el de la retirada y el de la amenaza.

Los vampiros producidos durante el siglo XX permiten un abordaje diverso, que excede las lecturas del monstruo realizadas por Foucault o Negri pero que, no obstante, mantienen

²⁶⁷ José Gil, en su ensayo *Metamorfoses do corpo*, tomando el cuerpo como parámetro, compara la caricatura con el monstruo. Allí sostiene que en la caricatura, lo que vemos es una dominación de los signos sobre el cuerpo a partir de un determinado trazo. Ese trazo, como marca de la cultura, se encarga de absorber toda representación del cuerpo, lo codifica al punto de apenas dejar aparecer su sentido. Mientras que el cuerpo del monstruo tiende a hacer desaparecer toda función significativa. Lo que aparece es un cuerpo no codificado. La primera figura nos hace reír, la segunda nos hace temer. "Os monstros tocam-nos pela razão inversa (que las caricaturas): neste caso é a irrupção do corpo individual a-significante no espaço social que nos angustia, é a ameaça que ele faz pesar sobre o nosso ser cultural ao devorar os signos, que nos amedronta". Lisboa: Antropos, 1997, p. 43.

²⁶⁸ La cita fue extraída de *El vocabulario de Michel Foucault* de Edgardo Castro. Buenos Aires: Prometeo: Universidad Nacional de Quilmes, 2004.

²⁶⁹ Antonio Negri. "El monstruo político", in Gabriel Giorgi, Fermín Rodríguez (comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Traducción: Javier Ferreira y Gabriel Giorgi. Buenos Aires: Paidós, 2008, p. 95.

un potencial transgresivo, y proveen una figura identificatoria, especialmente a partir de los años sesenta. En primer lugar, debemos mencionar el texto de Stoker *Drácula* (1897), que escrito en el contexto de una sociedad represiva como la victoriana, funcionó como paradigma de la identificación entre vampiro y sexualidad. La novela es bastante explícita al respecto en al menos dos capítulos: cuando Harper es seducido por tres mujeres vampiro, y cuando Mina es seducida por Drácula. El personaje cazavampiros Dr. Van Helsing señala en la novela que el vampiro inyecta en sus víctimas "el veneno de la lascivia". Por otra parte, en el cine, la historia de Drácula posee una extendida trayectoria de adaptaciones donde la figura del vampiro se manifiesta bajo representaciones versátiles. Un breve listado de las más significativas incluiría las siguientes: *Nosferatu* de Friedrich Murnau (1922, quien adaptó libremente la novela de Stoker al no conseguir los derechos); *Drácula* de Tod Browning, con Bela Lugosi (1931); *La marca del vampiro*, también de Tod Browning (1935); *Drácula* de Terence Fisher con Christopher Lee (1958), de la celebre productora inglesa Hammer.²⁷⁰ Mientras que la adaptación de Tod Browning con Bela Lugosi transformó a Drácula en un aristócrata solitario y de buenos modales; y el *Nosferatu* de Murnau inyectó en su personaje el veneno de la melancolía; el *Drácula* de Terence Fisher con Christopher Lee, acentuó el erotismo de la novela. El propio Lee declaró en su momento:

"La interpretación comportaba un problema de orden sexual: la sangre, símbolo de la virilidad, y la atracción sexual que se le atribuye, han estado

²⁷⁰ Hay otras muchas. Una versión interesante, producida por la Hammer es *Drácula* 1972, es decir un año después de la versión de Ivan Cardoso, ambientada en el Londres pop de los setenta, con música de rock, drogas y un *Drácula*, nuevamente encarnado por Christopher Lee.

siempre estrechamente ligadas al tema universal del vampirismo."²⁷¹

El Drácula de Fisher se transformó en un éxito inmediato entre los jóvenes, que la mítica productora Hammer explotó en sucesivas secuelas y versiones.²⁷² Referirnos a la productora Hammer permite una deriva interesante. Su popularidad, encuadrada dentro del fenómeno pop, es coincidente con la aparición del rock británico, con bandas como The Beatles y Rolling Stones. Este último grupo, aunque no explotó lo vampírico, tuvo sus coqueteos con lo demoníaco. En 1967 editó el album *Their Satanic Majestic* y un año más tarde *Beggars Banquet*, que incluía la canción *Sympathy for the Devil*, en la que Mick Jagger cantaba corpórea y sensualmente: Please allow me to introduce myself / I'm a man of wealth and taste / I've been around for a long, long year / Stole many a man's soul and faith". No casualmente, ese mismo año llegaban a Londres Torquato Neto y Hélio Oiticica, pocos meses antes de los tropicalistas exiliados Caetano Veloso y Gilberto Gil.

Algunas consideraciones se imponen en esta etapa del recorrido. La primera de ellas es que lo vampírico - y más en general lo demoníaco- no es una característica exclusiva de la cultura brasileña de los setenta, sino un ideologema 'menor' que atraviesa, con los desplazamientos descriptos, el cine y la música, y que es celebrado por jóvenes y artistas. Una segunda cuestión tiene que ver con la popularidad que adquirió dicho tópico, en la que debemos leer un rechazo por la cultura burguesa. El principio maléfico que emanaba de estas representaciones era una figura apropiada para enfrentar a una

²⁷¹ In: www.losenigmas.com.ar/losenigmas/vampcine.htm. (Acceso 17/10/2008)

²⁷² Así, se sucedieron: *Las novias de Drácula* (1960); *Drácula, príncipe de las tinieblas* (1966), *Scars of Dracula* (1970), *Taste the blood of Dracula* (1970), *Countess Dracula* (1971) -estas últimas dos presentaban a una mujer vampiro a partir de la novela *Carmilla Karstein*, del irlandés Sheridan Le Fanu (1814-1873)-, *Vampiro circus* (1972) y *Dracula A.D 1972* (1972), entre muchas otras.

sociedad puritana como la inglesa o la americana. Como si emularan la propuesta de Oiticica enunciada en su texto "subterrânea": "sejamos o não do não", la juventud de los sesenta pareció apostar a un 'seamos el mal del mal', lo cual nos devuelve, en principio, a la adopción de lo monstruoso como ética y estética de la existencia.

La imagen vampírica de Torquato Neto que, aclaremos, circuló antes y después de su suicidio, acumuló una serie de discursos y evocaciones que aglutinan algunos de los sentidos desplegados hasta aquí y lo convierten en una imagen representativa del artista brasileño y de sus desplazamientos simbólicos e imaginarios en los años setenta. Dichos textos -una crónica del propio Torquato, un ensayo y una poesía de Haroldo de Campos y un ensayo de Hélio Oiticica-, le otorgaron una multiplicidad semántica en la que convivían el goce y el dolor, el aislamiento y lo comunitario, la potencia creativa y el potencial destructivo.

Cómo se construye un vampiro auténticamente brasileño

Como numerosas producciones marginales rodadas durante esos años, la película de Ivan Cardoso se había filmado en súper 8mm. Al igual que el *Nosferatu* de Murnau era un film mudo²⁷³, aunque la historia de Cardoso combinaba el terror con la comedia y, debido a sus limitaciones presupuestarias y técnicas, transcurría a plena luz del día. El afiche del film mostraba a Torquato Neto (*Nosferatu*) pronto a atacar a una bella joven en

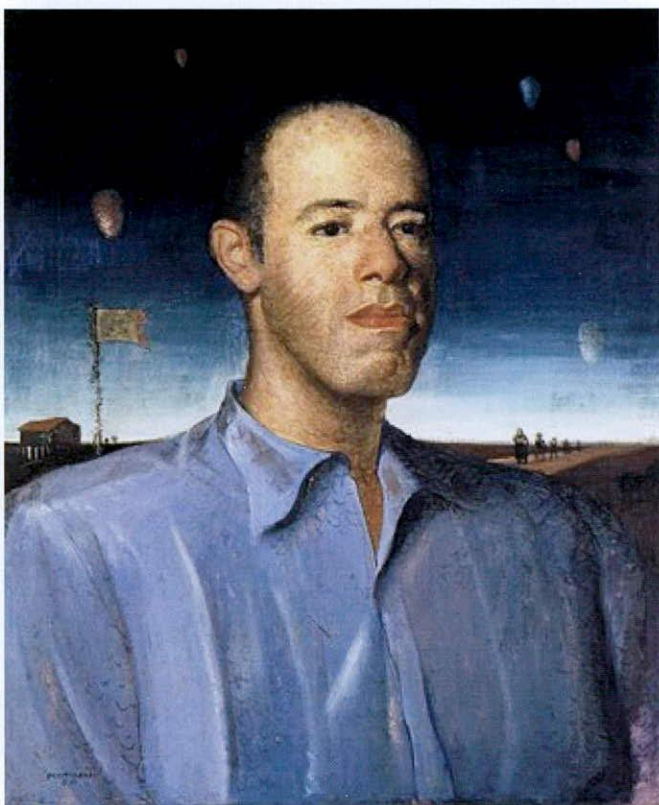
²⁷³ La banda de sonido estaba compuesta por canciones de los Rolling Stones, provenientes nada menos que de su disco *Their Satanic Majestic*; y de Jimi Hendrix.

Retratos de Mário de Andrade

Retrato pintado por Flávio de Carvalho



Retrato pintado por Cândido Portinari



bikini, y advertía "Onde se ve dia, veja-se noite".²⁷⁴ En esa advertencia podemos leer la inscripción del film en la vertiente cinematográfica denominada²⁷⁵ *terrír*²⁷⁶, inspirada en el cineasta brasileño José Mojica Marins, cuyo personaje "Zé do Caixão" se convirtió en una referencia constante para los cineastas marginales, entre los cuales debemos contar a Cardoso.²⁷⁷

La película se había estrenado en el mes de noviembre de 1971 y desde entonces se convirtió en un film de culto, debido especialmente a la figura de Torquato Neto. Su imagen como

²⁷⁴ Foto que por otra parte nunca se reproduce en la abundante producción de imágenes sobre Torquato.

²⁷⁵ Fernão Ramos propone el film *O bandido da luz vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, como punto de partida del cine marginal. Dentro de esa denominación incluye, entre otros, a los siguientes directores: Julio Bressane, Neville D'Almeida, Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach, Márcio Souza, Antonio Calmon, José Mojica Marins, Sérgio Bernades, Elyseu Visconti, José Agripino de Paula, Julio Calasso, André Luiz Oliveira, João Silvério Trevisan, Geraldo Veloso, João Callegaro, Carlos Frederico, Carlos Alberto Ebert, Sylvio Lanna, Ozualdo Candelas, Luís Sérgio Person, Jairo Ferreira, Fernando Cony Campos, Haroldo Marinho Barbosa e Ivan Cardoso. In *Cinema Marginal (1968/1973). A representação em seu limite*. Op. Cit.

²⁷⁶ En su poema "Fotoivangrafias" Augusto de Campos dice "caras encaram a câmara que as mira / para serem sugadas pelos dentes da lente / há um terrír com amor nas fotos que nos fitam..." apud Cardoso, 13. Ya en el mismo libro Nelson Pereira dos Santos dice: "Inventor de un género cinematográfico, o TERRIR, com filmes excitantes e dinâmicos, animados por múmias, vampiros, super-heróis-vilões, IVAN CARDOSO, quando retratista, expõe-se tranquilo no olhar dos companheiros da aventura do cinema". In *De Godard a Ze do Caixão*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002, p. 95.

²⁷⁷ Fernão Ramos ha sostenido que "além de sua figura pessoal extremamente condizente com a 'curtição' marginal, os marginales admiravan o despreendimento técnico que lembra o 'avacalho' e que aparece de maneira espontânea nos filmes do 'Zé do Caixão'. Os enquadramentos óbvios a que se referem Reichembach e Sganzerla quando louvam o film péssimo, assim como o tom de acentuada artificialidade na representação dos atores (que, às vezes, beira a paródia), são igualmente pontos de referência. Um universo ficcional, onde a dramaticidade exacerbada atinge graus elevados, não poderia deixar de causar admiração aos marginais. A atração de Mojica pelo 'horror', mais do que propriamente pelo terror, faz com que em seus filmes a representação do abjeto e do grotesco encontrem um lugar de destaque. O tom grandiloquente da representação dos atores, as falas recitativas, parecendo peças de oratória, nos lembram bastante personagens de filmes como *Sem Essa Aranha* ou *Abismo*, de Rogério Sganzerla (neste último filme, inclusive, Mojica atua como ator). O universo do género - outra presença marcante em Mojica, onde as personagens se submetem a códigos preexistentes e artificiais de conduta -, assim como um estilo de interpretação próprio e invariável, cria em torno de si uma mística própria. Banguê-banguê, western do terceiro mundo, policial: o Brasil tem um mestre del horror, um mestre alem do mais autenticamente subdesenvolvido, com todas as características do lixo tropical cultuado pelos marginais". *A representação em seu limite*. Op. Cit., p. 199.

vampiro fue una de las más utilizadas y difundidas desde entonces para construir la imagen del Torquato escritor: *Últimos días de Pauperia* -el libro póstumo de Torquato organizado por Ana Duarte y Waly Salomão-, la biografía realizada por Toninho Vaz y la reciente edición de los dos volúmenes de *Torquatalia* (2003), organizada por Paulo Roberto Pires, recurrieron a ella. Resulta notable esa profusión -que además se multiplica en numerosas páginas de Internet-, teniendo en cuenta que Torquato Neto no fue un actor profesional y que actuó en apenas tres films, incluyendo a *Nosferato no Brasil*.²⁷⁸

En las crónicas que Torquato escribió entre 1971 y 1972 hay algunas referencias genéricas al vampiro, como por ejemplo la que aparece el 30/11/71, en donde vincula el concepto de "tomar el espacio", a propósito del film *Teorema* de Pier Paolo Pasolini, y se refiere a una técnica vampiresca que puede apreciarse en el personaje que interpreta Terence Stamp. Torquato también va relatando la gestación y concreción del proyecto *Nosferato*. Así, el 21/09/71 anuncia el proyecto y escribe "filme de vampiro, grandes baratos, perigo", y el 25/09/71 habla de un "vampiro muito louco". El 2/12/71 dedica la crónica al estreno del film,²⁷⁹ de la cual reproduzco un extenso fragmento para mostrar la recepción del film:

"Quente mesmo foi a sessão de cinema que Ivan Cardoso promoveu anteontem nos salões dos Taborda.

²⁷⁸ Los otros dos films en los que actúa son *Helo* y *Dirce* y *A mumia volta a atacar*.

²⁷⁹ Ivan Cardoso es fotógrafo y cineasta. En 1970 filma en super 8 *Branco, Tu És Meu* con Carlos Vergara y Waly Salomão. Colabora con las imágenes de la columna de Torquato Neto *Geleia Geral*. Es el autor de las fotografías de tapa de los discos de *Fa-tal* de Gal Costa y *Jorge Mautner* de Jorge Mautner y de la tapa del libro *Me segura que eu vou dar um troço* de Waly Salomão (1972). Es también el autor de las fotografías del disco *Araça Azul* de Caetano Veloso y del libro *Últimos días de Paupéria* (1973). Colabora con fotos para el libro *Caixa preta* de Augusto de Campos (1975) y al año siguiente arma la tapa de *Xadrez de Estrelas* de Haroldo de Campos. Lo que demuestra, una vez más, la cercanía de los poetas concretos con los "jóvenes" de los setenta.

Quente por causa dos filmes quentíssimos de Ivan²⁸⁰ e quente pela temperatura geral da platéia (convidadíssima), subindo, subindo, queimando e pegando fogo. Nelson Motta, por exemplo, foi um que esfriou bastante, mas em matéria de exeções Nelsinho sempre se dá muito bem. Em compensação, Paulo César deslumbrou a platéia meio mal-acostumada aos ídolos do futebol, vocês sabem, por aí pela noite da granfinagem e tal; Jairzinho, que eu visse, não chegou a ir, mas pintou de galã numa sequência com automóvel e loura: *Os piratas do sexo voltam a matar*. Numa só noite e com apenas três filmes, Helena, a namorada de Ivan Cardoso, pulou firme para o posto que lhe cabe sem discursos: maior superstar do superoito nacional. Todo mundo lá.

Scarlet Moon me deu um beijo, o poeta Sailormoon, de longe, elogiava; o poeta Capinam dava sua mãozinha para maior segurança da projeção; o poeta Daniel Más chegou atrasado, mas ainda a tempo de ver completo o terceiro filme, tendo perdido -por enquanto- sua própria atuação em *Nosferato no Brasil*; Joel Macedo não gostou muito do filme, mas terminou gostando muito de quase tudo e elogiou bastante a freguesia; Ana Maria Magalhães, com sua barriguinha linda, ouvia os comentários de Paulo César Sarraceni durante a projeção; por exemplo: enquanto uns garotos se esforçam na praia, abertura dos *Piratas*, Sarraceni perguntava, curioso: 'Queres que teu filho seja assim?' Lygia Clark mais o Rubem Gerschman conversavam

²⁸⁰ Además de *Nosferatu no Brasil* se proyectaron *Amor e Tara y Piratas do Sexo*. Todos los films habían sido dirigidos por Ivan Cardoso.

contritos, antes e depois do cineminha; Vergara a tudo adorava violentamente, elogiava, abraçava, sorria; Luciano Figueiredo reagia à sorrisolândia: 'Estão pensando que é tudo de brincadeira'. As belas atrizes dos três filmes, quase todas no jardim, sorriam muito e de contentes e muito justamente, sim. León Hirszman transava tranquilo no meio de tudo e de tanta agitação; Ricardo Horta, de filme em filme, menos se contia e mais sorria, embevecido com a atuação do vilão; Ivanzinho, de amarelo, esfregava as mãos, ha, ha, ha, e era porque podia; a maior *superstar*, Heleninha, recebia os cumprimentos e Antônio Carlos Fontoura a tudo assistia, de olho em riste, maneiríssimo."²⁸¹

Aunque Torquato no se refiera a ninguna escena de la película, podremos extraer algunas conclusiones provisionarias. Estas se fundamentan en los aspectos que privilegió a la hora de describir la recepción y en la importancia que dicha descripción adquiriría en relación con contexto represivo brasileño.²⁸² Como señalábamos, sin hablar directamente del film, Torquato Neto le imprime a su crónica un carácter festivo. Ello, lejos de ser una connotación accesoria, resulta central para pensar de qué modo se iba configurando esa marginalidad de la que hablábamos anteriormente. En este sentido, las descripciones de las acciones o reacciones de los asistentes acuden a la hipérbole emotiva, así por ejemplo (Carlos) Vergara "adora todo de forma violenta", mientras que Ricardo Horta, se muestra "embravecido"

²⁸¹ In *Últimos días de Paupéria*. Op. Cit., p. 185/86.

²⁸² Como demuestra el fragmento citado, la exhibición no sólo no pasó desapercibida, sino que convocó a una cantidad apreciable de escritores como Daniel Más o Capinam, artistas plásticos como Lygia Clark o Carlos Vergara, y cineastas como León Hirszman o Paulo Cesar Sarraceni.

por su actuación. El registro de la crónica debe ser pensado entonces como un complejo enunciado, cuyo propósito consiste en rearticular un espacio cultural en disgregación por efecto de las políticas represivas de la dictadura. La abundancia de imágenes climáticas -todas ellas 'calientes', palabra que encabeza las dos primeras oraciones de la crónica, y que en la segunda oración se utiliza dos veces, además de los verbos "queimando" y "pegando fogo"²⁸³-, refuerzan la emotividad, recuperan el principio maléfico y van constituyendo la imagen de lo que voy a denominar un agrupamiento por contagio, siguiendo a Deleuze y Guattari, pues como sostienen estos autores el vampiro no filia, contagia y produce epidemia, poniendo en juego términos completamente heterogéneos"²⁸⁴, que se sustraen de las lógicas de la identidad y diferencia. Como intentaré mostrar al final de este texto, Torquato más que representar un público, construye una serie heterogénea de asistentes que encuentra en la figura del vampiro una identificación posible, y constituye a partir de ello la imagen de una comunidad inescencial, diferente

²⁸³ En relación a las diferencias en la recepción entre el *cinema novo* y el *cinema marginal*, Katia Maciel señala: "Longe da má consciência do Cinema Novo, o Cinema Marginal se liberta dos dilemas da intelectualidade de esquerda e dos compromissos com a estética da fome glauberiana e assume temas como a droga, o corpo, o sexo na lógica do *Bandido da luz vermelha* (1968), em que 'a gente avacalha e se esculhamba'. Histeria, desvio e fragmentação são traços que se repetem na construção de personagens dos filmes de Rogerio Sganzerla, Julio Bressane, Andrea Tonacci e Neville D'Almeida, entre muitos outros. Do ponto de vista da narrativa, criam-se seqüências desconectadas que apresentam situações que explodem nas telas, não há nenhuma idéia de representação do vivido, apenas imagens-caos jogadas sobre um espectador em choque. A agressividade surge no horror e na abjeção em cenas de crimes e vômitos. A reação do público não é mais intelectual, como no Cinema Novo, mas visceral. "As experiências quasi-cinemas de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida", in *Cosmococa. Programa in progress*. Op. Cit, 285.

²⁸⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Mil mesetas*. Traducción : José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2002, p. 248. Por otra parte, Charles Grivel sostiene: "La sang du vampiro, ses ponctions, ses doses, ses inoculations signifient moins la mort que la vie, mais la vie sous aspect circulatoire, propoagée et contenue tout entière par les fluides. La vie délètere bien entendu. La vie qui ne provient d'aucun germe et d'aucune génération, qui ne réfère donc à aucune ascendance (supérieure, paternelle ou divine) et que la seule substantialité constitue. La vie qu'un simple échange matériel suffirait à nourrir". "La Ville-Vampire Charles Grivel", in *Les cahiers de l'Herne* n° 21, (1997), p. 55.

y al margen del concepto de artista como participante de la vida pública y estatal.

Poco después de la crónica, Haroldo de Campos publica en el diario *Correio da Manhã*, un ensayo titulado "Nosferato". Haroldo enfoca allí el film y la figura del vampiro, del que remarca su registro grotesco, sin dejar de adscribirlo a un conjunto de referencias culturales,

"Na mandíbula devoradora de sua 'bricolagem' (para usar o termo com que Lévi-Strauss define as operações da 'lógica concreta' própria do 'pensamento selvagem', produtora de artefatos), entra a mais incrível parafernália: desde o brutalismo 'pastelão' até a morbidez expressionista, do lirismo pastoral ao erotismo à escandinava, do metafilme sofisticado à lanterna mágica de aniversario em família, tudo mastigado em molho chacrinesco de televisão colorida: Godard e Zé do Caixão rebobinando uma película de Murnau. Uma festa antropofágica de linguagem. Que deixa a marca: o dente do vampiro (de matéria plástica) na jugular esclerosada do cinema 'sério'".²⁸⁵

El listado de referencias resulta notable: Lévi-Strauss, brutalismo, expresionismo, lirismo, erotismo, Chacrinha, Godard, Zé do Caixão, Murnau, sólo en este pequeño fragmento. El poeta y crítico paulista observa en el vampiro una serie de supervivencias, reconoce en su aparición la *larga duración* de, pasados latentes²⁸⁶, conformando, si se me permite utilizar otra

²⁸⁵ Archivo Hélio Oiticica, nº 1796/3 *Correio da manhã*, 14 de agosto de 1972.

²⁸⁶ Estoy parafraseando a Georges Didi-Huberman, que sostiene: "La paradoja del anacronismo comienza a desplegarse desde que el objeto histórico es analizado como síntoma: se reconoce su aparición -el presente de su acontecimiento- cuando se hace aparecer la larga duración de un pasado

imagen monstruosa, una suerte de Frankenstein que emerge desde diversas temporalidades culturales.²⁸⁷ Haroldo 'alecciona' a los 'jóvenes' en un modo de leer un objeto cultural a través de lo que había denominado una "sincronía retrospectiva", cuyo objetivo era no caer en la trampa del historicismo. No se trataría por ello de una mera exhibición de citas eruditas y populares, sino de que, tanto el film como la figura del vampiro permiten el agenciamiento de elementos heterogéneos, con lo cual retornamos a la noción de contagio enunciada por Deleuze y Guattari. Heterogeneidad comunitaria, pero también, en este caso, heterogeneidad estética, lo que significa decir heterogeneidad temporal, en la que conviven las innumerables referencias a las que alude De Campos.

En contra de las construcciones alegóricas y/o neorrealistas que aún continuaban siendo producidas por la segunda generación del *cinema novo*, Haroldo de Campos defendía un cine en el que la producción de significados y temporalidades emergiese durante la etapa del montaje. Haroldo estaba contra el *decoupage* clásico -que significaba linealidad, claridad y por lo tanto finalidad-, y a favor de un cine que se convirtiera, por efecto del montaje, en una suerte de hipertexto palimpsestuoso y anacrónico. Desde esta perspectiva, el texto de Haroldo está haciendo emerger *fibras temporales* presentes en la imagen del vampiro y en el film en general.

Crónica y ensayo destacan como valores positivos el rechazo a la solemnidad, el horror -el *terrir*- inspirado en tradiciones residuales, su luminoso erotismo y una recepción colectiva y festiva del film. Por todo ello voy a denominar a este primer

latente lo que (Aby) Warbug llamaba una 'supervivencia' (*Nachbelen*)", in *Ante el tiempo. Op. Cit.*, p. 127.

²⁸⁷ El quiebre de esa distinción debemos buscarlo en un nivel masivo con la emergencia del tropicalismo. Sin embargo, antes del quiebre tropicalista podemos encontrar el quiebre en las artes plásticas con la irrupción del "pop" brasileño alrededor del 64/65. Artistas como Antonio Dias, Rubem Gerchman o incluso Wesley Duke Lee son centrales para dicho quiebre.

"Nosferato" un *vampiro tropical*, que pasea su erotismo por las playas de Copacabana y que no inspira terror en la platea, sino que construye en ella nuevos enlaces comunitarios y afectivos. Desde esa nueva platea, marginal e inoperante, se pueden leer, como lo hace Haroldo, las sobredeterminaciones culturales que carga sobre sí la figura del vampiro, que dada su multiplicidad escapa a cualquier alegoría.

Pocos meses antes del ensayo de Haroldo de Campos, Hélio Oiticica, desde New York, produjo un breve texto en el que la figura del Nosferatu del film de Cardoso emergía de un modo mucho más ambiguo e inquietante.²⁸⁸ Ese Nosferato era presentado como una figura en el que la capacidad de daño y creación funcionaban simultáneamente. Se trataba de un habitante de la noche, cuya peligrosidad y creatividad se connotaban a partir del uso que Oiticica hacía de la figura de la *gillette*. Dicho uso era posible porque el afiche promocional de *Nosferatu no Brasil* reproducía, en su margen izquierdo, la imagen de una hoja de afeitar.²⁸⁹ Oiticica la recupera como tópico para su texto y la pone en relación con la figura del vampiro. El ensayo lleva por título "Lamber o fio da gilete" y, como subtítulo, "Gelida gelatina gelete".

²⁸⁸ En « A corps perdus. Écriture et vampirisme chez Bram Stoker », J. P. Guiller sostiene que "Le compte Dracula est un corps énigmatique, ou plutôt il est le corps comme énigme pour le discours. Il en déjoue les oppositions, en ironise les distributions : il est maître et serviteur, comiquement, homme et animal, homme et météore, homme et femme, corps et trou, phallus et vulve, vie et mort", in *Les cahiers de l'Herne* n° 21. (1997), p. 95.

²⁸⁹ Aquella imagen había sido un montaje, cuya autoría pertenecía a Luciano Figueredo, Oscar Ramos, Torquato Neto e Ivan Cardoso. Dicha imagen aparece, con leves modificaciones, también en el libro póstumo de Torquato Neto, *Últimos días de Paupéria*. En el libro, la *gillette* tenía escrito en el borde superior, a modo de título "Gelida Gelatina" y en el borde inferior, se repetía tres veces la frase "Gosto de mel".

El título nos recuerda la escena en que Jonhatan Harper, el prometido de Mina, se está afeitando en el castillo de Drácula y se produce un pequeño corte en la garganta, éste último toma rápidamente la hoja -en verdad una navaja de afeitar- y lame su filo ensangrentado. La escena funciona como anticipación de lo que el vampiro hará una vez instalado en Londres. Esa pequeña gota de sangre nos revela en toda su magnitud la "monstruosidad" de quien se alimenta con sangre y la potencialidad de contagio que ello supone.

Avanzando en el texto, Oiticica señala que la *gillette*, aunque no tenga filo, "guarda a perversidade ambígua da gilete: pedaço de carne vaginada em mutilação ketchúpica d'HORTA TORQUATO LUCIANO IVAN ÓSCAR". En la imagen del afiche, la hoja espejeante reproduce un hombre degollado, con lo cual la referencia de Oiticica a ese "pedaço de carne vaginada" nos remite a la imagen tajeada de la lámina. Un poco más adelante, y aludiendo otra vez a la gilete, Oiticica dice:

"LUCIANO-ÓSCAR: concreção de ambigüidade, que lado da gilete você prefere? São os dois iguais? O corte é cego ou invisível? Pra barbear ou castrar?"²⁹⁰

La hoja de afeitar funciona aquí como un *phármakon*, dependiendo del uso que se le pretenda dar puede ser *don* o *veneno*.²⁹¹ Uno de esos usos se refiere a su potencial creativo: barbear, que en este caso significaría "diseñar" (*don*); el otro uso remite al potencial destructivo (*veneno*). La *gilete* puede cortar un cuello o un tajar un ojo, como en el film de Luis Buñuel y Salvador Dalí *El perro andaluz*, que Oiticica menciona más adelante en el texto. En esa indecibilidad, Oiticica establece sin embargo una

²⁹⁰ In *Navilouca*. Rio de Janeiro, 1974, s/n

²⁹¹ La noción de *pharmakon* como "don" y "veneno" es desarrollada por Jacques Derrida en *La farmacia de Platón*, publicado en *La diseminación*. Traducción: José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1975.

distinción entre un "nosotros" (los vampiros) y un "ellos" -¿la dictadura? ¿el Estado? ¿los medios masivos? ¿el Brasil?- que hará explícita al final del texto. El vampiro, "NosTorquato", es, "não compatible com o clima de compatibilidade" en el arte brasileño de aquel momento.

En relación a la separación entre un ellos y un nosotros quisiera concentrarme ahora en dos de las palabras que componen el subtítulo del ensayo: "gélida" y "gelete". Considero que ambas contribuyen a la violencia del texto y a la connotación del vampiro. Respecto de la primera palabra, "gélida", el Diccionario Aurelio nos da una pista valiosa: se utiliza como adjetivo para caracterizar al miedo; la gente, ejemplifica, está "gélida de medo". Lo gélido enfatizaría de este modo la condición marginal y promovería la distinción entre un ellos y un nosotros o entre los que 'filian' y los que 'contagian'.

En cuanto a "gelete", se trata de un neologismo que había sido inventado por Waly Salomão uniendo las palabras "geleia" - la tercera palabra del subtítulo es "gelatina" cuya significación es muy próxima a "geleia"- y "gilete".²⁹² Quisiera extenderme sobre la primera palabra que compone ese neologismo, "geleia", que además de significar, de acuerdo al Diccionario Aurelio:

1. Alimento preparado com frutas cozidas em açúcar, e que, ao esfriar, toma consistência gelatinosa.
2. Preparado culinário rico em substâncias gelatinosas (patas de certos animais, ossos,

²⁹² Durante los años setenta, tal como dice André Bueno, la palabra "gilete" estaba connotada con numerosas significaciones: era el arma que usaban los "pivetes" para atacar a sus clientes en busca de sexo; y era el instrumento con el que se armaban las líneas de cocaína para aspirar. De este modo, la "gelete" articulaba el mundo de la marginalidad -sexo, violencia, drogas- y la retórica de combate de la tradición concreta. Se potenciaban las violencias: la estética y la existencial. In *Passaro de Fogo no Terceiro Mundo: o Poeta Torquato Neto e Sua Época*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2005.

espinhas e peles de peixe, etc.), e que, depois de frio e solidificado, se torna transparente.²⁹³

fue la divisa de combate utilizada por Décio Pignatari para expulsar del grupo concreto, acusándolo de "diluidor", a Cassiano Ricardo en el año 1963. La frase, "alguem tem que ocupar o papel de médula e osso, na geleia geral brasileira", y la expulsión, configuran la violencia con la que esa palabra irrumpió en el campo cultural brasileño de los años sesenta.

"Geleia Geral" también fue una de las canciones emblemáticas del Tropicalismo, cuya letra había sido compuesta por el propio Torquato Neto en 1968. A diferencia del uso expulsivo por parte de Décio Pignatari, en la canción la violencia era reemplazada por un enunciado, cuyo enunciador aunque volvía a observar el 'Brasil' se incluía en la descripción. Desde la primera estrofa se puede apreciar un tono que, aunque irónico, no deja de ser también comprensivo y celebratorio,

"um poeta desfolha a bandeira
e a manhã tropical se inicia
resplandente cadente fagueira
num calor girassol com alegria
na geleia geral brasileira
que o jornal do brasil anuncia".²⁹⁴

En el tercer verso, por ejemplo, los tres adjetivos utilizados remiten a la luminosidad ("resplandente"), el baile ("cadente") y lo agradable ("fagueira"). Y aunque el resto de la letra describa a Brasil como una caótica mezcla -sintetizada en el estribillo "ê bumba iê, iê boi", que hace funcionar en un

²⁹³ Dicionário Aurelio, edición digital, 2003.

²⁹⁴ In *Tropicalia ou Panis et Circencis*, Brasil: Philips, 1968.

mismo sintagma la tradicional fiesta nordestina del "bumba meu boi" y la música "iê, iê"-, el universo de sentido nunca es marcadamente condenatorio sino ambiguo e inclusivo.

"Geleia geral" fue finalmente el título genérico que escogió Torquato Neto para sus crónicas recuperando una retórica de la confrontación más próxima a la violencia enunciativa de Décio Pignatari, que a la decidida inmersión en la "geleia" de la etapa tropicalista. Los "diluidores", los "otros", ya no se contaban entre los que "diluían" los principios de la vanguardia concreta, sino en el cine alegórico y nacionalista de la segunda generación de *cinemanovistas* (homogéneo, lineal y nacionalista), en la quietud y el conservadurismo de muchos artistas, en la expansión y el creciente dominio de la red televisiva *O Globo*, en un estado de lo social que admitía y toleraba la dictadura. De este modo, más que una división tajante entre lo que era vanguardia y lo que no lo era, la "geleia geral" de la que había que distanciarse, era un estado del campo cultural y social brasileño de los años setenta sometido a la censura, la extorsión y la cooptación.

La tercera lectura de *Nosferatu*, y la más próxima a la propuesta por Sússekind, es el poema de Haroldo de Campos "Nosferatu: Nos/Torquato", dedicado póstumamente a Torquato Neto, publicado en el libro *Ultimos dias de Pauperia* y luego republicado en el libro *Xadrez de Estrelas*. Voy a reproducirlo íntegramente, pues su visualidad resulta importante para mi análisis,

"putresco
putresco

putresco

torquato: teus últimos dias de paupéria me

vermicegos enrolam a substância da treva
vampiros cefalâmpados
(disse)

mas agora put
resco
put
(horresco
referens)
resco
sco
sc
o²⁹⁵

Como es posible observar, la visualidad del texto reproduce una cruz, que remite no sólo a la crucifixión, sino también al instrumento con el cual se repele o se inmoviliza a los vampiros para luego matarlos con una estaca. Asimismo, la imagen permite imaginar tres movimientos en el poema. Un nacimiento bajo representado en la repetición de la palabra latina "putresco" -pútrido-, un segundo momento de expansión en el que aparece nuevamente la designación del nombre Torquato y la referencia al vampiro -que ya aparecía en el título-, y un tercer momento de asfixia y muerte, temporalizado por el "agora" y representado por el "horresco referens" -horrible referente-. La imagen

²⁹⁵ Op. Cit., p. 11.

trágica simbolizada por la cruz y la trayectoria vital, se completa en los últimos cuatro versos, en los que a partir de "resco" -"resco" remite tanto a "putresco" como a "horresco"- y la caída de una letra en cada verso: resco/sco/sc/o, se representa un movimiento de asfixia para la criatura en cuestión. El universo semántico del poema remite a lo abyecto y a un sentimiento trágico: un nacimiento pútrido, una expansión larval (vermi), ciega y vampírica y, al momento de la muerte, la transformación en un "horrible referente". Se trata de un vampiro condenado y marginado, sin espacio para su existencia.

Quisiera ahora recuperar el neologismo "NosTorquato" que, no sólo da título al poema, sino que también aparece en los ensayos de Haroldo de Campos y Hélio Oiticica.²⁹⁶ En ese neologismo, compuesto por adición, se termina de construir el emblema comunitario, a partir del cual muchos artistas brasileños asumieron como propia la figura del vampiro. Observemos su composición, al nombre de Torquato se le agregó la palabra "Nos", que remite tanto a "Nosferato" como al "Nos" de la primera personal plural del portugués. Un único texto de los mencionados no habla de "NosTorquato", y es, precisamente, la crónica de Torquato Neto citada al comienzo. Pese a ello, el modo en que ha sido narrada la recepción del film nos devuelve una imagen colectiva y comunitaria, y el fin de la crónica, que reproduciré a continuación, construye un listado, que mediante

²⁹⁶ Señala Hélio Oiticica: "a finura-feitura quer ser precisa: nenhum cliché-kitsch é invocado: só gilete perversidade transpira como fio de espaço ambíguo: o corte no olho d'um chien andalou - NOSTORQUATO em ação"; describe Haroldo de Campos: "E veio Nosferato no Brasil, ou mais exatamente Nós-Torquato No Brasil."

una serie de adiciones "heterogéneas" enfatiza el carácter colectivo de ese NosTorquato:

"Classe A, artistas & poetas, fotógrafos e cronistas, atores e atrizes. Classe B, classe 2^a, jogadores e futebolistas, marginais e pirados, copy-desks, cineastas, vampiros e mocinhas, amor & tara, os divinos e os repelentes, os deuses e os mortos, os mortos-vivos e os vivíssimos, publicitários e mecenas, amantes, desamantes, diamantes, carreiristas e desocupados, o tout-Rio de cima e o tout-Rio de baixo, caras limpas e caras bem quebradas, todo mundo lá."²⁹⁷

En el listado aparecen desde dioses a desocupados, pasando por "muertos" y "muertos vivos" (qué otra cosa es un vampiro sino un muerto vivo). Esa comunidad imposible cierra con un "todo mundo lá".

A partir de ello, dos conclusiones son posibles. La primera de ellas es que el vampiro no sería la imagen (únicamente) del aislamiento, sino la de un devenir marginal que actúa por contagio. En la medida en que el contagio no establece filiaciones, es decir descendencia y por lo tanto trascendencia, la figura del vampiro va a constituir lo que Agamben -para pensar en un proyecto comunitario por fuera de nuestro "Estado espectacular integrado" y "capital-parlamentarismo"²⁹⁸-, llamó "un ejemplo".²⁹⁹ El ejemplo, como figura del discurso, escapa tanto del particular como del universal, pues siempre vale para

²⁹⁷ In *Últimos días de Paupéria*. Op. Cit., p. 186.

²⁹⁸ Son los dos modos en que Agamben, tomando la primera definición de Guy Debord y la segunda de Alan Badiou, define nuestro presente. Aparecen en "Notas sobre la política", in *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Op. cit., p. 93.

²⁹⁹ Ver Giorgio Agamben. *La comunidad que viene*. Traducción: José L. Villacañas y Claudio La Rocca. Valencia: Pre-textos, 2006.

todos y entre todos los casos de una misma clase. Lo ejemplar es una singularidad -*singularità qualunque*- que está en lugar de otras singularidades y que, sin embargo, vale para todas ellas. El desplazamiento del *Nosferato* al *Nostorquato*, a esa singularidad que puede ser asumida por cualquiera, hace visible el carácter ejemplar de *Torquato* y también la posibilidad de sustitución, pues el ser más propio del ejemplo es su sustituibilidad.

Es a través de las nociones de singularidad y sustituibilidad que se funda una comunidad inesencial, un espacio desde el cual ya no se pretende luchar contra el Estado y que, precisamente por esa pretensión, puede ser objeto de una violencia inusitada por parte de éste.³⁰⁰ Es de la recepción de esa violencia de la que habla Haroldo de Campos en su poema y es de la imposibilidad de permanecer neutral frente a ella de la que habla Hélio Oiticica en su ensayo.

Para concluir, podemos afirmar que ese margen, representado en el relato del estreno de *Nosferato no Brasil*, que se produjo fuera del circuito comercial y ni siquiera en una sala de cine, se nos figura como ambivalente -al igual que la hoja de afeitar que describe Oiticica-. Una ambivalencia que permite ser a un mismo tiempo víctima y victimario de ese relato centenario que es *Drácula* y que a un mismo tiempo posibilita la apropiación crítica de tradiciones.³⁰¹ Es, precisamente, en este último

³⁰⁰ Agamben recurre a los eventos de la plaza de Tienanmen de 1989, que, producto de la represión del gobierno chino, culminaron con decenas de muertos, allí sostiene: "Lo que más impresiona en las manifestaciones del mayo chino es, desde luego, la relativa ausencia de contenidos determinados en las reivindicaciones (democracia y libertad son nociones demasiado genéricas y difusas para constituir el objeto real de un conflicto y la única reclamación concreta, la rehabilitación de Hu Yao-Bang fue concedida inmediatamente). Tanto más inexplicable, sin embargo, que la desproporción sea únicamente aparente y que los dirigentes chinos hayan actuado, desde su punto de vista, con mayor lucidez que los observadores occidentales, exclusivamente preocupados por conducir los argumentos a la cada vez menos plausible oposición democracia y comunismo". *Ibidem*, p. 54.

³⁰¹ Raúl Antelo. "Quantas margens tem uma margem" in *Margens*. Op. Cit.

sentido que debe ser leído el pequeño ensayo de Haroldo de Campos sobre *Nosferato*.

TORQUATO NETO CARACTERIZADO COMO NOSFERATO

Esta imagen se utilizó para la tapa de su libro póstumo *Últimos días de Paupéria*



Esta otra imagen también pertenece al film *Nosferato no Brasil*. Aquí Torquato Neto posa con una de sus futuras víctimas.



Otra imagen de Torquato como Nosferato.



2.3 PAULO LEMINSKI: UNA POÉTICA DEL EXCESO

En una de las cartas que Leminski enviara a su amigo y poeta Régis Bonvicino, narra un episodio en el que Décio Pignatari les dice -a él y a otros poetas que Leminski no menciona- que era preciso acabar con el concretismo y que quienes podían hacerlo eran ellos. En esa misma carta Leminski sostiene,

"Já conseguí ver a fímbria de algo
q já não é mais concretismo
embora pressuponha e o tenha deglutido"³⁰²

¿Qué significaba acabar con el concretismo? ¿qué clase de escritura se debía producir a partir de haberlo deglutido? ¿qué puede tener que ver el cuerpo con ello? Al margen de la evidente metáfora antropofágica que se desprende de la cita -deglutir el concretismo-, en esa misma carta, luego de definirse como centauro, mitad decadente-alejandrino-bizantino y mitad bandeirante-pionero-Marcopolo, Leminski concluye sosteniendo la necesidad de

"sem abdicar dos rigores de linguagem
precisamos meter paixão em nossas constelações
paixão
PAIXAO"³⁰³

³⁰² In *Envie meu dicionario. Carta e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 43

³⁰³ *Ibidem.*, p. 43.

Observemos en primer lugar la autodefinición que construye Leminski. Se trata de un centauro, cuyas mitades diferentes representan el pasado y el afán de aventura. En el pasado, constituido literariamente por los decadentes-alejandrinos-bizantinos, también se encuentra, podemos inferir aunque no se la nombre, la Poesía Concreta. Si el pasado es la poesía, el afán de aventura -que podría ser pensado como un deseo de futuro- apela a referencias de otra índole. *Bandeirantes*,³⁰⁴ pioneros y Marcopulos nos remiten al viaje en busca de riquezas o aventuras, o ambas.

En segundo lugar, tenemos esa declaración de necesidad en donde la palabra "pasión" no sólo se repite, sino que, como si se estuviera gritando, está escrita en mayúsculas. Del enunciado de Leminski se desprende que de un lado se encuentran los rigores del lenguaje, y ello significa Poesía Concreta, y del otro se encuentra la pasión. Rigor y pasión, podemos ver ahora, constituyen ese centauro. Por lo tanto, es posible establecer dos axiomas que surgen de las formulaciones de Leminski: no habría pasión en la Poesía Concreta, no habría rigor en la pasión. El proyecto de deglutir a la Poesía Concreta consistiría en producir, en principio, una transferencia cruzada, darle rigor a la pasión, darle pasión al rigor, y con ello deshacer las mitades claramente diferenciadas de ese centauro.

Leminski fue uno de los poetas que intentó resolver esa relación problemática con el pasado que se planteó en la poesía y en la literatura brasileñas de los años setenta. En esa lista se puede mencionar también a Ana Cristina Cesar o a Waly Salomão. Respecto de ello, Marcos Siscar ha señalado:

"la dénégation par certains poètes de leur lien
avec la tradition que les précède souligne que

³⁰⁴ Se denominan "bandeirantes" a los sertanistas que, a partir del siglo XVI, penetraron en los sertones brasileños en busca de riquezas minerales, especialmente de oro y plata.

quelque chose est en jeu du rapport à l'héritage, fondé en l'occurrence sur la fracture entre poésie concrétiste, sémiotique, technologique, formaliste d'une façon générale, et poésie du quotidien, celle qui cherche à s'inspirer du populaire, éditorialement marginal, critiquant le rôle conservateur de la modernisation au Brésil. Pendant près de trente ans, pour des raisons en partie politiques, mais en partie seulement, c'est cette ligne de partage qui s'est imposée. Il n'est pas simple d'y échapper, comme en témoigne un jeune poète qui, tout en revendiquant une 'parenté' avec les idéaux concrétistes de la poésie visuelle, déclarait récemment dans un quotidien qu'il n'aimerait pas avoir à 'hériter d'une discussion qui n'est pas la [s]ienne'. Paradoxe émouvant de spontanéité, qui affirme à la fois la continuité et la rupture de l'héritage"³⁰⁵

Aunque Siscar -que también cita a Leminski en su ensayo- utilice el sustantivo "dénégation", queda claro, teniendo en cuenta el título del trabajo "Le souci de la poésie bresiliene", que más que de una negación de la tradición poética brasileña, los poetas que aborda, manifiestan una preocupación respecto de esa tradición -el concretismo- o mejor, una inquietud -la traducción más adecuada para la palabra francesa *souci*- frente a ese pasado. La poesía posterior a los sesenta, preocupada por su misión paradójica, procuró "se faire autre dans le même".

Aquí comienza a jugar un rol central la biografía literaria de Leminski, no como una justificación de sus producciones textuales, sino como una operación -un mito de autor- destinada a darle una forma a ese centauro que anunciaba en su carta a

³⁰⁵ Europe (París), París, v. 919/20, p. 79, 2005.

Bonvicino. Vista retrospectivamente, esa biografía constituye un ejercicio de trasvase de pasión y desmesura de la 'vida' - bandeirantes, Marcopolo- a la poesía -alejandrina, concreta-. Desde los relatos sobre su temprano viaje durante los primeros años de los 60 para visitar a los poetas concretos -con el que arranca el mito Leminski³⁰⁶-, hasta el vómito final con el que se despidió del mundo, ese trasvase ha incluido todas las estaciones de una 'vida intensa' tal como ha sido modelada por el rock y la contracultura, pero también, como veremos, por el cristianismo.³⁰⁷

Por ello, negar el mito evidente que circula casi en cada declaración -propia o por parte de quienes lo conocieron- sobre su vida para focalizarse sólo en sus textos, implicaría un ejercicio de pureza que no haría más que desperdiciar toda esa otra textualidad que formó y forma parte de los modos en que su proyecto literario ha sido leído. Se trata, por lo tanto, de volver a leer esa 'intensidad' sin darle un carácter 'natural', en un sentido barthesiano³⁰⁸, para comenzar a pensarla como una toma de posición en el campo cultural, en particular en relación a la Poesía Concreta, y de un modo más general en relación a la preocupación por el imaginario vanguardista en crisis durante los '70.

³⁰⁶ Sobre este punto trabajo en el último capítulo.

³⁰⁷ Las marcas de la contracultura también pueden ser rastreadas en los ensayos de Leminski. En *Anseios crípticos 2* encontramos los siguientes ensayos dedicados a la contracultura: "lennon rindo", que fue originalmente un prólogo a una traducción suya de dos textos de John Lennon, *Lennon On His Own Write* (1964) y *Spaniard In The Works* (1965); "ferlinguete-se", dedicado al poeta Lawrence Ferlinghetti, del que también Leminski tradujo algunos poemas; "o uivo e o silêncio" dedicado al poema "Howl" de Allen Ginsberg.

³⁰⁸ En el prólogo a la primera edición de sus *Mitologías Barthes* sostenía: "El punto de partida de esa reflexión era, con frecuencia, un sentimiento de impaciencia ante lo 'natural' con que la prensa, el arte, el sentido común, encubren permanentemente una realidad que no por ser la que vivimos deja de ser absolutamente histórica: en una palabra, sufría al ver confundidas constantemente naturaleza e historia en el relato de nuestra actualidad y quería poner de manifiesto el abuso ideológico que, en mi sentir, se encuentra oculto en la exposición decorativa de lo evidente - por - sí - mismo. In *Mitologías*. Op. cit., p.8. A diferencia de Barthes, no pretendo sostener, como aclaro en el cuerpo central del texto, un carácter encubridor, sino productivo para el mito.

La pasión y la desmesura fueron el modo con el que Leminski procuró soldar y saldar la herencia vanguardista, concreta en este caso, poniéndola en relación con un 'otro' cultural: la corporalidad, la contracultura.³⁰⁹ Con dicha vinculación, siempre tensa y al borde de la disolución, Leminski intentó, como ha señalado Célia Pedrosa, "evitar las dicotomías -entre constructivismo y afectividad, entre lenguaje y vida, entre experimentalismo y experiencia".³¹⁰

En todos los casos, el ajuste de cuentas siempre tuvo como punto de agenciamiento el cuerpo, en tanto, como sostiene Remo Bodei, imaginaria sede de las pasiones.³¹¹ La pasión que reclamaba Leminski en aquella carta a Bonvicino, por lo tanto, tuvo su correlato en una figuración corporal con la que construyó su imagen pública y situó como origen textos. Esa transferencia, materializada en la imagen del centauro, consistió en construir una poética que fuera concreta y posconcreta al mismo tiempo, o rigurosa y apasionada, o, como quisiera proponer más adelante, ordenativa y proliferante.

Imágenes excesivas

La publicación de la biografía de Leminski, escrita por Toninho Vaz, constituye un buen punto de partida para observar los contornos de las pasiones leminskianas. La biografía, publicada en 2001 -doce años después de la muerte de Leminski- vino a refrendar el lugar creciente de su producción textual en

³⁰⁹ El excelente ensayo de Célia Pedrosa "Paulo Leminski: Señales de vida y sobrevida" trabaja la cuestión del hibridismo en la producción poética de Leminski. In *Leminskiana. Antología variada de Paulo Leminski*. Mario Cámara (comp., prólogo, traducción). Buenos Aires: Corregidor, 2007.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 314.

³¹¹ Ver: *Geometría de las pasiones: Miedo, esperanza, felicidad: filosofía y uso político*. Traducción: Isidro Rosas. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

la literatura brasileña y de paso le dio una forma definitiva al mito, que hasta ese momento se hallaba diseminado en múltiples y evanescentes narraciones.³¹² Su título *O bandido que sabia latim* proviene de una frase del propio Leminski, "yo soy un bandido, pero un bandido que sabe latín". Frase que rubrica, una vez más, su posición centáurica y actualiza el ideologema del bandido de rica tradición literaria y artística en Brasil. Respecto de esto último, podemos volver a referirnos al manifiesto que Roberto Piva publicara en 1962, "Os que viram carcaça". Allí, el poeta convoca y busca a

"os macumbeiros, os loucos confidentes,
imperadores desterrados, freiras surdas,
cafajestes com hemorróidas e todos que detestam os
sonhos incolores da poesia das Arcadas."³¹³

En el caso de Piva, el artista busca al marginal, al *bandido* (cuya significación en castellano sería sinvergüenza o zafado o pícaro) como un modo de confrontación estética. Frente al arte puro o al arte institucionalizado declara su opción por ese otro mundo al que definirá como una opción vital desde la cual producir poesía. Se trata, como quería Oswald de Andrade, de acabar con el "gabinetismo" para que la poesía surja directamente de la vida. Esta búsqueda, aunque con una orientación un poco diferente, también apareció en Hélio Oiticica, que definió a su convivencia con el mundo de la *favela* como un paso decisivo para el desarrollo y la transformación de su arte y una instancia de desrepresión intelectual y emergencia de lo corporal. Tematizando la marginalidad y los marginales, Oiticica produjo en mayo de 1966 el *Bolide-caixa* n° 18 - B33,

³¹² El sitio <http://www.elsonfroes.com.br/kamiguase/nindex.htm>, administrado por Elson Froes y dedicado enteramente a Paulo Leminski, da cuenta de esa textualidad dispersa. (Acceso: 20/10/2008).

³¹³ In *Um estrangeiro na legião*. Alcir Pécora (org.). Op. Cit, p. 139.

como un homenaje al bandido *Cara de cavalo*; y a dicho *Bolide* sumó otro, el *Bolide-caixa* n° 21 - B44 que homenajeaba a otro bandido, Alcir Figueira de Silva, quien luego de robar un banco y viéndose perseguido por la policía, se deshizo del dinero y prefirió suicidarse antes que entregarse. Sobre ambos señaló,

"O certo é que tanto o ídolo, inimigo público n° 1, quanto o anónimo são a mesma coisa: a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo ('status quo' social). Esta revolta assume, para nos, a qualidade de um exemplo - Este exemplo e o adversidade em relação a um estado social: a denuncia de que ha algo podre, não nêles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos."³¹⁴

En Oiticica, el marginal era leído como un síntoma, que asumía, sabiéndolo o no, una vida destinada al sacrificio. Síntoma y ejemplo que, con sus acciones, y eso incluía necesariamente la muerte violenta, ponía de manifiesto la decadencia social, es decir, el fondo del problema. El artista, entonces, debía homenajear a ese síntoma en tanto síntoma, o sea ejemplo, para demostrar que lo que había sido colocado como problema mayor, los 'bandidos' nos iluminaban otro problema aún más grande y peor. Pero el propio artista además de homenajear al bandido en tanto marginal, también se colocaba él mismo como marginal. En este otro sentido describía Waly Salomão la obra de Oiticica *Cara de cavalo*, "...fala da resistencia heroica (...) do artista frente ao mundinho cooptador dos marchands, curadores, galerias e museos".³¹⁵ En ese punto el artista es también un marginal que resiste la cooptación del mundo del arte

³¹⁴ Archivo Digital Hélio Oiticica, CD 1, doc 131/68.

³¹⁵ *Qual é o parangolé?* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996, pág. 67.

instituido. Tal parecía ser la actitud elegida por Oiticica, que en una carta enviada a Lygia Clark el 15 de octubre del 68, declaraba,

"Hoje, recuso-me a qualquer prejuízo de ordem condicionante: faço o que quero e minha tolerância vai a todos os limites, a não ser o da ameaça física direta: manter-se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação..."³¹⁶

En la serie de variantes que presenta esta secuencia, el bandidismo de Leminski es autoreferencial y se define a partir de la máxima rimbaudiana del desarreglo absoluto de los sentidos. La biografía de Vaz, apelando a la memoria cultural del lector, hace emerger a un escritor que había combinado los excesos contraculturales -alcohol y drogas- con el rigor del saber.

En este tipo de imágenes, la biografía de Toninho Vaz es pródiga. Observemos algunas de ellas. La primera y fundacional es la decisión de Leminski de estudiar en el Monasterio de São Bento a los trece años. Hiperbólicamente, Toninho Vaz resalta que el joven cargaba un baúl lleno de libros. Se trataba de obras clásicas y diccionarios, "dos quais o aplicado aluno dava sinais de não querer se separar em momento algum"³¹⁷. Lo que sigue es la narración detallada de las lecturas y aprendizajes de Leminski: Spinoza, la semiología musical del Canto Gregoriano, las *Lusiadas* de Camões, entre muchas otras. Como

³¹⁶ In *Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 44.

³¹⁷ *O bandido que sabia latim*. São Paulo: Record, 2001, p. 33

contrapartida de aquella dedicación, los testimonios que recoge Vaz sostienen que Leminski no era visto como un alumno "caixas" ("traga"), sino como "um anarquista com ideias próprias e originais". Y aunque no jugaba al fútbol, porque no sabía ni quería, para José Siveiro -quien trabajó en el convento- Leminski tenía "um físico aventajado". Pese a escribir sobre la historia de los benedictinos -que lo fascinaba- se dedicó a "coleccionar fotos de mulheres (vedetes) em trajés sumários, publicadas na última página do jornal *A Gazeta Esportiva*".³¹⁸

El relato de Toninho Vaz, asimismo, abunda en escenas en las que Leminski interviene apasionadamente en diferentes debates literarios y muchos de sus amigos, en los testimonios que Vaz recoge al final del libro, sostienen que Leminski "criticava com veemência" (Reinaldo Ateu), que "tudo que Leminski fazia tinha a marca da paixão" (Jorge Mautner). Jaime Lechinski por ejemplo cuenta que en un viaje de presentación de uno de sus libros, Leminski bebió durante todo el viaje - una botella de vodka caliente-, que al llegar al hotel se bebió todo lo alcohólico que encontró en el minibar del cuarto, fumó marihuana, tomó cocaína y luego de ello fue a presentar su libro, "eloqüente como sempre, marcando pela exatidão das palavras e pela exuberância de gestos"³¹⁹. Ademir Assunção, por su parte, define a Leminski como el poeta más intenso que conoció.

Si repasamos los testimonios que compila la biografía veremos que esa pasión se manifiesta en una gestualidad siempre elocuente, en un tono de voz siempre elevado y en el desprecio de una temporalidad "normal". La pasión se conecta con el exceso y la transgresión. Exceso libresco y exceso de vida, uno alimenta al otro.

³¹⁸ Ibídem, p. 42.

³¹⁹ Ibídem, p. 337.

Ahí viene Leminski con su Catatau

En la presentación de una obra -novela, poesía o cuento- los relatos de su génesis suelen funcionar como indicadores de lectura, constituyen en muchos casos un paratexto inasible que, no por ello, deja de ser eficaz. Se trata de otra de las variantes del mito de origen construido tanto por el escritor como por una serie de discursos que lo refrendan.³²⁰ Un buen ejemplo de ello es el relato de la escritura de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, quien declaró haber escrito la novela en siete días de *preguiça* en la estancia de un amigo; otro ejemplo son las *Galáxias* de Haroldo de Campos, publicadas pacientemente en diferentes revistas durante trece años (1963-1976) y recopiladas en libro recién en 1986; podemos mencionar también la voz que le dicta sin parar a Jack Kerouac durante la escritura de *On the road*³²¹. Brevidad o exceso en el tiempo de la escritura, placer o goce en las disposiciones del cuerpo escribiente, serían las figuras que nimbán y suelen tener el poder de transformar la lectura de un texto.

La figura del exceso, como no podía ser de otra manera, es la que lleva adherida la novela de Leminski, *Catatau*. Su génesis, o su mito fundacional, se encuentra fechada en 1966, cuando en una clase de historia el poeta curitibano imaginó la siguiente anécdota: qué hubiera sucedido con René Descartes, el fundador del famoso *cogito ergo sum*, si hubiese pasado un tiempo en los trópicos brasileños.

La posibilidad histórica existió. Descartes había servido como soldado para el príncipe holandés Maurice de Nassau, quien

³²⁰ Sobre el mito del escritor remito a César Aira. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.

³²¹ Kerouac culmina la novela sin levantarse de la silla y ayudado por un "infinito" rollo de papel colocado en la máquina de escribir.

había invadido las costas de Pernambuco y se había instalado en ellas por más de veinte años, durante el siglo XVII, en la que hoy es la ciudad de Recife. Leminski convirtió, inicialmente, su idea en un breve cuento titulado *Descartes com lentes*, y poco tiempo después decidió transformarla en una novela titulada *Catatau*, que narraba el intento denodado de Descartes a efectos de interpretar y clarificar esa realidad desconocida y exuberante que tenía ante su vista.

El relato de la escritura de *Catatau* reproduce las figuras de la pasión y la desmesura con que se construyó la imagen de su autor.

"Nestes dias de Solar da Fossa, um fato curioso se repetiria. Sempre que Leminski surgia nos corredores, abraçado aos seus alfarrábios - antologias de guardanapos, rótulos de cerveja com anotações, folhas avulsas com textos originais-, as pessoas sentadas nas varandas saudavam-no em voz alta:

-Lá vem o Leminski com aquele catatau embaixo do braço!

A repetição do refrão faria o monge: ele passou a chamar o livro de *Catatau*. Até então o título mais provável era *Zagadka*, que significa 'enigma', em russo-polonês."³²²

Anteriormente, relatan testimonios dentro y fuera de la biografía de Vaz, lo habían visto bebiendo sólo, con los cabellos a la altura de los hombros, barba crecida y un sobre todo negro, con un "calamaço de papéis" y revistas que consultaba en todo momento. En el *Diário de Paraná*, en 1970, se anunciaba que Leminski pretendía pasar dos meses viviendo en una

³²² In *O bandido que sabia latim. Op. Cit.*, p. 109.

cabaña en la Sierra del Mar, dedicándose totalmente a finalizar su *Catatau*. Todavía en 1973, Toninho Vaz consigna que Leminski está trabajando "desesperadamente" en *Catatau*.³²³ Leminski, finalmente, concluyó su novela en 1975, nueve años después de haberla iniciado.

"A estrepulha final levou 9 anos se fazendo, pólipó, politropo, aberração, inchando, proliferando, entumescendo, fermentando, se esbanjando em bizarras excêntricas até os últimos limites lógicos e sintéticos do lúdico e do travesti".³²⁴

El último gesto que denota su desmesura consistió en una edición de autor de dos mil ejemplares, cuando en Brasil las tiradas ordinarias no superaban los quinientos ejemplares. Las referencias mencionadas relatan, paradójicamente haciendo visible, la desaparición del autor en su escritura: apasionada inversión temporal, apasionada dedicación diaria. Por otra parte, la textualidad de *Catatau*, la heterogeneidad de los materiales que la componen, la erudición que destilan sus citas en latín, japonés y holandés antiguo, la riqueza de sus rimas e invenciones lingüísticas, que disparan y multiplican los niveles de lectura, denotan lo ambicioso del proyecto, complementan las apasionadas inversiones vitales y constituyen, nuevamente, esa imagen centáurica del comienzo.

Sin embargo, como en una imagen invertida, la novela problematiza la figura del centauro que Leminski proponía en sus cartas a Bonvicino, y por lo tanto coloca en un lugar más incierto su proyecto de hacer converger los rigores del lenguaje con las pasiones vitales. Veamos entonces qué es lo que la

³²³ *Ibidem*, p. 157.

³²⁴ *Apud Catatau*. Curitiba: Travessa dos editores, 2004, p. 271.

novela hace. Más allá de la anécdota básica, Descartes en el trópico, la historia de *Catatau* puede ser resumida como una espera. Descartes espera a Artichewsky, coronel polaco y personaje que sólo aparece en las últimas líneas del texto. Esa espera, que transcurre en un día y dura doscientas páginas, está pautada por el intento de Descartes de ordenar y clasificar, sin conseguirlo, el trópico que lo invade:

"ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aquí presente, neste laberinto de enganos deleitáveis, -vejo o mar, vejo a baía e vejo as naus."³²⁵ (14)

Acompañado por sus instrumentos ópticos, "e os aparelhos óticos, aparatos para meus disparates?" (18), el trópico se le presenta como un lenguaje indescifrable. Con todo, es a partir de esa imposibilidad que se construye la prosa de la novela. Su exuberancia lingüística proviene precisamente del intento clasificatorio llevado adelante por el filósofo francés. Leminski construye, efectivamente, una ficción en la que el gesto clasificatorio se revela como impotente.

"Esta lente me veda vendo, me vela, me desvenda, me venda, me revela. Ver é uma fábula" (19)

Dicha impotencia puede ser interpretada de dos maneras: ella produce un texto como *Catatau* o bien pone de manifiesto las dificultades de la empresa de Leminski. La segunda opción, que es la me interesa, supone volver a pensar la pulsión clasificatoria del Descartes leminskiano como un gesto cuyo resultado paradójico es al mismo tiempo orden (rígor) y

³²⁵ *Catatau. Op. Cit.*, p. 14. De ahora en adelante, todas las citas de la novela figurarán en el cuerpo del texto.

proliferación (vida), constituyendo, ambos términos, un matrimonio (un centauro) que ni se consuma ni deja de consumarse.

En efecto, el signo geográfico se ha vuelto más oscuro y menos receptivo, pues lo real en *Catatau* se presenta como lo imposible de ser clasificado. Recordemos que el trópico fue el signo de lo nacional para la joven nación brasileña de mediados del siglo XIX y hasta comienzos del siglo XX. Flora Süssekind, refiriéndose entre otras novelas a *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, resalta y critica la propensión de aquel texto a negar su carácter ficcional, y señala que parece

“apontar para um significado que se situa fora deles, num contexto extraliterario. Negam-se enquanto ficção, enquanto linguagem, para ressaltar o seu caráter de documento, de espelho ou fotografias do Brasil”.³²⁶

Y luego agrega:

“Tentando dar conta fotograficamente de um país, ele mesmo envolvido num projeto de aproximação a modelos (culturales o não) estrangeiros, a literatura fica ainda mais longe de seu desejo mimético. Em busca de um modelo que, por sua vez, também tenta reduplicar outro, mais parece tratar-se de uma casa de espelhos, onde todos querem refletir uma imagem que, de sua parte, é igualmente o reflexo de outra. E a estética naturalista acaba se convertendo em fantasmagoria, perseguição a uma realidade que não percebe ser também simulacro”.³²⁷

³²⁶ Süssekind, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro. Achiamé, 1984, p. 37.

³²⁷ *Ibidem*, p. 39.

En cambio, el trópico en *Catatau*, que ha funcionado como el signo de la nación, no es sustituido ni complementado. A partir de este planteo podríamos imaginar a *Catatau* como una sorda batalla, y efectivamente lo es, en la que tendríamos dos bandos, tres personajes: Cartesius por un lado, y Artichewsky y Occam por el otro (volveremos a referirnos a Occam más adelante.). Artichewsky como dijimos puntúa la espera de Cartesius, "Artyxewinsgh, demora para chegar não é desculpa para eternamente descancelar-se" (172), y promete un arte de la sutura que no acontece, es decir, un completamiento del sentido para esa proliferación que rodea a Cartesius. La ausencia de Artichewsky, o lo que es lo mismo su ebria y muda presencia al final del texto, "lá vem Artyschewsky. E como! Sãojoãobativista! Vem bêbado, Artyschewsky bêbado..." (269), impide la costura final de esa inestabilidad experiencial y discursiva. Después de todo el padre del *cogito* está siendo bombardeado por la desmesura del trópico, su sensorialidad está al borde del colapso y su discurso apela a numerosos registros lingüísticos e instrumentos ópticos para dar cuenta de aquello que ve, huele, percibe o imagina. "Elefantiasis do meu cogito", sostiene en un momento de la narración.

Sin embargo, ni el lenguaje consigue clasificar ni los instrumentos ópticos focalizar, pues la textualidad en *Catatau* se encuentra en un fuera de foco permanente, o como sostiene el propio Leminski,

"Catatau é um texto colocado sob o signo da Ótica, Descartes sendo um dos pais de Ótica como disciplina científica, parte da Física. Está cheio de anomalias, refrações, difractes, desvios, que

incidem sobre as palavras, as sentenças, a linguagem e a lógica."³²⁸

En relación a esta última cita, quiero destacar el título del cuento que dio origen a la novela, *Descartes com lentes*, en el que Descartes ya aparece ligado a un instrumento óptico. Aquella referencia aparecerá cada vez que Leminski se refiera a *Catatau*, pero con dos modificaciones que me interesa subrayar. La primera se encuentra en una entrevista realizada en 1982 por Régis Bonvicino, en donde señaló lo siguiente:

"El cuadro en suma es el siguiente: el filósofo Descartes/Cartesio está sentado debajo de un árbol en el parque de Nassau, en la Recife holandesa, en el Brasil de 1630. Tiene un monóculo en una mano, y una pipa de marijuana en la otra. El monóculo: distanciamiento crítico, blanco, europeo. La hierba: inserción dionisiaca en el nuevo mundo."³²⁹

La segunda aparece en un ensayo que acompañaba la reedición de *Catatau* de 1989:

"É um texto colocado sob o signo da ótica, Descartes sendo um dos pais da ótica como disciplina científica, parte da Física. Esta cheio de anomalias óticas: refrações, difrações, desvios, que incidem sobre as palavras, as sentenças, a linguagem e a lógica".³³⁰

³²⁸ In *Catatau. Op. Cit.*, p. 276.

³²⁹ Régis Bonvicino. In.: *Tsé-tsé*. N.º6. Buenos Aires, invierno de 1999, p.56.

³³⁰ Paulo Leminski. "Quinze pontos nas iis" In *Catatau*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1989, p. 212.

Como puede observarse en la entrevista de 1982, los lentes funcionan como instancia mediadora, un implante técnico³³¹ destinado a la clasificación que revelará su inutilidad frente al trópico. Fracaso de la lógica del hombre blanco, triunfo de un paradigma geográfico, que el propio Leminski se encargó de refrendar. "Para o europeu, o Brasil soava absurdo, absurdo que era preciso exorcizar a golpes de lógica, tecnologia, mitologia e repressões".³³² El esquema presentado, de un nacionalismo que por ejemplo los poetas concretos ya habían exorcizado, contiene sin embargo algunos matices que debemos tener en cuenta. Compuesto de un elemento sintagmático, la óptica y otro paradigmático, el trópico, Leminski adiciona la droga como pasaje de inserción dionisiaca. La marihuana se convierte en una clave de comprensión de lo brasileño: la artesanía (la pipa) por la técnica (el monóculo), el aspirar por el ver arrojaría una nomenclatura diferente a la que pretendían imponer los europeos. Una droga natural es propuesta como el elemento autóctono para sintonizar las claves que ofrece un paisaje indescifrable. Este esquema ternario sin embargo trabaja por sustitución: la marihuana sustituye a la óptica y se presenta como lo más adecuado para llevar a cabo una interpretación, o mejor deberíamos hablar de una propuesta que frente a lo indescifrable (el trópico) se presenta como sensitiva en lugar de interpretativa. Se pretende no explicar el rasgo diferencial del trópico sino simplemente experimentarlo en su inexplicabilidad y obtener a partir de allí una lógica diferente, una lógica de los

³³¹ En el cuento que dio origen a la novela podemos apreciar en el siguiente pasaje: "Ponho mais lentes no telescópio, tiro outras, amplio, regulo, aumento, diminuo, o olho enfiado nestes cristais e trago o mundo mais perto ou afasto longe do pensamento." (Paulo Leminski. *Catatau*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1993, p.12.) Allí las lentes, que se mostrarán igualmente ineficaces, no son problematizadas. Podríamos aventurarnos y afirmar que Leminski comienza a prestar cada vez más atención a ese aspecto de su propia ficción.

³³² Paulo Leminski. "Quinze pontos nas iis", *Op. Cit.*, p. 211.

sentidos. La referencia a lo dionisiaco garantizaba la fusión con el entorno.

En la segunda afirmación que realizó Leminski desaparece la marihuana y su sentido se desplaza hacia la óptica, que es ahora la productora de 'anomalías'. En la nueva indicación de lectura, la tensión entre clasificación y distorsión se reúne en un mismo objeto (los lentes) o en un mismo saber (la óptica). En el mismo ensayo Leminski anunciará,

"Dois movimentos o animam (a *Catatau*): um, documental, centrífugo, extroverso, se dirige para uma realidade extratextual precisa (referente), com toda a parafernália de marcação duma ambiência física, geográfica, histórica e portanto épica; o outro movimento, estético por contraste (sístole cardíaca *Catatau*), chega às raias subterrâneas e canais atávicos da linguagem e do pensamento."³³³

De un esquema que proponía la sustitución pasamos a uno donde el *continuum* se alza como matriz de lectura. Se trata de una apuesta a una nueva concordancia, sometida al riesgo del fracaso, la de una imprecisión que acierte a dar con un universo impreciso. Estaríamos así frente a un Leminski que ensaya un nuevo acercamiento a lo real pese a un deliberado rechazo de una concepción clásica de lo mimético. Lo real ahora es ahora aquello que se intenta documentar pero que siempre es interferido por el lenguaje, lo real es un rastro disperso a través del texto. Esa imprecisión que por momentos logra captar.

Retornemos ahora, para completar esta lectura de *Catatau*, a un personaje que también aparece en la novela, y que habíamos mencionado de paso en un párrafo anterior, Occam, una suerte de monstruo semiótico, cuyas apariciones sabotean los sentidos que va construyendo la historia. Recordemos para ello que el mismo

³³³ Paulo Leminski. "Quinze pontos nas iis", Op. Cit., p. 211.

permite remitirnos al filósofo Guillermo de Ockham, quien participó, no sin intensidad, de lo que se dio en llamar "la querrela de los universales", refutando las posiciones Roscellino y Guillermo de Champeaux defendió un nominalismo severo. El nominalismo de Occam, que en la novela también es una suerte de monstruo textual, destruye toda ilusión de referencialidad y, consecuentemente de representación y ordenamiento. Ausencia, nominalismo y monstruosidad textual son los motivos que, en verdad, deconstruyen los intentos de sutura de Cartesius. El texto se presenta, tal como sostiene Tida Carvalho, como un *phármakon* lingüístico, que tanto construye (rigor) como deconstruye (vida) el texto. Batalla irresoluta, sería entonces *Catatau*. El conjurado, el ordenado, el suturado serían cirugías (im)posibles que Cartesius (no) lleva a cabo; la invocación, el desorden, la desmesura, son las respuestas (im)posibles a aquellas cirugías.

¿Cuerpos del dolor?

Hasta el momento nos hemos referido a la relación entre biografía pública o mito de autor y textualidad. Una 'vida' desmesurada que funcionó como protocolo de lectura para una producción textual. Una producción, *Catatau*, que de modo desplazado representó esa misión como infinita e inagotable. La tarea de transformar el concretismo manteniéndolo fue detectada por numerosos críticos: Carlos Avila la definió como una 'descompressão' no rigor concretista"; Régis Bonvicino utilizó las categorías propuestas por Harold Bloom y definió la poética de Leminski a partir del concepto de "angustia de las influencias"; Caetano Veloso, al referirse a las cartas que

enviara a Bonvicino, habla de la "alegría e sofrimento" que padeció Leminski en relación a la poesía.

Quiero resaltar, de los comentarios de Régis Bonvicino y Caetano Veloso, un campo semántico próximo al dolor. Por ello, pretendo referirme también al excelente ensayo de Flora Süssekind, "Hagiografías. Paulo Leminski".³³⁴ Allí, y luego de recordar que el primer proyecto de libro de Leminski consistió en una serie de vidas de santos, la crítica carioca pone de manifiesto el funcionamiento de un modelo hagiográfico para muchos de los escritos de Leminski,

"é tamanha a sua incidência (...) que talvez se possa imaginar que constitui quase um 'subgênero' reformatado em sua poesia".³³⁵

Süssekind recorre en su ensayo la serie de biografías escritas por Leminski entre 1983 y 1986, dedicadas a Cruz e Sousa, Basho, Jesús y Trotski para sostener que allí,

"Por vezes avizinando-se de uma ética, de um conjunto de princípios comportamentais, por vezes apontando para uma série de procedimentos de escrita e leitura, e para formas discursivas intencionalmente em diálogo com o imaginário devoto e a experiência religiosa".³³⁶

Y concluye que ese diálogo habría encontrado en *Catatau* su manifestación ficcional más consistente. Por su parte, Romulo Vale Salvino ya había detectado que en *Catatau* funcionaba un modelo religioso. "Às vezes, sostiene Vale Salvino, a narrativa

³³⁴ In *Experiencia, cuerpo y subjetividades: literatura brasileña contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

³³⁵ *Ibidem*, p. 69.

³³⁶ *ibidem*, p. 66.

leva tão longe ese modelo da tentação cristã, que o filósofo, tomado pelo exagero, chega a comparar-se ao próprio Cristo".³³⁷

La tentación no sólo es la de Cristo, sino también la que aparece en las prosas de Descartes frente al *malin genie*³³⁸ y que en *Catatau* estaría representado por Occam, personaje -monstruo semiótico- que irrumpe en diferentes momentos de la narración.

Desde esta perspectiva el afecto "pasión", reclamado por Leminski en su carta a Bonvicino, adquiere una significación diferente y complementaria. Recordemos para comenzar que una de las biografías de Leminski, la dedicada a Trotsky, lleva por título "A paixão segundo a revolução", título de indudable reminiscencia cristiana. En efecto, la pasión es el término teológico para describir el recorrido y el sufrimiento de Cristo en las horas anteriores a su crucifixión. Teniendo en cuenta que además otro de sus biografiados fue Jesús, podemos darle a la "pasión" reclamada por Leminski en su carta a Bonvicino un cariz religioso.

La pregunta que cabe hacerse es en qué consistió la pasión de Leminski. Ello requiere precisar aún más el sentido de esta pasión, entendiéndola no solo en su dimensión sufriente, sino en el de una entrega y una persistencia. La pasión funciona como la persistencia en un proyecto -el cristianismo para Cristo, la revolución comunista para Trotsky- pese los riesgos que se afrontan. La poesía de Leminski trabajó en numerosas ocasiones, como en el siguiente poema por ejemplo, no sin una dosis de humor o ironía, la posibilidad del fracaso, ,

"Um dia

A gente ia ser homero

A obra nada menos que uma Ilíada

³³⁷ *Catatau: As Meditações da Incerteza*. São Paulo: Educ, 2000, p. 76.

³³⁸ Ver *Discurso del método*. Buenos Aires: Prometeo, 1992.

Depois
A barra pesando
Dava para ser aí um rimbaud
Um Ungaretti um Fernando pessoa qualquer
Um lorca um éluard um ginsberg

Por fim
Acabamos o pequeno poeta de provincia
Que sempre fomos
Por tras de tantas máscaras
Que o tempo tratou como a flores"³³⁹

Si la pasión en sentido cristiano se refiere al sostenimiento de una convicción pese a la posibilidad del fracaso, los poemas citados nos muestran tematización de ese fracaso. Por ello, al analizar el poema "Desencontrários", André Dick afirmó,

"A batalha já está perdida porque o imperio já se extinguiu; o que resta é sentir a poesia. Foi-se a ilusão do sucesso externo; permanece a tentativa de dar orden ao exército das palavras, e isso só fortalecerá, à maneira de Rimbaud, o fracasso, pois o imperio a ser conquistado já é extinto".³⁴⁰

Al cuerpo intenso entonces, Leminski le construyó un cuerpo en disolución, que adjetivaba hagiográficamente su proyecto. Sússekind sostuvo que había entre las biografías escritas por Leminski una estética dispersa y una ética que se sostenía en un conjunto de principios comportamentales: la entrega idealista a una causa mayor era uno de ellos. Podemos reconocer otro

³³⁹ In *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 50.

³⁴⁰ In *A linha que nunca termina. Pensando em Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p. 149.

principio en dos textos de Leminski. El primero funciona como presentación de un texto, traducido del japonés, del escritor Yukio Mishima. Al final de la presentación Leminski afirma:

“Sol e aço: a luta com as palavras. A luta com as armas. A luta consigo mesmo. A luta contra o destino. O Amor contra o destino. O Amor pelo sol. O texto/testamento do samurái esta à altura do gesto”.³⁴¹

El segundo es un breve artículo dedicado a la traducción que Ledo Ivo hiciera de las *Iluminaciones* de Rimbaud. Refiriéndose al súbito silencio del joven poeta francés, sostuvo: “A melhor poesia de Rimbaud esteve, porém, em seu gesto final: a recusa do ‘sucesso’, a escolha do ‘fracaso’, a derrota da literatura, inimiga da poesia, para que esta triunfasse”.³⁴²

Para que su proyecto poético triunfase, Leminski desapareció en sus textos. Y ello no sólo fue consecuencia del exceso, sino su propia prueba de entrega idealista a una causa mayor: darle forma al centauro. Por ello, sus poemas, además de la temática del fracaso, suelen enunciar una próxima desaparición, “Apagar-me / Diluir-me / Desmanchar-me”³⁴³; comienza uno; o una carga de dolor, “ópios édens analgésicos / não me toquem nessa dor / ela é tudo que me sobra / sofrer, vai ser minha última obra”, finaliza otro.³⁴⁴

De este modo, se fueron configurando los dos cuerpos de Leminski. Uno, intenso, en donde la vida siempre es una fuerza excesiva y caótica que transborda hacia el rigor poético; el otro, que reflexionando sobre las posibilidades del fracaso de ese proyecto continua, y continuar, implica el martirio del

³⁴¹ *Anseios crípticos*. Curitiba: Criar, 2001, p. 36.

³⁴² *Ibidem*, p. 100.

³⁴³ In *Caprichos & relaxos*. Op. cit., p. 66.

³⁴⁴ In *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

dolor y de la disolución. Esos dos cuerpos le dan forma a la máscara literaria de Leminski y son el protocolo de lectura con el cual aun hoy nos acercamos a su producción escrita.

Pensada en términos de relectura de la tradición concreta, esa máscara o cuerpo ambivalente permite una reflexión adicional. Leminski había dado dos nombres para una escritura que combinara concretismo y "vida": uno de ellos procedía de un concepto de Hegel, "aufhebung", del cual Leminski hacía un uso antropofágico y lo traducía como aniquilar-mantener"³⁴⁵, el otro procedía la lengua tupí, *pororoca*, que en su traducción

³⁴⁵ In Félix Duque, *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la crítica*, Akal, Madrid, 1998, pp. 327-328, nota 672, se da la siguiente definición: «Aufheben significa a la vez suprimir, conservar y elevar. Tarea de la filosofía sería en efecto la comprensión de la autosupresión (en virtud de la salida a la luz de las contradicciones internas) de las determinaciones configuradoras de la realidad y el pensamiento, pero en cuanto a su presunción de valer por sí mismas e inmediatamente (así, suprimir no es aniquilar, sino 'poner en su sitio', recortar ambiciones desmedidas); esa 'supresión' implica pues, al punto, una 'conservación' de tal determinación, pero en un plano de integración superior (digamos brevemente: al explicar algo, éste decae en sus derechos de tener existencia y sentido propios, aislados; y en cambio queda integrado en una red de significatividad, a saber: las 'razones' por las que la cosa es y es concebida); y en fin, esa 'conservación' implica también -contra la presunción de la 'cosa' o 'pensamiento' como pura identidad, sin mancha ni enlace con nada- una 'elevación', ya que algo es de más rango cuando está aunado con lo demás: se entrega a ello y a cambio es 'reconocido' como 'partícipe'.- Se ha elegido el verbo 'asumir' [para traducir *aufhebung*] porque: 1) implica en castellano un 'hacerse cargo', y no un abandono (como parece sugerir 'suprimir') ni un 'ir más allá' de la cosa considerada (como en 'superar' o 'sobrepasar'); la 'cosa' sigue existiendo, pero integrada en un plano superior, que la toma a su "cuidado" o a su 'cargo'; 2) las operaciones comunes de la lógica -como sabemos por Kant- son *subsumir* (o determinar: poner un caso B bajo una ley A) y *reflexionar* (buscar un universal -A- para un ejemplo dado: B); Hegel piensa que ambas operaciones son derivadas: en la primera, no subsumiríamos si no presupusiéramos un fundamento común a B y A, que permitiera el 'paso'; en la segunda, no buscaríamos una ley adecuada si ésta no estuviera ya de algún modo contenida, 'irradiando' en el ejemplo particular; ahora bien, justamente la reflexión interna de la *subsumición* es la *asunción*, del latín *ad sumere*: ir a buscar 'desde dentro' aquello bajo lo cual situarse, pero porque ello es la esencia o verdad de la cosa misma 'asumida'; 3) un buen ejemplo del uso de 'asumir' o 'asunción' nos es dado por el lenguaje religioso: hablamos de la elevación o Ascensión de Cristo al Cielo, porque ésta se hace en virtud de la sola fuerza de su propia divinidad, y en cambio de la Asunción de María (que es elevada, no se eleva a sí misma), porque ésta 'sube' por su función relativa (ser Madre de Dios), por estar 'integrada' en la 'economía de la salvación', y no por su mera condición individual Félix Duque, *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la crítica*, Akal, Madrid, 1998, pp. 327-8, nota 672).

significaba "cruce de aguas tempestuosas".³⁴⁶ En ambos conceptos, como podemos observar, se manifiesta una cierta violencia: aniquilamiento, colisión. Esos dos términos podrían volver a utilizarse para el proyecto leminskiano, pero no para el resultado del cruce entre "concretismo y vida", sino para el proyecto cuyo objetivo consistió en realizar ese cruce, y para las dificultades con que ese proyecto se representó. Quizá la inquietud de la poesía brasileña (y de la literatura brasileña en general de aquellos años), para utilizar el título del ensayo de Marcos Siscar provenía de esa tarea que -tempestuosa, aniquilante- emprendió Leminski.

³⁴⁶ Pororoca, del tupi "poro'roka", de "poro'rog", estrondar, es en verdad un fenómeno que se da en el Amazonas y consiste en el encuentro entre las aguas del río y el océano Atlántico y en verdad es tempestuoso.

2.4 GLAUCO MATTOSO: CUERPOS ABYECTOS

"La formación brasileña, hay que reconocerlo, es la de una falta increíble de carácter: diarreica; quien quisiera 'construir' (nadie más que yo 'ama el Brasil') tiene que ver esto y vaciar las tripas de esa diarrea - zambullirse en la mierda."

Hélio Oiticica

"Ande o licor por mão, funda-se a serra,

Esgote-se o tonel, molem-se os rengos,

'Toca tará-tará, que o vento berra."

Gregório de Mattos

"Donde mayor es la claridad domina secretamente lo fecal"

Adorno

El *Jornal Dobrabil*, producido por Glauco Mattoso, fue definido por el poeta concreto Augusto de Campos como un "dactylogramma de mingitorio" debido al modo de composición gráfica y a la tradición satírica y escatológica en la cual se inscribía. Respecto de la primera parte de su definición, la palabra "dactylogramma", un neologismo acuñado por el propio De Campos, aludía al modo de producción del *Jornal*, que consistía en una hoja dactilografiada; respecto de la desinencia *gramma*, describía el carácter visual de la composición, emparentándolo

con un pentagrama y de paso, filiaba aquel objeto con la tradición de la poesía visual y concreta.

La segunda parte del enunciado de Augusto de Campos, 'de mingitorio', se refiere a la naturaleza abyecta, escatológica y pornográfica que recorría aquellas páginas. En sentido estricto, sin embargo, el *Jornal* no posee 'escenas de baño'. Pese a ello, la localización de Augusto, aunque figurada, resulta reveladora. Si pensamos el mingitorio como una metonimia del baño masculino, además de ser un sitio igualador y anonimizante, sus paredes y sus puertas suelen transformarse en una página en blanco dispuesta a recibir inscripciones de todo tenor. La obra, escrita en Argentina alrededor de 1900, del etnógrafo alemán Robert Lehman-Nitsche, *Textos eróticos del Río de la Plata. Ensayo lingüístico sobre textos sicalípticos de las regiones del Plata en español popular y lunfardo recogidos, clasificados y analizados por el autor*³⁴⁷, que recopiló frases inscriptas en baños públicos, demuestra que existe una larga tradición del baño como espacio de producción de sentido. El propio Glauco Mattoso ha señalado que durante el tiempo en que produjo el *Jornal*, sus amigos solían traerle inscripciones de baño. Por lo tanto, aunque no se narren escenas de baño, el *Jornal* permite una lectura como pared de baño.

Llegados a este punto debemos acudir a la definición que acuñó el propio Glauco Mattoso: el *Jornal* como *dactylograffiti*. Resulta interesante marcar aquí la distancia con el *gramma* de De Campos. En esta última, no sólo juega un papel importante su origen griego, sino también la cadena significativa que la filia

³⁴⁷ La primera edición aparece en Liepzig y en alemán. Lehman-Nitsche lo publica bajo el seudónimo de Víctor Borde. "En su introducción -afirma Claudia Kozak- sostiene que se trata de una colección de literatura erótica del Río de la Plata registrada fundamentalmente alrededor de 1900. El libro incluye poesías populares, entre las que se cuentan poesías narrativas, relaciones, 'lupanarias' (poesías de burdel) y 'escatológicas' (según el autor: *inscripciones de excusado que son muy numerosas*); comparaciones, dichos, refranes y adivinanzas" Apud Claudia Kozak. *Contra la pared. Sobre graffiti, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004, p. 30.

con el pentagrama, cuya notación requiere de una lectura entrenada a tal efecto. Diferentemente, el *graffiti* remite a una tradición más popular y hasta más antigua. Existen inscripciones eróticas y escatológicas escritas en baños públicos, calles y monumentos desde las antiguas Grecia y Roma.³⁴⁸ Esa doble denominación significa algo más que un simple juego de palabras. Aunque se encuentran en el baño, y veremos que en la sátira, la doble desinencia pone de manifiesto una relectura crítica y transformadora de la tradición modernista brasileña, focalizada en la antropofagia oswaldiana.

El *Jornal Dobrabil*, fue editado entre 1977 y 1980 y constituyó una intervención singular dentro del escenario cultural brasileño. Durante cinco años Mattoso produjo una hoja mensual,³⁴⁹ que fotocopiaba y enviaba por correo a no más de cien destinatarios. Sus contenidos, divididos en secciones,³⁵⁰ parodiaban el género periodístico mediante un conjunto de procedimientos que incluían la cita apócrifa, la atribución falsa y el plagio, entremezcladas con citas verdaderas, atribuidos a diversos autores. Así, podía convivir una cita de Marx firmada por uno de los heterónimos de Glauco Mattoso como Pedro el Podre o García Loca, junto con una cita de Marx levemente deformada firmada por el propio Marx; o se podía leer una falsa cita de Flaubert junto con una verdadera cita de Flaubert. En general, las citas, a excepción de las verdaderas, siempre se referían a cuestiones sexuales o escatológicas.

³⁴⁸ En 1871 se publicó la primera recopilación de graffiti latinos, *Corpus Inscriptionum Latinarum*, que incluyó tres mil trescientos treinta y nueve inscripciones. En 1906 se publicó una recopilación de graffiti griegos, *Inscriptiones Graecae*.

³⁴⁹ Mattoso produjo cincuenta y tres Jornales.

³⁵⁰ Las secciones predominantes fueron "Jornal Dadarte", de obvia referencia dadaísta, y "Galería Alegria", donde Mattoso desarrollaba la temática gay. El seudónimo escogido para "Galería Alegria" era "García Loca". Otra sección del *Jornal* era "Zero a la izquierda", de aparición menos frecuente. Dicha sección parodiaba a la prensa comprometida.

El *Jornal* participaba de la factura artesanal a la que adscribía la nueva poesía brasileña³⁵¹, pero los principios constructivos puestos en práctica y la escatología invocada traían a escena tradiciones literarias marginales como por ejemplo la tradición *fescenina* y satírica, y ciertas referencias a la vanguardia Dadá. El apellido Mattoso (en verdad un seudónimo al igual que Glauco) revelaba, por ejemplo, la recuperación de la sátira, pues allí se inscribía el apellido del poeta bahiano y satírico Gregório de Matos.

El principio constructivo que organizaba ese conjunto textual heterogéneo era la coprofagia, palabra compuesta a partir de dos términos griegos, *copros* (heces) y *phagein* (comer), que describe el gusto por la ingestión de materia fecal. Mattoso sostenía como fundamento central de su proyecto, que si la antropofagia oswaldiana, se había propuesto como una devoración activa de la cultura extranjera, su coprofagia se presentaba como la devoración de los *detritus* arrojados por la antropofagia. Ese principio implicaba, al menos en primera instancia, la imposibilidad de producir algún tipo de novedad luego del modernismo brasileño de los años veinte. La primera significación de la fecalidad, y desde mi punto de vista la más sencilla y simplificadora, era entonces alegórica, dado que remitía a esos *detritus* que había producido el modernismo brasileño. Sin embargo, considero que hay otra lectura posible que pone en relación la sátira, la vanguardia Dadá y la antropofagia como tradiciones que se potencian entre sí.³⁵²

La fecalidad -núcleo de la coprofagia- como objeto del pensamiento posee una rica tradición cultural. Freud le dedicó

³⁵¹ Me refiero a lo que se conoce como "poesía marginal" o "mimeógrafo".

³⁵² Steven Buttermann, quien ha escrito la -al menos hasta ahora publicada- única tesis sobre Glauco Mattoso, sostiene: "It is in the "Manifesto Coprofágico" that Oswaldian antropophagy most clearly resonates". *Perversions on Parade. Brazilian Literatura of Transgression and Postmodern Anti-Aesthetics in Glauco Mattoso*. San Diego: San Diego State University Press, 2005, p. 119.

un ensayo en 1908, "Personalidad y erotismo anal", en el cual sostenía que las personalidades más sobreadaptadas eran aquellas con mayor propensión a la retención anal. Freud definía a estas personalidades como obstinadas, ordenadas y parsimoniosas.³⁵³

Julia Kristeva en *Pouvoirs de l'horreur* sostenía que la materia fecal -y cualquier otro elemento expelido por el cuerpo-, "signifie, en quelque sorte, ce qui n'arrête pas de se séparer d'un corps, en état de perte permanente pour devenir autonome, distinct des mélanges, altérations et pourritures que le traversent".³⁵⁴

Cabría agregar algunas significaciones más próximas a nuestro objeto de estudio. Si pensamos, por ejemplo, que desde las políticas estatales la sociedad suele adquirir figuraciones corporales en las que se construyen zonas de peligro que es

³⁵³ Sostiene Freud: "Las personas que me propongo describir atraen nuestra atención por presentar regularmente asociadas tres cualidades: son ordenados, económicos y tenaces. Cada una de estas palabras sintetiza, en realidad, un pequeño grupo de rasgos característicos afines. La cualidad de 'ordenado' comprende tanto la pulcritud individual como la escrupulosidad en el cumplimiento de deberes corrientes y la garantía personal; lo contrario de 'ordenado' sería, en este sentido, descuidado o desordenado. La economía puede aparecer intensificada hasta la avaricia, y la tenacidad convertirse en obstinación, enlazándose a ella fácilmente una tendencia a la cólera e inclinaciones vengativas. Las dos últimas condiciones mencionadas, la economía y la tenacidad, aparecen más estrechamente enlazadas entre sí que con la primera. Son también la parte más constante del complejo total. De todos modos me parece indudable que las tres se enlazan de algún modo entre sí. Investigando la temprana infancia de estas personas averiguamos fácilmente que necesitaron un plazo relativamente amplio para llegar a dominar la incontinencia alvi infantil, y que todavía en años posteriores de su infancia tuvieron que lamentar algunos fracasos aislados de esta función. Parecen haber pertenecido a aquellos niños de pecho que se niegan a defecar en el orinal porque el acto de la defecación les produce, accesoriamente, un placer, pues confiesan que en años algo posteriores les gustaba retener la deposición, y recuerdan, aunque refiriéndose por lo general a sus hermanos y no a sí propios, toda clase de manejos indecorosos con el producto de la deposición. De estos signos deducimos una franca acentuación erógena de la zona anal en la constitución sexual congénita de tales personas. Pero como una vez pasada la infancia no se descubre ya en ellas resto alguno de tales debilidades y singularidades, hemos de suponer que la zona anal ha perdido su significación erótica en el curso de la evolución, y sospechamos que la constancia de aquella tríada de cualidades observables en su carácter puede ser relacionada con la desaparición del erotismo anal." In <http://www.scribd.com/doc/16679032/FreudSigmundCaracteryelerotismoanal> (acceso: 12/01/2009).

³⁵⁴ Julia. Kristeva. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980, p. 127.

necesario extirpar o curar³⁵⁵, y el cuerpo, como ha notado Judith Butler, "es una sinécdoque del sistema social per se o un sitio en el que convergen sistemas abiertos, entonces cualquier tipo de permeabilidad no reglamentada constituye un espacio de contaminación" y un peligro social.³⁵⁶ La fecalidad en el *Jornal*, de este modo, constituirá un desafío a tales límites. Otro de los sentidos posibles se refiere, claro esta, a que la fecalidad, junto con la orina y las partes bajas del cuerpo, como bien ha señalado Mijail Bajtin, ha sido un componente central para el registro satírico.³⁵⁷ Por último, Georges Bataille, en un ensayo como "La valeur d'usage de D.A.F de Sade", distingue los procesos de apropiación y excreción corporales como formas en las cuales se constituyen procesos de homogeneización (la ingestión) y procesos de heterogeneización (la excreción). La material fecal -la orina, la menstruación, el esperma- pondrían en evidencia un componente heterológico constitutivo -tanto subjetiva como socialmente- en oposición a las ilusiones de homogeneidad, pureza o equilibrio.³⁵⁸

En los siguientes párrafos abordaré, en primer lugar, los usos políticos de la fecalidad, teniendo en cuenta la relación entre cuerpo, lengua y Estado; y la fecalidad como cita y marca

³⁵⁵ Gabriela Nouzeilles ha señalado, a partir de Benedict Anderson, "la máquina narrativa de la nación produce iguales, sistemáticamente expulsa de la comunidad imaginaria nacional a aquellos a los que identifica como variantes de lo espurio y lo extranjero". *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000, p. 11.

³⁵⁶ *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción: Mónica Mansour y Laura Manríquez. México: Paidós, 2001, p. 163.

³⁵⁷ Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traducción: Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, Madrid, 1987.

³⁵⁸ Dice Bataille: "Le processus d'appropriation se caractérise ainsi par une homogénéité (équilibre statique) de l'auteur de la l'appropriation et des objets comme résultat final alors que l'excrétion se présente comme le résultat d'une hétérogénéité et peut se développer dans le sens de l'hétérogénéité de plus en plus accusée. C'est ce dernier cas que représente, par exemple, la consommation sacrificielle sous la forme élémentaire de l'orgie qui n'a d'autre but que d'incorporer des éléments irréductiblement hétérogènes à la personne » In *Ouvres complètes* (Tomo II). Paris: Gallimard, 1970, p. 59-60.

de la relación que el *Jornal* estableció con la antropofagia oswaldiana.

El autor como productor...de excrementos

"Merda é veneno.
No entanto, não há nada
Que seja mais bonito
Que uma bela cagada.
Cagam ricos, cagam padres,
Cagam reis e cagam fadas.
Não há merda que se compare
À bosta da pessoa amada"

Paulo Leminski

El *Jornal* le dedicó dos de sus manifiestos al tópico excrementicio. Los dos fueron publicados en el número once, en la sección "Jornal Dadarte" y en la sección *Jornal da Tarde*: Uno de ellos se llamó "Manifiesto escatológico" y comenzaba de este modo,

"O homem é o único animal que caga por vontade própria.
Cagar é uma das quatro finalidades do ser humano.
Não me lembro quais são as outras três.

Os direitos humanos chamam-se, pela ordem, fome, caganeira, tesão e sono. A liberdade de pensamento vem depois, isto é, no dia seguinte”³⁵⁹

El otro manifiesto se llamaba “Manifiesto Coprofágico” comenzaba de este modo,

“a merda na latrina
daquele bar da esquina
tem cheiro de batina
de botina
de rotina
de oficina gasolina sabatina
e serpentina”(11V)

Muchas veces Mattoso también utilizaba algunas frases reconocidas como vehículos excrementicios. Así podían aparecer breves poemas que hacían referencia a la cuestión como “Cagando a 7000”, publicado en el número 5, un fragmento de poema de João Cabral de Mello Neto “poesia te escrevo / agora, fezes, as / fezes vivas que és”, en el número 13, el poema de Sebastião Uchoa Leite “a gosma do cosmo”, en el número 15, “arte-merda”, un texto firmado por Mattoso, en el número 16, el aforismo de Pedro el Podre que dice lo siguiente: Cagar lo espiritual hasta hacerlo palpable, espiritualizar la mierda hasta hacerla invisible: ése es todo el secreto del arte”, en el número 18, “De la cité merdeilleuse”, en el número 27, entre muchas otras.

En relación al tópico excrementicio el texto de Dominique Laporte, *Historia de la mierda*, ha construido un interesante paralelo entre mierda y lengua, que creemos puede contribuir a

³⁵⁹ *Jornal Dobrabil*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 11V. De ahora en adelante, todas las referencias al *Jornal* se realizarán en el cuerpo del texto.

pensar el *Jornal*. Laporte señala que en 1539 se establece el uso del francés para la administración de la justicia, el registro del Estado Civil y la escritura de las actas notariales, y pocos meses después aparece un edicto en el que Francisco, rey de Francia, prohíbe vaciar y arrojar a la calle pajas, basuras, aguas de colada, lodos u otras inmundicias...". De este modo, mientras lo excrementicio era reprimido en el espacio público, la lengua francesa comenzaba a circular por las instituciones de la Corona, una lengua que, como sostendría Gregoire dos siglos después, debía ser pulida y lavada "para que el que la hable jamás tenga que temer ensuciarse la boca". La lengua abandonaba el extenso registro de lo útil y comenzaba a responder a tres exigencias de la civilización, "limpieza, orden y belleza". Lavar, ordenar, embellecer: el hecho de que esta tríada discursiva opere también de modo manifiesto despeja la sospecha de que no es la suciedad la que debe representar un problema desde un punto de vista histórico, sino más bien la compulsión a lo limpio. Aquella asepsia quirúrgica, que Laporte sitúa en los albores de la modernidad, supo embriagar los discursos de las dictaduras latinoamericanas en pleno siglo XX, que mataban para desembarazarse del "fango" que circulaba en la sociedad.

A la compulsión a lo limpio se enfrenta la pulsión por el excremento que configura a la sociedad como desperdicio y al Estado como una cloaca mayor que colecta y transfigura. El *Jornal*, con su registro satírico de fecalidad desbordante, iluminaba aquel tramo del circuito, deconstruía la alquimia, en la que el excremento supuestamente se sublimaba en oro, en industria de un país, el Brasil del *milagre*³⁶⁰, que se pretendía pujante. La fecalidad se dotaba de un aire arcaico y su presencia, por lo tanto, aparecía como fuera de lugar. Salía del baño para colocarse en la primera plana de un *Jornal*. Mattoso,

³⁶⁰ Entre 1968 y 1972 Brasil creció a tasas superiores al 10% anual.

con su sátira excrementicia, iluminó y adjetivó aquella modernización autoritaria desde la cloaca y el baño.

El autor como distribuidor...de excremento

El redescubrimiento de Oswald de Andrade durante fines de los cincuenta y comienzo de los sesenta posee variadas paternidades en la cultura brasileña. En 1964, y diez años después de su muerte, los poetas concretos Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari le dedicaron el n° 4 de su revista *Invenção*. Ese mismo año comenzó la reedición de sus obras completas, publicándose la novela *Memórias sentimentais de João Miramar* con prólogo de Haroldo de Campos "Miramar na Mira". Respecto de la lectura que hicieron los concretos de Oswald ha señalado Gonzalo Aguilar,

"El concepto clave -en esta incorporación- fue el de *antropofagia*, pero no en el sentido amplio y cultural en el que se lo ha entendido posteriormente (y en el que los poetas paulistas también han tomado parte) sino en un aspecto muy específico: la capacidad de incorporar los materiales más diversos a la voluntad constructiva propia del concretismo."³⁶¹

Por otra parte, el director de teatro Jose Celso Martinez Corrêa afirmó que fue Rugero Jacobi quien le sugirió el montaje de alguna de las obras de teatro escritas por Oswald de Andrade. Así surgió, en este último caso, la puesta en escena de *O rei da*

³⁶¹ Gonzalo Aguilar. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Op. Cit., p. 163.

vela durante 1967. En septiembre de aquel año, en el texto que acompañaba la puesta en escena, señalaba que si bien aquella pieza no había sido tomada en serio hasta ese entonces, ahora era el momento del redescubrimiento, puesto que allí se manifestaban las más modernas técnicas teatrales y visuales. El texto reivindicaba especialmente el mal gusto pues era "la única manera de expresar el surrealismo brasileño".

"E O rei da vela (viva o mau gosto da imagem) iluminou um escuro enorme do que chamamos realidade brasileira numa síntese quase inimaginável. E ficamos bestificados quando percebemos que o teto desse edifício nos cobria também, era a nossa mesma realidade brasileira que ele ainda iluminava. Sob ele encontramos o Oswald grosso, antropófago cruel, implacável, negro, apresentando tudo a partir de um cogito muito especial: Esculhambo, logo existo."³⁶²

Sin embargo, lo más interesante de aquel manifiesto era el modo en que se describía San Pablo: como el símbolo de una gran ciudad subdesarrollada. Era perceptible la ironía que unía a "gran ciudad" con "subdesarrollada". Allí la antropofagia cambiaba de signo puesto que ya no se trataba de la capacidad de manipular e incorporar diversos materiales a un cierto repertorio nacional, sino una suerte de destino trágico, una escatología en la que el brasileño, inmerso, había perdido todo control.

En su libro *Verdade tropical* Caetano Veloso recordaba el efecto que le había causado *O rei da vela* y la proximidad que

³⁶² *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. Op. Cit., p. 233.

había sentido con aquella estética. Bajo el prisma de la mirada concreta afirmaba,

"A idéia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos 'comendo' os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva".³⁶³

Entre la captura victoriosa del caníbal y la *geleia geral* brasileña podemos ver dos de los rostros de Oswald. El primero, que agrupa tanto a Caetano como a los Concretos, representaba ese espacio como un mirador privilegiado, desde el margen no sólo se podía capturar sino, fundamentalmente, producir un arte que permitiese hacer convivir a Carmen Miranda con Marcel Duchamp, a Jimi Hendrix con Godard. Era un margen estético y político a la vez, que pretendía desmontar las categorías de centro y periferia, de compromiso y alienación. En el segundo, el de Martinez Corrêa, ya no había mirador, sino una planicie desvalida e invadida por una multiplicidad de informaciones: ser brasileño o latinoamericano era un absurdo y requería de una mirada acorde.

Pocos años después, Heloisa Buarque de Hollanda encontró en la joven poesía marginal de los años setenta una dicción coloquial que, según sostuvo, la acercaba a la producción oswaldiana.³⁶⁴ En este mismo sentido, uno de los integrantes de aquel movimiento, Chacal, recientemente afirmaba:

"Foi Charles que trouxe um livro que seria um grande marco da minha vida, que era o volume de

³⁶³ In *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p. 247.

³⁶⁴ Heloisa Buarque de Hollanda desarrolla esta hipótesis en la presentación de la compilación *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1976.

Oswald de Andrade daquela coleção da Agir, 'Nossos Clássicos'. Era um livro pequeno, com apresentação do Haroldo de Campos, e trazia os manifestos, alguns poemas, além de trechos do *Serafim Ponte Grande* e do *Miramar*. Aquele livro me fascinou, eu achei aquele mundo ali maravilhoso, porque ao mesmo tempo em que havia toda uma postura de contestação através dos manifestos, tinha um humor e uma irreverência muito grandes nos poemas e nos textos em prosa. Eu fiquei sorvendo aquele livro durante um bom tempo, lendo e relendo."³⁶⁵

Un dato importante a tener en cuenta es que el gobierno militar, en 1972, organizó los festejos del cincuenta aniversario de la Semana de Arte Moderno. Lo que implica una captura, o al menos un intento de captura, del Modernismo por parte de la dictadura. Seis años después de aquel evento, el diario *Folha de São Paulo* escribe un editorial con motivo del cincuenta aniversario del Manifiesto Antropófago. Allí, pese a destacar la irreverencia oswaldiana, nada se dice de su posterior incursión política ni tampoco se establece ninguna relación entre Oswald de Andrade y el presente brasileño, todavía bajo un gobierno militar.³⁶⁶

Mi hipótesis, que en verdad consiste en una lectura opuesta a la del propio Mattoso, es que la coprofagia puede ser pensada, a partir de lo que Foucault denominó en "¿Qué es un autor?", como "un retorno" a la antropofagia, para ver allí "aquellos espacios vacíos que han estado cubiertos por omisión u ocultos en una plenitud falsa y engañosa".³⁶⁷ Marcar la incompletud del modernismo, es decir "devorar sus valores",

³⁶⁵ In *Nuvem Cigana. Poesia & delirio no Rio dos 70*. Sergio Cohn (org.). Rio de Janeiro: Azougue, 2007, p. 19.

³⁶⁶ El editorial fue publicado el 15 de mayo de 1978.

³⁶⁷ In *Entre filosofía y literatura*. Paidós: Barcelona, 1999, p. 347

significa volver a dotarlo del "riso" de Gregório de Mattos -que en la pluma de Glauco Mattoso se transforma en excremento-, y de la pulsión destructiva de Dadá. Como veremos en los próximos párrafos, ninguno de estos dos elementos, sátira y Dadá, estuvo ausente en las evaluaciones sobre la antropofagia, pero la particularidad de Mattoso consistió en el tratamiento que les dio. Por ello, el *detritus* o la fecalidad no puntúan una imposibilidad, por el contrario, funcionan como un síntoma recurrente que hará visible la heterogeneidad constitutiva de todo discurso y, en consecuencia, de toda identidad.³⁶⁸

Los autores del Siglo de Oro no consideraban a la sátira como un género literario, sino como una categoría especial que se servía de todos los géneros. La sátira era un modo de enfocar los asuntos relacionados con la decadencia social y política de la época. Por ello, en muchas ocasiones, se ha sostenido que la sátira constituye un discurso moral. Sin embargo, Northon Frye³⁶⁹ y Alvin Kernan desechan la intención moral como un elemento imprescindible de la sátira. Este último sostiene, refiriéndose a *Don Juan*:

"Satire of this kind tends to desintegrate the forms and patterns which men see in life and to reflect this desintegration by the chaotic form of the satire".³⁷⁰

³⁶⁸ En términos de una teoría de la lectura como donación de sentido, Raúl Antelo sostiene: "a antropofagia nos propõe uma teoria da leitura e do texto, posicionada 'contra a memória fonte do costume'. A partir dessa premise, o sentido define-se como doação. Um texto nunca é a acumulação hereditária de valores; antes, pelo contrário, um texto é a demanda de uma experiência pessoal renovada', uma experiência de choque, uma *Erfahrung*. Em última análise, um texto é a entrega à operação de leitura" in *Trangressão & Modernidade*. Ponta Grossa, Paraná: Editora UEPG, 2001, p. 272.

³⁶⁹ Ver: *Anatomy of Criticism. Four essays*. Princeton: Princeton University, 1973. Northon Frye, en verdad Frye reconoce la moral en la sátira pero establece una serie de fases, tres en total. En la última fase la sátira tiende la desintegración de esa subjetividad moral.

³⁷⁰ *The plot of satire*. New Haven/London: Yale University Press, 1965, p. 15.

En el *Jornal* ello puede apreciarse en la marcada ausencia de distancia entre la enunciación y los enunciados. En efecto, además del conjunto de citas, los discursos paródicos de los tres narradores principales, Glauco Mattoso, Pedro el Podre y García Loca, no establecen ninguna distancia crítica con la materia narrada.³⁷¹ Alejada de la moral, que supondría una defensa de unos determinados valores corrompidos, la sátira de Mattoso adquiere de inmediato un carácter corrosivo y destructivo, "por meio do qual tudo aquilo de que ele se apropria adquire o estatuto humorístico mais degradado de texto poético."³⁷²

La tradición satírica que reivindica Mattoso incluye a los poetas Laurindo Rabelo y Moysés Sesyom y, en un lugar destacado, como dijimos, al poeta bahiano Gregório de Mattos. Referirnos a Gregório de Mattos requiere mencionar brevemente la polémica que se suscitó a su alrededor y que tuvo como protagonistas a João Adolfo Hansen, Haroldo de Campos y Antonio Candido. La polémica versó no sólo sobre la verdadera dimensión del carácter crítico de la poesía de De Mattos, sino sobre las posibilidades de su apropiación.

Hansen en *A Sátira e o Engenho* intentaba reconstruir el régimen discursivo del Seiscientos del poeta bahiano en un sistema en el que la sátira no era leída como trasgresión sino "como el agudo florete de la distinción virtuosa de los mejores"³⁷³. Posición claramente identificada con la concepción

³⁷¹ El uso del humor es un elemento constituyente del *Jornal* y tal como ha señalado Bajtin: "La risa es, precisamente, la que destruye la distancia épica, y en general, la que disuelve todo tipo de distancia jerárquica (valorativa). Op. cit., p. 468.

³⁷² Iumma Simon, Vinicius Dantas. "Poesia ruim, sociedade pior", in *Novos estudos* n° 12, (1985) p. 57.

³⁷³ João Adolfo Hansen. "Florete agudos y gruesos garrotes", en *Sátiras y otras maledicencias*. Selección Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Corregidor, 2001, p. 201. Por otra parte, en *A Sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*, sostiene: "Ao contrário do que algumas interpretações contemporâneas vêm propondo, a sátira barroca produzida na Bahia não é oposição aos poderes constituídos, ainda que ataque violentamente membros

de la sátira como discurso moral. Haroldo de Campos, por el contrario, pretendía recuperar el carácter transgresor de aquella poesía, a efectos de producir una lectura "traicionera del pasado".

El tercero en discordia en aquella polémica fue el crítico Antonio Candido, que excluía explícitamente a Gregório de Matos de su *Formação da literatura brasileira*, en virtud de que consideraba que durante el siglo XVII no se podía hablar ni de literatura brasileña, ni de un sistema literario. Haroldo de Campos apuntó que con ese criterio el barroco brasileño quedaba eliminado de la historiografía literaria brasileña y señaló que esa exclusión obturaba el aprovechamiento poético que podría hacerse de la figura de Gregório de Mattos. La recriminación de De Campos era aún más abarcativa y propositiva, al mismo tiempo que impugnaba una historia dominada por "el fatalismo lineal-evolutivo", planteaba una historiografía abierta a los momentos de ruptura y en continuo estado de revisión.

Podemos sostener que Glauco Mattoso pone en práctica lo que Haroldo de Campos formula como metodología histórica: sin entrar en la polémica, que de todos modos fue posterior al *Jornal*³⁷⁴, se apropia de aquella tradición satírica e ilumina, y activa, con ella a la antropofagia de Oswald de Andrade. Como habíamos sostenido en párrafos anteriores, establece una relación que no es original para las lecturas que se han hecho de Oswald de Andrade. En verdad, el propio Oswald ya había considerado a Gregório de Mattos como un antecedente de la antropofagia cuando en 1928 sostenía:

particulares desses poderes, muito menos transgressão liberadora de interditos morais e sexuais". São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 29.

³⁷⁴ La polémica se instala a partir de la edición del ensayo de Haroldo de Campos: *O seqüestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

"É a nova corrente (a Antropofagia) o completamente lógico, maduro, das tendências de nossos artistas, revelados -com muito erro, não há duvida- desde Gregório de Mattos."³⁷⁵

Lucia Helena también ha propuesto una filiación directa entre la sátira del poeta bahiano y la antropofagia del poeta paulista, a partir de la parodia como crítica social, estética y política. Dicha lectura entendió la antropofagia como un *ethos* de la cultura brasileña, que se podría verificar desde la literatura colonial hasta el presente, y cuyos principales objetos de ataque eran la ideología de la seriedad y el buen sentido, representados en lo que Lucia Helena denomina "textos de constrição". Contrariamente, la antropofagia representaría la línea del "muito riso, pouco siso", que tendría en Gregório de Matos su primer exponente.³⁷⁶ Pese a que subraya el carácter corrosivo del "riso antropofágico", Lucia Helena sostiene que en la literatura brasileña la línea de la seriedad y el buen sentido y la línea del "muito riso, pouco siso" mantienen una relación dialéctica a través del tiempo.

Sin embargo, en la medida en que Mattoso prescinde del aspecto moral de la sátira, resaltando su carácter destructivo, enfatiza ese mismo carácter en la antropofagia. Dicho efecto se potencia no sólo por la gozosa inmersión en la materia (fecal) narrada, sino porque además porque Mattoso cita y recupera otra tradición estética que transformó a la destrucción y al nihilismo en su programa: el movimiento de vanguardia Dadá de comienzos de siglo XX.³⁷⁷

³⁷⁵ Apud *Antropofagia e Tropicalismo*. Bina Maltz, Jerônimo Teixeira, Sérgio Ferreira. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1993, p. 14.

³⁷⁶ *Uma literatura antropofágica*. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

³⁷⁷ Respecto de ello, H.H. Arnason sostiene: "The Dadaist felt that reason, logic, and Western ideals of progress had led to the disaster of world war, and that the only way forward was through political anarchy, the natural

Recordemos que una de las secciones fijas del *Jornal* llevaba por título *Jornal Dadarte*, en la que el sistema de citas -plagiadas, modificadas y verdaderas- tenía como temática el arte. Uno de los manifiestos más importantes que publicó Mattoso en aquella sección, se llama "Manifiesto Vanguardada", que comienza destituyendo la noción de autoría y originalidad:

"A OBRA É UM ROUBO
o lector é um bobo.
O auctor é um
ladrão.
a auctoría é uma
usurpação.
a auctoridade,
idem ibidem." (2V)

Por otra parte, hay varias referencias a Tristan Tzara, uno de los integrantes de Dadá. En el mismo número del *Jornal* donde publica el "Manifiesto Vanguardada", reproduce un poema "modificado" de Tzara, con "influencias" de Gilberto Mendonça Teles, en el que reivindica el carácter *ready-made* de la poesía:

"Pegue um jornal.
Pegue a tesoura.
Escolha no jornal um artigo do tamanho que voce deseja dar
a seu poema.
Recorte o artigo.
Recorte em seguida con atenção algumas palavras que formam
esse artigo e metta-as num sacco.
Agite suavemente.
Tire em seguida cada pedaço um apos outro.

emotions, the intuitive, and the irrational". *History of Modern Art*. New Jersey: Pearson, 2003, p. 236.

Copie conscienciosamente na ordem em que ellas são tiradas do sacco.

O poema se parecerá com voce.

E eil-o um escriptor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incomprendido do público." (2v)

En el número 10v, aparece una breve reflexión, en castellano, de Tzara sobre la relación entre el autor y el lector.

"Hay una literatura que no llega hasta la masa voraz. Obra de creadores, procedente de una verdadera necesidad del autor, y para él mismo. Conocimiento de un supremo egoismo, donde las leyes se expresan..."

Por último, en el número 52, reproduce una pequeña frase de Tzara, "Si Chacun dit le contraire c'est parce qu'il a raison".

El manifiesto y las citas apuntan contra las nociones de propiedad, de originalidad y de identidad, pero también contra la idea de selección. Ello aparece claramente en la primera cita de Tzara, en donde el poema no es resultado de la inspiración del autor, sino del azar de las palabras que emergen de la bolsa. Si la devoración antropofágica seleccionaba lo más valioso de su enemigo a fin de transformarlo en algo propio, y si esa selección implicaba, en definitiva, el enfrentamiento de dos identidades -o dos nacionalidades o dos culturas, podríamos añadir-, las citas dadaístas de Mattoso deconstruyen las nociones de selección y devoración. En otras palabras, la selección siempre es contingente porque la identidad es contingente.

La vinculación de Dadá con la antropofagia, a partir de la publicación del "Manifeste cannibale" de Francis Picabia (1920),³⁷⁸ tampoco había pasado inadvertida para la crítica brasileña, pero si en relación a De Mattos la vinculación fue reconocida y celebrada, respecto de Dadá el rechazo fue unánime. Augusto de Campos, por ejemplo, sostuvo que:

"Sabe-se que a REVISTA DE ANTROPOFAGIA e O MANIFESTO ANTROPÓFAGO tiveram um precedente na revista CANNIBALE e no MANIFESTE CANNIBALE DADA de Francis Picabia, ambos de 1920. Não há nada de espantoso nisso. Com os sucessos arqueológicos e etnológicos e a voga do primitivismo e da arte africana, no começo do século, era natural que a metáfora do canibalismo entrasse para a semântica dos vanguardistas europeus. Mas, dentro de DADA, o 'canibal' não passou de uma fantasia a mais do guarda-roupa espantoso com que o movimento procurava assustar as mentes burguesas. Com Oswald foi diferente. Embora citasse expressamente Montaigne e Freud (*Totem e Tabu* é de 1912), é possível que ele tenha recebido alguma sugestão do canibalismo dadaísta, entrevistado nas viagens que fez a Europa, entre 1922 e 1925. Mas a ideologia do Movimento Antropófago só muito artificialmente pode ser assimilada ao Canibalismo picabiano, que, por sinal, não tem ideologia definida, nem

³⁷⁸ El "Manifeste Cannibale" es leído por André Breton el 27/3/1920 en la Galería Moos, acompañado por la cantante Margueritte Buffet. Uno de los asistentes a aquel evento fue el joven Benjamin Péret, quien se casaría pocos años después con la cantante brasileña Elsie Houston, cuya hermana era la mujer de Mário Pedrosa, a quien Peret -ya siendo surrealista- conocería en Berlín en 1928. Pocos meses después de aquel encuentro, Peret viajaría a Brasil y sería saludado por Oswald de Andrade de la siguiente manera: "Benjamin Péret é um antropófago que merece cauins de cacique" (publicado en *Correio da manhã*, 21/02/29).

constitui, em si mesmo, movimento algum.

CANNIBALE, revista dirigida por Picabia, 'com a colaboração de todos os dadaístas do mundo', só teve dois números: 25 de abril e 25 de maio de 1920. Não há nada na revista, nenhum texto, em que se leia qualquer plataforma que pudesse identificar um 'movimento canibal'. Quanto ao MANIFESTO CANIBAL DADA, publicado em DADAPHONE (o 7.º e último número da revista DADA - 7 de março de 1920), é um típico documento dadaísta:

'...dada, só ele, não cheira a nada, não é nada, nada, nada. e como vossas esperanças: nada. como vossos paraísos: nada. como vossos ídolos: nada.'

Um niilismo que nada tem a ver com a generosa utopia ideológica da nossa Antropofagia."³⁷⁹

En el mismo sentido que Augusto de Campos se expresó Benedito Nunes: "A imagem oswaldiana do antropófago e o conceito respectivo de assimilação subordinam-se, portanto, a uma forma de concepção que os vários canibalismos literários da época reunidos não podem preencher. Há muita riqueza nessa loucura sem método...(…) Há coêrencia na loucura antropofágica -e sentido no não senso de Oswald de Andrade".³⁸⁰

Más allá de intentar dilucidar si existió o no alguna relación de influencia entre la Antropofagia y el Dadaísmo, me interesa subrayar el rechazo del nihilismo y de la locura, que se desprende de las lecturas referidas, como un síntoma del cual podemos extraer no sólo una negación del dadaísmo, sino de cualquier posible elemento destructivo o nihilista en la antropofagia brasileña.

³⁷⁹ "Revistas Re-vistas: os antropófagos", in *Revista de Antropofagia* (edición facsimilar). São Paulo: Editorial Abril, 1975, s/n.

³⁸⁰ Apud *Antropofagia e Tropicalismo*. Op. cit., p. 20.

Ahora bien, ¿en qué consiste exactamente ese carácter destructivo?, ¿cómo se manifiesta y cuál es el uso de esa fuerza corrosiva y crítica en el *Jornal Dobrabíl*? La respuesta es que esa fuerza actúa en el orden de los discursos, deconstruyéndolos y haciendo visibles las huellas de su propia disimilitud. Con la articulación de la serie 'sátira' y 'Dadá' Mattoso procura desplazar cualquier consideración constructiva o de tipo nacionalista-crítica de la antropofagia. En efecto, sostuvimos que Mattoso había adjetivado la modernización autoritaria desde la cloaca y el baño. Su registro satírico funcionaba como una imprecación contra el clima de censura y represión, y como un develamiento imaginario de aquello que el *milagre* escondía. La fecalidad -el hablar para la 'mierda' o desde la 'mierda'- adquiriría así el valor de la transgresión al tiempo que era el material abyecto que regresaba al espacio público. En la "dadaización satírica" de la antropofagia, la fecalidad adquiere un estatuto central al funcionar como materia heterológica, manifestación de un trabajo cuyo resultado consiste hacer visibles los principios impuros de cualquier discurso que se presente como homogéneo y cerrado.³⁸¹

Observemos cómo funciona. En el *Jornal*, las citas falsas junto a las verdaderas, generan un extrañamiento perceptivo por el que finalmente, no sólo no sabemos cuál de ellas es la verdadera o la falsa, sino que esa desorientación produce como efecto de lectura, desplazamientos de sentido y connotaciones cruzadas. Se ocasiona de este modo un estallido y una reconstrucción, pero de un tipo cuyo objetivo es mostrar una suerte de otro lado -la *parte maldita* o una mirada desde "el baño"- de todo discurso, de toda afirmación y de toda construcción retórica y discursiva. El aditamento de lo excrementicio y lo escatológico no sólo puntualiza y ornamenta,

³⁸¹ Lo pienso en relación a los conceptos desarrollados por Georges Bataille y Julia Kristeva, mencionados al comienzo de esta sección.

sino que torna explícita esta operación. En el *Jornal* 11, uno de los más excrementicios, Mattoso publica una breve cita falsa de La Rochefoucauld, una breve cita verdadera de Mário de Andrade, un verso de Bocage verdadero, una proclama apócrifa de Don Pedro junto a cartas de lectores, poemas escatológicos de Pedro el ~~Pedre~~ y dos manifiestos referidos a lo excrementicio.

La (antro)pocoprofagia de Matosso ya no tendría por objetivo entonces apropiarse de aquello de más valor del enemigo -la versión nacionalista de la antropofagia-, sino precisamente hacer ver la disimilitud constitutiva de cualquier 'Otro' cultural. Más que discutir el clásico dilema "tupi or not tupi"³⁸², el *Jornal* hace ver la heterogeneidad de las formas y de los relatos, entre los que incluye a la propia antropofagia. Como afirmó el propio Mattoso,

"Nas minhas pesquisas descobri que cada autor, por mais clássico que seja tem o seu lado Mr. Hyde contrastando com o seu Dr. Jeckill".³⁸³

El resultado del *Jornal*, su proceso de "devoración", lo podríamos definir desde esta perspectiva como un Aleph bajo, abyecto y pornográfico, que pone en escena otros modos posibles de vincularse con la tradición vanguardista brasileña. Por fuera de las tentaciones nacionalistas y esteticistas, se configura como un *supplement* de la ideología modernista. La recuperación de la antropofagia en el *Jornal* es también su destrucción y por ello mismo su apertura.

³⁸² Raúl Antelo sostiene: "O 'Tupy or not tupy' não traduz a positividade de um eu sou mas a dupla negatividade de um eu duvido". In *Transgressão & modernidade*. Op. Cit., p. 273.

³⁸³ In *Medusa* n° 1, (nov. 1998), p. 5.

JORNAL DOBRABIL

Organização de imprensa e comunicação social
Cidade de Lisboa
Rua do Carmo, 150
1200-000 Lisboa
Tel. 213 40 00 00
Fax. 213 40 00 00
www.jornaldobrasil.com

WHEN A DOG BITES A MAN

PNEUS imobiliarias **MEDICINA** TAXI

Geisel **DESRESPEITO**

custo de vida **30%**

ALIMENTO **LAMA E LIXO**

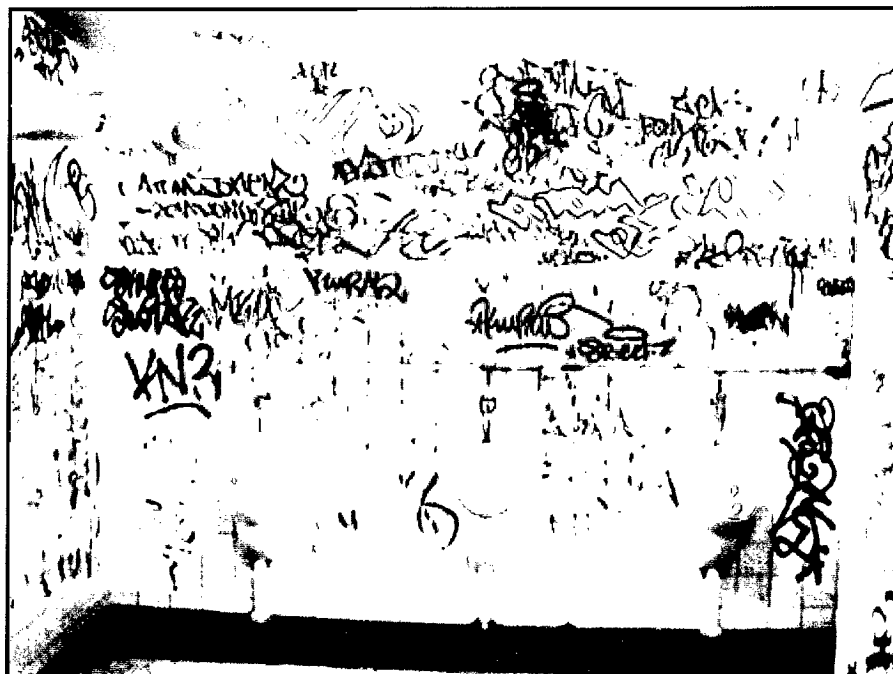
denuncias **FEIJÃO** **GA**

REMUNERAÇÃO **PRETO** **50**

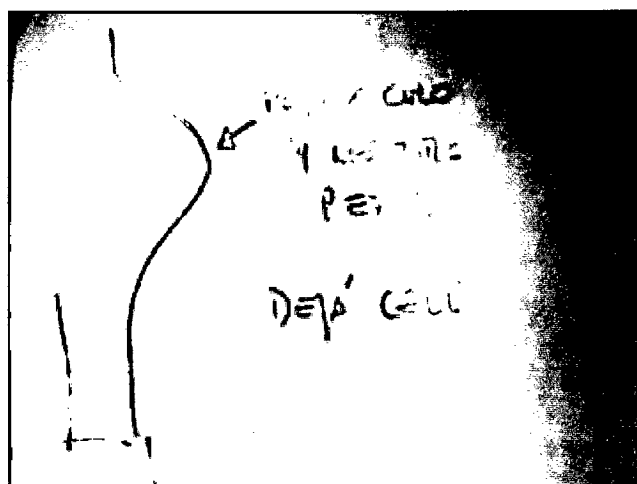
WHEN A MAN BITES A DOG **LI**

NA

PARED DE BAÑO PROLIJAMENTE ESCRITA



ESCRITO DE BAÑO INVITANDO AL SEXO



ANEXO

Navilouca: cruce de aguas, cruce de tradiciones

En la primera parte de este capítulo, referida a las crónicas de Torquato Neto publicadas entre 1971 y 1972, había propuesto la figuración de un cuerpo en movimiento, en el que convivían tanto un cuerpo pleno, luminoso como un cuerpo oscuro, fragmentado. Este cuerpo en movimiento revelaba puntos de fuga y, al mismo tiempo, la posibilidad de un devenir que lo aniquilase. En dicha dualidad se cifraban modos de resistencia micropolíticas frente a los años más duros de la dictadura y procesos de desplazamiento de sentido, apropiación y relectura en relación con tradiciones estéticas dominantes en los años cincuenta y sesenta. El cuerpo en movimiento cargaba sobre sí tradiciones que durante los años cincuenta y sesenta habían sido planteadas como antagónicas. Lo aleatorio se unía a la voluntad constructiva, las pulsiones inconscientes a la planificación consciente.

En la segunda parte del capítulo, intenté mostrar cómo la figura del vampiro, proveniente de la literatura y del cine de terror, a la vez que representaba la imagen del artista durante los años setenta, recibía lecturas contradictorias que podían funcionar de modo complementario. El vampiro resolvía ese cuerpo ambiguo que aparecía en las crónicas y se proponía como un signo colectivo. Ese "Nos/ferato, Nos/torquato" comunitario albergaba las potencialidades de un imaginario corporal que se presentaba como luminoso y oscuro al mismo tiempo, peligroso para otros y para sí mismo, trágico y grotesco, erótico y frágil. Entre el texto de Oiticica y el poema de Haroldo de Campos, ambos referidos a Nosferato, se trazaba un arco que puntuaba una peligrosidad de doble vía. El vampiro-artista podía ser victimario y víctima. Su enemigo era ominoso, difuminado entre

una industria cultural que se afianzaba, y la censura y la represión llevada adelante por la dictadura militar brasileña.

La revista *Navilouca* fue proyectada por Waly Salomão y Torquato Neto en 1972 y editada dos años más tarde. Algunas de sus páginas estuvieron dedicadas al film de Ivan Cardoso: 1) "Nosferato" (ensayo de Hélio Oiticica); 2) "Lamber o fio da Gilete. Gelida Gelatina Gelete" (ensayo de Hélio Oiticica al que me referí anteriormente, originalmente pensado para las crónicas de Torquato Neto y finalmente publicado aquí); 3) reproducción del afiche del film; 4) montaje con actrices que participaron de *Nosferatu no Brasil*, llamada "Ivãps"; 5) reproducción en la contratapa del primer fotograma del film.³⁸⁴

Por otra parte *Navilouca* convocó a muchos de los artistas que habían sido mencionados en las crónicas de Torquato Neto, o que habían participado en ellas o en el libro póstumo *Últimos días de Paupéria*. Allí estaban, con poesías, ensayos o manifiestos, los poetas concretos Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari, los artistas plásticos Hélio Oiticica y Lygia Clark, los jóvenes poetas Duda Machado, Jorge Salomão, Stephen Berg, Luiz Otávio Pimentel, Chacal, el diseñador y poeta Rogério Duarte, el músico Caetano Veloso, el cineasta y fotógrafo Ivan Cardoso y los diseñadores Luciano Figueiredo y Óscar Ramos, además de los editores Torquato Neto y Waly Salomão. Como puede observarse, la revista plasmaba, en palabras de Hélio Oiticica, "a ligação direta que havia dos concretos de São Paulo com essas tendências mais jovens", constituyéndose en una suerte de manifiesto intergeneracional.

Mi objetivo es analizar su aspecto gráfico -específicamente su tapa y su contratapa- y el título de la revista. Allí una vez más encontraremos esa relación entre cuerpo y concretismo, y entre cuerpo y dictadura.

³⁸⁴ Los textos de Hélio Oiticica fueron escritos originalmente el 3/2/72 "Lamber o fio da gilete", y el 3/5/72 "Nosferato".

Orígenes de Navilouca

Desde las crónicas que escribía en el diario *Última hora*, Torquato Neto había anunciado en varias oportunidades la aparición de *Navilouca*: el 7 enero de 1972, "E vai pintar uma Navilouca por aí. Nave Louca? Breve", luego, había vuelto a anunciarla el 12 de enero, el 24 de enero, el 25 de febrero - fecha en que *Navilouca* vuelve a proveer el título de la crónica "Antes que zarpe a Navilouca"-, y por último el 26 de febrero, apenas dos semanas antes de que dejase de publicar sus crónicas.

Tanto la planificación, como finalmente la edición de la revista, se dio en un contexto en el que proliferaba la edición de revistas independientes. En verdad, la prensa alternativa - *imprensa nanica*- produjo entre 1964 y 1980 más de ciento cincuenta publicaciones. La mayoría de ellas tuvieron escasa duración y una circulación restringida, y en general, aunque no en todos los casos, su aparición se debió a la creciente censura impuesta a los medios de comunicación por la dictadura a partir de 1964. Bernardo Kucinski ha puntualizado tres grandes líneas para este tipo de publicaciones. Una primera línea política, para la que menciona, como una de las precursoras, a la revista *Realidade* (1966); una segunda línea más antidoctrinaria y experimental, y en la que Kucinski ubica a *Bondinho* (1970), *Grilo* (1971) y *Ex* (1973), entre otras; y por último, una línea satírica, cuyo representante máximo fue *O Pasquim* (1969).³⁸⁵

³⁸⁵ Para un abordaje más específico de la prensa alternativa ver: Maria Aparecida Aquino, *Censura, Imprensa, Estado autoritário* (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento. Bauru: EDUSC, 1999; Bernardo Kucinski, *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. San Pablo: Scritta Editorial, 1991; Francisco José Bicudo Pereira Filho, *Caros amigos e o*

Dentro del linaje experimental podemos abrir un sub-ítem para las revistas que reivindicaban la invención, y en consecuencia veían en los poetas concretos un pasado valioso al que acudir. En ese sub-ítem, podemos mencionar, además de *Navilouca*, a las revistas *Polem* (1974), *Código* (1974), *Arteria* (1975), *Poesia em greve* (1975) y *Qorpo estranho* (1976). De hecho, en casi todas ellas, publicaron los poetas concretos.³⁸⁶

La particularidad de *Navilouca* es que funcionó como antecedente de todas ellas, dado que su proyecto comenzó a ser esbozado a fines de 1971. Duda Machado, en entrevista con Omar Khouri, ha apuntado que *Polem* no habría existido sin *Navilouca*.³⁸⁷ Sin embargo, *Navilouca* no fue una excepción en cuanto a las dificultades propias de las revistas independientes. Su postergación se debió, sobre todo, a dificultades de índole económica y sólo pudo ser editada a través de una gestión de Caetano Veloso, quien consiguió el apoyo de André Midani, jefe del sello discográfico Polygram, filial Brasil. El proyecto original había planeado una revista de un único número, debido a que Torquato Neto y Waly Salomão preveían las dificultades que efectivamente ocurrieron.

resgate da imprensa alternativa no Brasil. San Pablo, Annablume, 2004. Para una descripción del surgimiento de la *imprensa nanica* o alternativa ver "O milagro e a mordaca" in Elio Gaspari. *A Ditadura Escancarada*. San Pablo, Companhia das letras, 2002. También se puede consultar "O susto tropicalista na virada da década" in Heloisa Buarque de Hollanda. *Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. Op. cit. Allí Buarque de Hollanda señalaba: "Os principias veículos de divulgação dessa nova informação (con ello se refiere a la llegada de información referida al vasto movimiento cultural de los años sesenta) surgem com os primeiros jornais de uma "imprensa alternativa" - *Pasquim, Flor do Mal, Bondinho, A Pomba* e outros -, que procuraram romper com os principios da prática jornalística estabelecidos pela grande imprensa" (63).

³⁸⁶ Por ejemplo, *Polem*, publicó a los poetas concretos; *Código* traía en la tapa y retirada de tapa un poema de Augusto de Campos, titulado "Código", además *Código*, en otros números, conmemoró los cincuenta años de Augusto de Campos y los treinta años de la Poesía Concreta; *Arteria*, para su primer número, también contó con la colaboración de Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari, quienes además estuvieron en la presentación del primer número, en julio de 1974; *Poesia em greve*, también contó con la colaboración del trío de poetas concretos.

³⁸⁷ In *Revistas na Era Pós-Verso*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

Procuraron convertir entonces los impedimentos materiales en una decisión editorial y estética.

No obstante las dificultades, la edición fue cuidada y requirió de programadores visuales, diagramadores, montajistas y productores gráficos.³⁸⁸ Ello ha sido destacado por Heloisa Buarque de Hollanda, quien señaló que, "a diagramação, a disposição das fotos, os tipos gráficos, a cor, o papel etc., são manipulados pelas técnicas mais modernas do *design*".³⁸⁹ En un sentido semejante se expresó Paulo Andrade, quien contrapuso la precariedad y la improvisación de otras producciones de la época a la cuidada elaboración gráfica de *Navilouca*.³⁹⁰ El cuidado en el diseño no era un simple rasgo de esteticismo, sino una primera decisión formal que los inscribía en una tradición estética específica. En su estudio sobre la poesía concreta, Gonzalo Aguilar ha mostrado la relación que dichos poetas establecieron con el diseño, notoriamente a partir de que comenzaron a publicar en la revista *ad - arquitetura e decoração*. La noción de *design* proporcionaba a los concretos, afirma Aguilar,

"el *stock* de motivos que distinguían al movimiento: consonancia con el entorno moderno, posibilidad de un lenguaje universal, reflexión sobre la forma, y carácter meditado y planificado de la obra frente al caos surrealista y a las efusiones tardo-románticas que todavía predominaban en poesía."³⁹¹

³⁸⁸ La programación visual estuvo a cargo de Óscar Ramos y Luciano Figueiredo; la diagramación a cargo de Ana Maria Silva de Araujo, el montaje a cargo de Silvia Vidal y Ary Quern y la producción gráfica a cargo de Arlet Silva.

³⁸⁹ Heloisa Buarque de Hollanda. *Op.Cit.*, pág. 73/74.

³⁹⁰ In *Torquato Neto, uma poéticas de estilhaços*. San Pablo: Annablume, 2002.

³⁹¹ *Poesía concreta: las vanguardias en la encrucijada modernista. Op. Cit.*, p. 75

De un modo ostensible, en *Navilouca* observamos una permanencia del *design* como categoría estructuradora de los textos que la componen. Esa permanencia no intentó, para utilizar categorías de Hélio Oiticica, "revivir" el *design* tal como había sido utilizado por los Concretos, sino "retomar" un principio constructivo que, en su realización, desplazó su significación originaria. Como ha señalado Omar Khouri, "Navilouca foi um encontro de águas: de um rigor geométrico a um informalismo aparentemente descuidado, luxo e lixo, macumba em palácio de cristal".³⁹² Es interesante la imagen que escoge Khouri en su primera frase, pues el encuentro de aguas también fue la imagen elegida por el poeta curitibano Paulo Leminski, muy próximo de los poetas concretos, colaborador de algunas de las revistas mencionadas, para designar la confluencia entre una nueva sensibilidad -la contracultura, el tropicalismo- y la tradición concreta. Leminski llamó a ese encuentro *pororoca*, cuya traducción es algo así como "cruce o encuentro de aguas tempestuosas". Ahora bien, ¿de qué modo se daba esa "ligação"? ¿cómo convivían el "luxo" y el "lixo"? ¿cómo se articulaba el rigor técnico con la "locura desgarrada" de la que habla, por ejemplo, Heloisa Buarque de Hollanda? ¿Se trataba de un procedimiento de adición? ¿Primero Augusto de Campos, luego Caetano Veloso, luego Rogério Duarte, luego Waly Salomão y así sucesivamente? ¿O se trataba de un procedimiento de montaje?

La tapa y la contratapa constituyen un ejemplo ilustrativo del modo en que ese cruce se articuló. La tapa de *Navilouca* está ilustrada con 17 fotografías que corresponden a los 17 escritores y artistas que participaron de la publicación: Augusto de Campos, Rogério Duarte, Torquato Neto, Waly Salomão, Décio Pignatari, Duda Machado, Hélio Oiticica, Jorge Salomão, Stephen Berg, Luiz Otávio Pimentel, Chacal, Luciano Figueiredo, Óscar Ramos, Ivan Cardoso, Lygia Clark, Caetano Veloso y Haroldo

³⁹² *Revistas na Era Pós-Verso. Op. Cit., p. 25.*

de Campos.³⁹³ Las fotografías de los 17 participantes se encuentran distribuidas en un conjunto compuesto por cuadrados y rectángulos, demostrando una voluntad constructiva a través de una disposición reticular. En relación a la retícula, Rosalind Krauss ha sostenido que su aparición anunció "la voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad respecto a la literatura, a la narración, al discurso".³⁹⁴ La presencia de la retícula declara, en principio, en la tapa de *Navilouca* la voluntad antimimética y antirreal, tan propia del arte moderno y cultivada por los poetas concretos en su fase matemática, y por el arte concreto brasileño en general. Sin embargo, la forma reticular de *Navilouca* se encuentra perturbada por las fotografías, una forma indicial y mimética contraria a la lógica de la retícula, y por el color rojo predominante que se esparce en algunas imágenes.³⁹⁵ El rojo, voy a postular y tratar de demostrar a partir del análisis de la contratapa, introduce un elemento orgánico y permite dar cuenta de las articulaciones establecidas desde ese presente con la vanguardia concreta brasileña.

Vayamos entonces, antes de proseguir con la tapa, a la contratapa. La misma está compuesta por un fotograma del film de Ivan Cardoso, *Nosferato no Brasil*. El primer plano lo ocupa un círculo negro, aunque un fragmento de su circunferencia es blanco. Se trata de una pieza que podría haber sido producida

³⁹³ De entre las fotografías quiero destacar la de Torquato Neto, que fue tomada en el hospicio donde había estado internado. A diferencia del Torquato de la tapa de *Últimos días de Paupéria* su cabello está corto, aunque continúa su barba tipo candado. Su torso está desnudo y viste unos jeans. Entre uno y otro cuerpo se dibuja toda una trayectoria. Y también entre ese cuerpo y los otros cuerpos que emergen en las fotografías que se encuentran al otro lado de la página, pues son cuerpos, en la playa, expuestos al sol.

³⁹⁴ *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Traducción: Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza, 2002, p.23

³⁹⁵ El rojo funciona como fondo del rectángulo del nombre de la publicación y adjetiva el significante "Navilouca". Además de ello, el rojo tiñe la fotografía de medio cuerpo de Augusto de Campos, cubre la mitad del rostro de Torquato Neto, es el color del cabello de la mujer pintada detrás de Iván Cardoso, del barrilete que acompaña a Waly Salomão y de la remera de Duda Machado.

por Lygia Clark, de hecho el círculo de Cardoso es igual a la serie *Ovos* (1958), que Clark efectivamente produjo en su fase concreta. De modo tal que si en la tapa tenemos la retícula como marca de una filiación con el concretismo, en la contratapa aparece ese círculo lygiano. El círculo, al igual que la retícula de la tapa, se encuentra atravesado por una anomalía: está siendo tajeado con una hoja de afeitar y de su centro brota sangre o ketchup.³⁹⁶ Tajo y círculo también remiten al comienzo de *El perro andaluz*, el film surrealista dirigido por Luis Buñuel y Salvador Dalí, en el que una navaja secciona un globo ocular.³⁹⁷

En el ensayo "El modernismo y el abandono de la forma", Martin Jay estudia la vinculación entre la forma estética y la primacía de la visión y demuestra de qué modo ésta funcionó como un protocolo crítico en el seno del modernismo estético. La forma fue identificada con la proporción, la armonía y la mesura entre las distintas partes que componían el objeto estético. El valor formal iba más allá de la significación y se identificaba con una fruición sensual del espectador o lector, quien era capaz de reconocer una cierta disposición de los materiales. Sin embargo, Jay sostiene que existió una tendencia subordinada dentro del modernismo que combatió la "apoteosis y la purificación de la forma". Ese impulso antiformalista procuró dar valor a la bajeza y a la ignominia. "En vez de favorecer la pureza y la claridad, optó por la impureza y la oscuridad".³⁹⁸ Dicho impulso encontró en Georges Bataille una de sus figuras más emblemáticas. Bataille desarrolló el concepto de "informe" para definir aquello que debía pervertir la primacía de la forma aunque sin destituirla. En efecto, ni la materia debía ser un

³⁹⁶ Menciono la posibilidad de que sea ketchup porque el ensayo de Hélio Oiticica "Lamber o fio da gilete. Gelida Gelatina Gelete" se refiere a esos dos elementos: sangre y ketchup.

³⁹⁷ Oiticica señala: "o corte no olho d'un chien andalou".

³⁹⁸ In *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Traducción: Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2003, p. 276.

sustituto de la forma, pues en ese caso el movimiento de inversión produciría lo que pretendía destituir, ni la forma debía desaparecer dado que su presencia era necesaria para, precisamente, hacer visible lo informe.³⁹⁹

En un artículo de Marcelo Jacques de Moraes esta relación adquiere todavía una nueva configuración que resulta útil para mi análisis de *Navilouca*. De Moraes sostiene allí que lo *informe* es el trabajo de la forma para dar a ver su propia desemejanza constitutiva. Estableciendo una analogía entre lo *informe* y la noción freudiana de "formación", De Moraes piensa en primer lugar la noción de lo *informe* como síntoma; y en segundo lugar, tomando como referencia a Didi-Huberman, asevera que lo *informe* hace visible "um jogo de forças entre representações anacrónicas, como movimento mal resolvido de homogeneização do heterogêneo."⁴⁰⁰ Lo *informe* en tanto síntoma hace emerger una desemejanza constitutiva de las imágenes que conlleva una temporalidad anacrónica.

Georges Didi-Huberman definió el anacronismo como un modo particular de expresión de las imágenes, que permite observar su sobredeterminación a partir de la presencia de un tiempo impuro y heterogéneo. La contratapa de *Navilouca* puede ser leída como una imagen anacrónica que contiene numerosas capas de tiempo, desde el surrealismo francés, pasando por el concretismo plástico brasileño hasta su presente de fotograma de un film

³⁹⁹ La definición de "Informe" que Bataille nos provee es la siguiente: "Un diccionario comenzaría a partir del momento en que ya no suministra el sentido sino los usos de las palabras. Así, informe no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz. Haría falta, en efecto -para que los académicos estén contentos- que el universo cobre forma. La filosofía entera no tiene otro objeto: se trata de ponerle un traje a lo que existe, un traje matemático. En cambio, afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es *informe* significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo. In *La conjuración sagrada: Ensayos 1929-1939*. Op. cit., p. 55

⁴⁰⁰ "Georges Bataille e as formações do abjeto" in *Outra Travessia*. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina (Segundo semestre 2005), p. 111.

inserto en la estética marginal que cultivaban, entre otros, cineastas como Rogério Sganzerla y Julio Bressane. Esa heterogeneidad también funciona en el plano semántico, que hace confluir la hoja de afeitar, surrealista y *cafajeste*⁴⁰¹, con el Ovo lygiano, de un negro puro e industrial. La acción que se desarrolla en ese fotograma resulta elocuente y grafica lo expuesto en los párrafos anteriores. El tajo no sólo está destituyendo la primacía del ojo, sino transgrediendo una forma. El elemento orgánico (¿anestético?) que brota de su interior alegoriza ese procedimiento.

Llegados a este punto cabe hacer una aclaración: la serie Ovos de Clark contenía en su formulación original una apertura del espacio cerrado y autónomo del cuadro hacia un afuera. Los Ovos poseían, al igual que el círculo de la contratapa, una delgada línea blanca en un sector de su circunferencia. Mediante dicha línea, Clark problematizó la función del marco para la pintura. Al incluir ese fragmento como elemento significativo de la obra, estableció una conexión entre el espacio virtual de la pintura y el espacio del afuera. El Ovo lygiano, por lo tanto, ya poseía su propio tajo, dado que esa conexión no deja indemne el espacio virtual e impoluto de la pintura. El tajo de la contratapa de *Navilouca* no sólo alegoriza un procedimiento, sino que también detecta en la historia del concretismo los caminos de apertura hacia un afuera.⁴⁰²

Habiendo analizado la contratapa, la tapa de *Navilouca* puede leerse desde una perspectiva semejante. Al contaminar con imágenes y teñir de rojo la retícula, se produce una apertura de aquello que, como habíamos sostenido citando a Krauss, fue la forma por excelencia del modernismo autonómico: la retícula. Sin

⁴⁰¹ En la sección dedicada a la imagen de Torquato Neto como Nosferato nos referimos a las múltiples significaciones de la palabra "gilete".

⁴⁰² En relación al vínculo entre la obra de arte y el afuera, ver el reciente libro de Florencia Garramuño. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Fondo de Cultura: Buenos Aires, 2009.

embargo, Krauss también ha señalado que la retícula es "completamente e incluso alegremente esquizofrénica" pues admite una lectura centripeta, que sería una retícula cerrada sobre sí misma y autosuficiente, y una lectura centrífuga, en donde

"la obra de arte dada se nos presenta como un mero fragmento, un diminuto retal arbitrariamente cortado de un tejido infinitamente mayor. De este modo, la retícula opera desde la obra de arte hacia afuera, forzando nuestro reconocimiento de un mundo situado más allá del cuadro."⁴⁰³

En el interior de *Navilouca* se multiplican las imágenes de cadáveres. Los hay en el poema visual de Torquato Neto⁴⁰⁴, en el poema de Luiz Otavio Pimentel⁴⁰⁵, en el de Hélio Oiticica⁴⁰⁶. Uno de los diseñadores, Luciano Figueiredo, sostuvo que tanto la predominancia cromática roja como la serie de los cadáveres querían aludir a la represión y la violencia instauradas por la dictadura militar.⁴⁰⁷ En su interior también abundan cuerpos vivos, tirados en la playa, sensualmente desplegados, o desafiantes y sonrientes. Si la coloración roja alude a la sangre, la misma parece poseer una doble valencia: fin de la

⁴⁰³ In *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Op. Cit., p. 33.

⁴⁰⁴ Torquato Neto editó tres poemas visuales. Uno de ellos se compone de cuatro fotografías iguales que muestran un cadáver tirado con un arma en el costado izquierdo, rodeado de latas de kerosene. Sobre dos líneas negras, que articulan las imágenes, podemos leer: AQUÍ ALI AQUÍ ALI y VIR VER OU VIR. El poema recupera la estética de la prensa sensacionalista, pero los versos, en el contexto de la dictadura, parecen adquirir otro sentido, como si la violencia estuviera "aquí, allí y en todas partes" y fuera preciso estar atento, "ver" y "oir" (ou-vir).

⁴⁰⁵ Y en las fotografías de Luiz Otávio Pimentel se ven cuatro cadáveres, tres en una en las de las fotografías y uno en la otra, tirados a la vera de un camino de tierra, siendo observados por un grupo de personas.

⁴⁰⁶ En el caso de Oiticica, se reproduce una fotografía cuyo título es *Manhattan*, en la que se ve un cuerpo tirado en la calle, que tanto puede ser un cadáver como un mendigo.

⁴⁰⁷ No casualmente el texto de Haroldo de Campos que cierra la revista comienza con el neologismo "cadavrescrito".

vida, pero también vida plena.⁴⁰⁸ El doble valor de la sangre tuvo como resultado transfigurar la retícula centripeta en una centrífuga e instaló (y abrió) ese fragmento cerrado y autosuficiente a un contexto político y cultural dominado por la represión. Su alusión funciona en términos de denuncia pero también de resistencia, al representar simultáneamente vida y muerte. Por otra parte, la torsión reticular -de lo centripeto a lo centrífugo, inclusive dadas las fotografías también se podría hablar de un *collage*- y el tajo en el círculo definen un modo de vinculación con la vanguardia concreta, movimiento en el cual simultáneamente la redefine: la retícula y el *Ovo* se mantienen aunque tajeados y ensangrentados.

Así, finalmente, podremos transformar tapa y contratapa en dos enunciados conclusivos: 1) *Navilouca* dotó de "sangre" al concretismo, es decir operó una apropiación de algunos de sus principios constructivos, pero produjo un desplazamiento que fue de lo centripeto a lo centrífugo; 2) *Navilouca* mostró la 'sangre' del concretismo al producir una relectura que iluminó aspectos del concretismo que la crítica había insistido en

⁴⁰⁸ Ello se puede apreciar en las retiraciones. En la retirada de tapa, se reproduce una instalación o puesta realizada por Waly Salomão, Luciano Figueiredo y Oscar Ramos y fotografiada por Iván Cardoso. La puesta tiene por título *Environumetal*. Se trata de cinco rectángulos, dos más grandes y tres más pequeños. Todas las imágenes fueron tomadas en la playa y un grupo de jóvenes -algunos de malla, otros vestidos- sostienen letras. El primer rectángulo muestra la palabra ALFA; el segundo, más pequeño y en el centro, vuelve a mostrar la palabra ALFA aunque no repite la imagen anterior; en el tercero leemos ALFAVELA; en el cuarto VILLE; en el quinto y último, leemos ALFAVELLA. En la retirada de la contratapa las fotografías son más próximas, vemos mujeres y hombres, reconocemos en uno de los costados a Waly Salomão con el torso desnudo. El procedimiento es semejante a la composición de la retirada de tapa. Son dos rectángulos grandes y cinco rectángulos menores que se distribuyen sobre los dos rectángulos mayores. Las letras que conforman la imagen son las mismas. La juntura entre todas las fotografías es roja. Y la palabra *portmanteau* ALFAVELLA acumula significaciones varias. Cita al film futurista de Godard *Alphaville*, que narra la historia de un detective privado en un estado totalitario (y se refiere oblicuamente al presente de Brasil); desplaza paronomásticamente el *alfa beta* por el *Alfavela*, que contiene la palabra *favela* como categoría de lo social y la palabra *vela*, como metatexto que alude a la condición marina de los integrantes de *Navilouca*. En general, todos sonríen y parecen disfrutar del sol, la arena y la proximidad del mar.

obliterar, y permitió entonces que su fase más ortodoxa pudiera leerse, o comenzar a leerse, desde otra perspectiva.⁴⁰⁹

Navilouca o nuevos modos de habitar en Brasil

El año anterior a la edición de *Navilouca* Michel Foucault había dado una serie de conferencias en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro. No era la primera vez que Michel Foucault estaba en Brasil ni sería la última.⁴¹⁰ En

⁴⁰⁹ Respecto de este segundo punto, quisiera recuperar la afirmación de Gonzalo Aguilar, quien señaló que durante su investigación sobre los poetas concretos había detectado un "trauma cultural". Acusados de un extremo formalismo, suscitaban adhesiones irrestrictas o enconados rechazos. El modo en que es abordada la tradición concreta en *Navilouca* sugiere una posición que se sustrae a estas dos posturas. La posición de *Navilouca* es reafirmada por el hecho de que el texto de Haroldo de Campos escogido para publicar sea una de sus "Galáxias" -proyecto que el poeta paulista había comenzado en 1963 y culminaría en 1976-. Dicha elección nos estaría indicando una revisión y una ampliación de las frecuentes narraciones en torno a la historia concreta. Como ha demostrado Antonio Francisco de Andrade Junior, las *Galáxias* de Haroldo de Campos no sólo son una composición proliferante, sino que a partir de ese proyecto, es posible releer fases de la poesía concreta que habían sido consideradas más ortodoxas y formalistas. En este sentido, Andrade Junior se pregunta si el proyecto *Galáxias* no permite pensar que ya existía una tensión entre forma e informe en el proyecto concreto, teniendo en cuenta, sobre todo, la noción de obra abierta que Haroldo de Campos ya proponía en 1955, y de la valorización de lo aleatorio que, por ejemplo, ya aparece en un texto de Décio Pignatari de 1960. (El texto al que me refiero es "Acaso, arbitrario, tiros", publicado originalmente en la página "Invenção" del *Correio Paulistano*). In *Galaxias Neobarrocas: poesia e visualidade em Haroldo de Campos*. Tesis de Maestría, Universidad Federal Fluminense, 2006. Desde esta perspectiva, se podría volver a pensar la fase ideogramática de aquel grupo -anterior a la fase reticular-, y también el ostensible rechazo al racionalismo que puede leerse en varios de sus manifiestos y textos de divulgación. Cito apenas uno a modo de ejemplo, pero pueden encontrarse muchas más referencias. Augusto de Campos: "poesía concreta (manifiesto): "o velho alicerce formal e silogístico, fortemente abalado no começo do século, voltou a servir de escora às ruínas de uma poética comprometida, híbrido anacrónico de coração atômico e couraça medieval". In Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p.71.

⁴¹⁰ Consigno brevemente visitas, entrevistas y textos producidos en sus viajes: 1) 1971, José Guilherme Merquior y Sergio Paulo Rouanet publican un libro que se llama *O homem e o Discurso (A Arqueologia de Michel Foucault)* con una entrevista a Foucault; 2) 05/73, Conferencias en la Pontificia Universidad Católica - Río de Janeiro; 3) 29/05/73, Conferencia en la

aquellas conferencias volvió a leer en clave no psicoanalítica los textos *Edipo rey* y *Edipo en Colona* de Sófocles, y lo que es más importante cuestionó severamente lo que denominó el marxismo académico, al que le atribuía sostener todavía una concepción clásica del sujeto cartesiano.

"Existe una tendencia que podríamos denominar, de una manera un tanto irónica, marxista académica, o del marxismo académico, que consiste en buscar cómo las condiciones económicas de la existencia encuentran en la conciencia de los hombres su reflejo o expresión. Creo que esta forma del análisis, tradicional en el marxismo universitario de Francia y de Europa en general, tiene un defecto muy grave: el de suponer, en el fondo, que el sujeto humano, el sujeto de conocimiento, las mismas formas del conocimiento, se dan en cierto modo previa y definitivamente, y que las condiciones económicas, sociales y políticas de la existencia no hacen sino depositarse o imprimirse en este sujeto que se da de manera definitiva".⁴¹¹

No sabemos si alguno de los integrantes de *Navilouca* presenció alguna de aquellas conferencias, pero sí sabemos que el nombre de la revista fue extraído del primer capítulo del texto de Foucault *Historia de la locura en la época clásica*.

Universidad Federal de Minas Gerais 4) 10/74, Primera conferencia sobre la historia de la medicina. Universidad del Estado de Río de Janeiro. Centro Biomédico; Segunda conferencia; "L'incorporation de l'hôpital dans la technologie moderne"; 5) 12/11/74, Entrevista en *Jornal Do Brasil* sobre la locura, "Loucura, uma questão de poder" p. 8; 6) 01/10/75, Revista *Versus* n° 1, p. 30-33 "Asiles. Sexualité. Prisoões". Ese mismo año Foucault da una serie de conferencias sobre Psiquiatría y Antipsiquiatría en la Universidad de San Pablo; 7) 1976, Conferencia en la Universidad de Bahía "Les maúlles du pouvoir"; 8) 11/77, "El poder, una bestia magnífica" en *Cadernos para o diálogo* n° 238, p.19-35.

⁴¹¹ *La verdad y las formas jurídicas*. España: Gedisa, 1999, pág. 14.

"Torquato e Sailormoom, sostuvo Waly Salomão -hablando de sí mismo en tercera persona-⁴¹², dirigiram juntos o atualmente legendário almanaque *Navilouca*, título que pesquei na *Stultifera Navis* que Michel Foucault escrutinou na *História da Loucura na Época Clássica*".⁴¹³ Heloisa Buarque de Hollanda en su libro sobre las vanguardias de los años sesenta y la poesía de los años setenta interpretó el nombre de la publicación en términos de locura y desgarramiento.⁴¹⁴ La revista *Navilouca* representaba un proyecto que agrupaba la intelectualidad desgarrada por la dictadura. La locura, en efecto, aparece tematizada en varios de sus textos⁴¹⁵ y, por otro lado, algunos de sus participantes, como Torquato Neto y Rogério Duarte, estuvieron efectivamente internados en instituciones psiquiátricas.⁴¹⁶ Buarque de Hollanda agregó en aquel texto una interesante definición que cabría, sin embargo, explorar más a fondo. "*Navilouca* recolhe também a intelectualidade desgarrada, louca, cuja marginalidade é vivida e definida por conceitos produzidos pela ordem institucional; seus viajantes estão, por tanto, *fora mas ao mesmo tempo dentro do sistema.*"⁴¹⁷

⁴¹² Salomão habla de sí mismo en tercera persona porque en aquel momento se hacia llamar Sailormoon y no Salomão.

⁴¹³ In *Revistas na era Pós-Verso*. Op. Cit., p. 22.

⁴¹⁴ Es decir, remitiéndose directamente a la narración de la *Stultifera Navis* compuesta por el teólogo Sebastian Brant en Basilea en 1494.

⁴¹⁵ Como por ejemplo el texto "Loucúria" de Jorge Salomão, que comienza diciendo: "Loucura é o canal da lucidez. / onde explodem as estruturas e sanguifica o ser. / Uma pontada aguda. / O passo por cima da cerca, ritmo segue / Fazer alguma coisa como tudo, ritmo segue / Imagem do tempo num raio, dia, coração. / Pulsação, sangue correndo nas veias" (46); o el texto de Rogério Duarte, en donde sostiene: "Eu sinto, quando estou falando com alguém, nitidamente a sensação de não controlar a espontânea linguagem da loucura e sofrimento que torna como que desconcertantemente ridícula (ja que a cobre e nega) a comunicação esboço-vomitada" (7). En el primer caso, la locura se asocia al saber y al cuerpo; en el segundo, la locura aparece en su dimensión de sufrimiento.

⁴¹⁶ La locura podía estar asociada a la tortura y a la cárcel: Rogério Duarte además de internado había estado preso y había sido torturado, lo mismo había sucedido con Waly Salomão.

⁴¹⁷ *Impressões de viagem*. Op. Cit., p. 73.

Ese adentro y ese afuera simultáneo aparecía, coincidentemente, en el texto de Foucault sobre la locura, como una espacialidad específica del loco durante la época clásica.

"La navegación del loco es, a la vez, distribución rigurosa y tránsito absoluto. En cierto sentido, no hace más que desplegar, a lo largo de una geografía mitad real y mitad imaginaria, la situación *liminar* del loco en el horizonte del cuidado del hombre medieval, situación simbolizada y también realizada por el privilegio que se otorga al loco de estar *encerrado* en las *puertas* de la ciudad; su exclusión debe recluirlo; si no puede ni debe tener como *prisión* más que el mismo *umbral*, se le retiene en los lugares de paso. Es puesto en el interior del exterior, e inversamente.⁴¹⁸

No debe sorprendernos que la definición final de esa espacialidad sea la misma que Agamben propuso para pensar la figura del *homo sacer*, fundamento de la biopolítica moderna. El *homo sacer* (o vida desnuda) es aquella vida de la que se puede disponer sin que ello constituya un homicidio. "La sacralidad de la vida desnuda -sostiene Edgardo Castro refiriéndose a Giorgio Agamben- se constituye a partir de una doble excepción que la excluye, incluyéndola, tanto del derecho divino, y por ello no puede ser objeto de sacrificio, como del derecho de los hombres, y por ello se puede disponer de ella sin cometer homicidio".⁴¹⁹ En algún punto, la dictadura brasileña, a través de la tortura y el confinamiento, había comenzado a tomar a los cuerpos como

⁴¹⁸ *Historia de la locura en la época clásica*. Traducción: Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 25.

⁴¹⁹ Edgardo Castro. *Agamben. Una arquitectura de la potencia*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones, 2009, p. 55-56.

objeto de la represión, es decir, a hacer funcionar el paradigma biopolítico en toda su potencia destructiva.

Teniendo en cuenta que los relatos políticos emancipatorios estaban efectivamente desarticulados en el Brasil de los setenta, y además teniendo en cuenta que los integrantes de *Navilouca* no profesaban una creencia en las premisas de una contracultura *naif* que postulaba el *drop out*, o sea en el "caer fuera" de la sociedad, es posible especular que ese título representa cabalmente un modo de pensarse en relación a ese nuevo escenario cultural dominado por una represión sin precedentes en la historia brasileña.⁴²⁰ Sin posibilidades de continuar creyendo en una temporalidad teleológica, el proyecto *Navilouca* procuró apoderarse de esa exclusión incluyente dado que la vida puede, al mismo tiempo, ser tanto objeto de sujeción (del poder) como el terreno de una potencia múltiple. Y más que plantearse intervenir, se propuso la construcción de un territorio liminar, planteado como un adentro/afuera, en donde ejercer una suerte de neutralidad o desistencia.

¿Qué significación podemos otorgarle a ese apoderamiento (siempre precario y contingente)? Una primera material y contextual. Ese espacio liminar que representa la *navilouca* metaforiza la trama de viajes y correspondencias, de una intensidad pocas veces vista, entre los artistas brasileños, a muchos de los cuales he abordado en este estudio y fueron participes de *Navilouca*. Bastaría señalar las estadias de Oiticica en Londres y New York, los viajes a Estados Unidos de Haroldo y Augusto de Campos o el nomadismo de Julio Bressane.⁴²¹

⁴²⁰ Las diferencias entre diferentes concepciones de la contracultura fueron desarrolladas en la presentación de este segundo capítulo.

⁴²¹ Recordemos que entre 1969 y 1972, perseguidos, por estudio o en viaje voluntario, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Rogério Sganzerla, Julio Bressane, Chacal, Ana Cristina Cesar, Torquato Neto y Silviano Santiago, se distribuyen entre París, Londres y New York. Y desde allí producen música, ficciones, poesía, crónicas, críticas e instalaciones que circularon dentro y fuera de la frontera de Brasil. Pero no sólo hay un desplazamiento hacia Europa y Estados Unidos, sino dentro mismo de Brasil. En

Si la cultura brasileña, pese a la censura y la persecución, no fue un *vazio* durante los años setenta, se debió, en parte, al funcionamiento de esta trama transnacional y transfronteriza.⁴²² En segundo lugar, el adentro-afuera funciona, tal como vimos en tapa y contratapa, en la articulación entre la tradición concreta y el material orgánico constituido por la sangre.

Navilouca imagina nuevos modos de circulación por el espacio urbano. Sus textos y sus imágenes nos hablan de navegar, de recorrer las playas.⁴²³ Esos escenarios textuales y visuales producen una corporalidad que, aunque no lo mencione, encuentra en el vampiro una imagen articuladora⁴²⁴ de una constelación que incluye la locura, el navegante, el leproso, el cuerpo desnudo e iluminado por el sol, el loco y el cadáver. Todas ellas corporalidades de los márgenes. El vampiro posee los atributos fantasmáticos que lo convierten en un signo polisémico capaz de convocar esa constelación: su potencial de contagio, su estatuto entre la vida y la muerte, su condición de eternidad aunque esté muriendo eternamente, su vulnerabilidad durante el día cuando puede ser muerto con una estaca en el corazón.

A las consideraciones contextuales y estéticas, podemos ensayar una caracterización ética. Si la vida es el objeto de la biopolítica, que la excluye incluyéndola, "la resistencia

aquellos mismos años Wilson Bueno, Paulo Leminski, Rogério Duarte, José Agripino de Paula, se desplazaron de Curitiba y Bahía hacia Río de Janeiro. Aquella ciudad funciona como un espacio de contacto entre los que habían salido de Brasil y los que se habían quedado. El semanario *O Pasquim* publicaba las crónicas que Caetano Veloso envía desde Londres y la columna de Torquato Neto informa y comenta las novedades de los que no estaban. En este sentido, Río de Janeiro puede ser pensado como un espacio peculiar, atravesado por redes que lo incluyen en un circuito internacional.

⁴²² Ese espacio liminar adquiere la fisionomía de una factoría descalzada de la geografía que el arte había imaginado para Brasil, de ese modo lo definió alguna vez Silviano Santiago. Para una reflexión más amplia ver: Silviano Santiago. "Os abutres" in *Uma literatura nos trópicos*. Río de Janeiro: Rocco, 1981.

⁴²³ Presentes por ejemplos en los textos y en las imágenes que acompañan los textos de Waly Salomão. Uno de esos textos dice: "FLY TO THE MOON / FLY TO THE SUN / FLY TO THE SEA / VOE PARA AS PRAIAS DO NORTE", in *Navilouca*. Op. Cit., p.19.

⁴²⁴ Como dijimos al comienzo, las referencias al vampiro son numerosas.

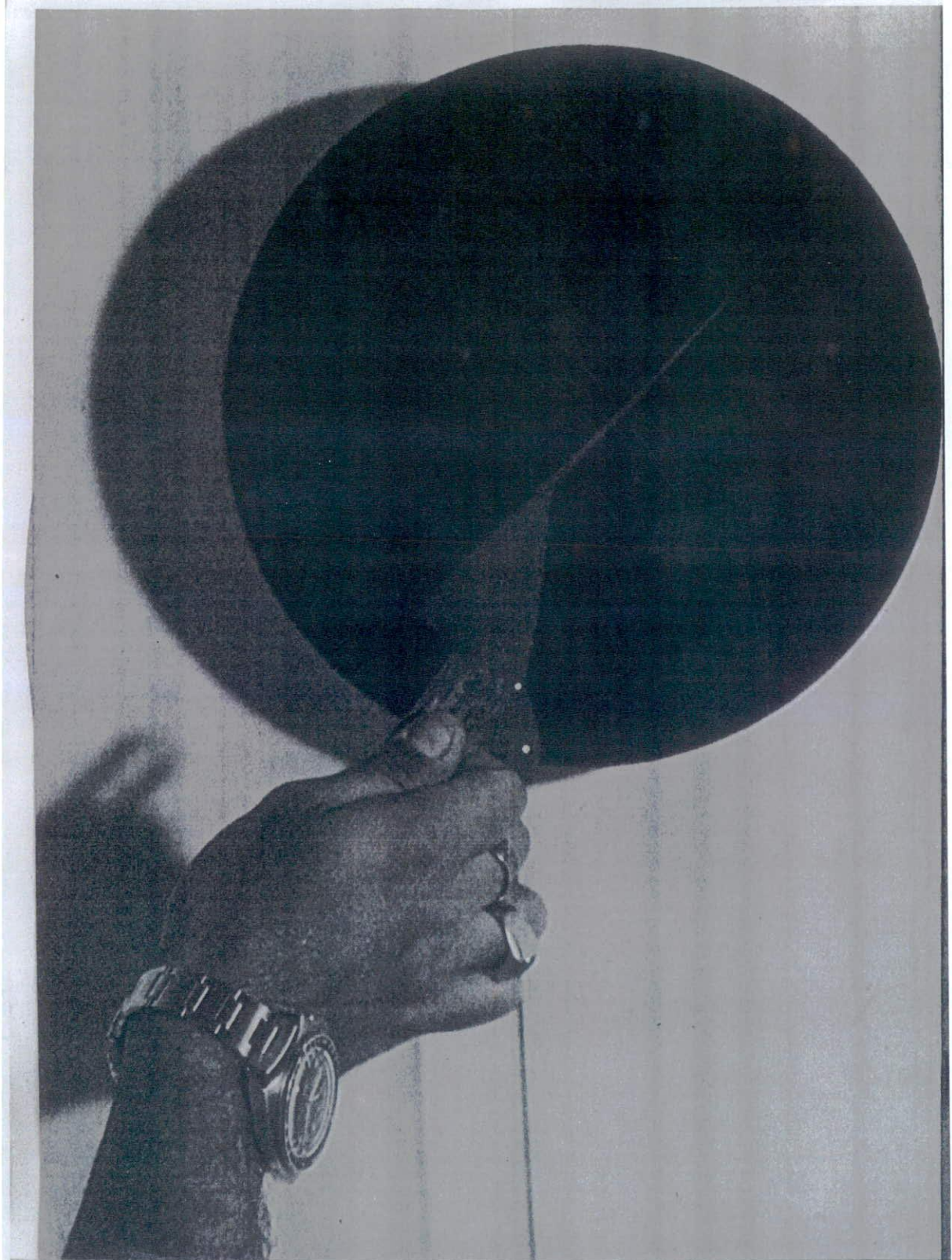
deviene poder de la vida, poder vital que no se deja detener en las especies, en los medios y en los caminos de tal y tal diagrama".⁴²⁵ A las estrategias de desubjetivación se le oponen gestos de desidentificación, que constituyen una modalidad diferente de las tradicionales resistencias frente los dispositivos del poder. Los integrantes de *Navilouca*, alejados de la opción militarista de la guerrilla y del cándido *flower power*, no tienen nada que ofrecer "más que el vacío que se abre indefinidamente", y en esa nada cifran su resistencia. La locura, la negligencia, lo aleatorio funcionan como enunciados que, hecha la crítica al discurso teleológico político y estético, poseen un carácter neutro.⁴²⁶ Ese es el lugar que se asigna *Navilouca*, ni la alegoría, ni el *sufoco*, sino un neutro que se sustrae de las resoluciones dialécticas y de las elecciones binarias. Resistir en el exterior del interior es una prueba de ello.

⁴²⁵ Gilles Deleuze. *Foucault*. Traducción: José Vázquez Pérez. Buenos Aires: Paidós, 2003, p. 122.

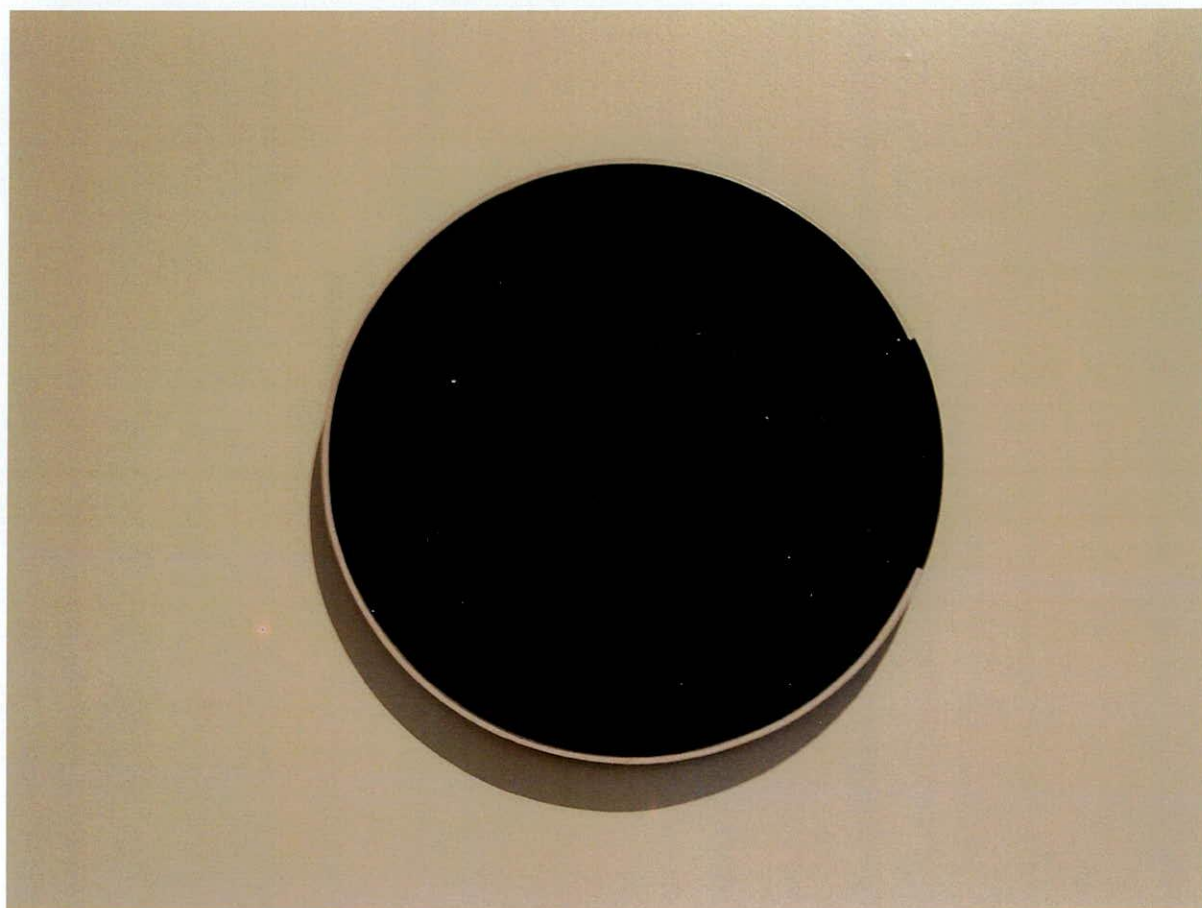
⁴²⁶ Tomo el concepto de "neutro" de Roland Barthes. Dice Barthes: "Defino lo neutro como aquello que desbarata el paradigma, o más bien llamo lo Neutro a todo aquello que desbarata el paradigma. Pues no defino una palabra; nombro una cosa: reúno bajo un nombre, que es aquí lo Neutro. ¿Qué es el paradigma? Es la oposición de dos términos virtuales de los cuales actualizo uno al hablar, para producir sentido". Entre los neutros que recorre Barthes figuran: la benevolencia, la fatiga, el silencio, la delicadeza, el sueño, la afirmación, el color, el adjetivo, la cólera. In *Lo neutro*. Traducción: Patricia Wilson. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004, p. 51.



IMAGEN DE CONTRATAPA



Ovo de Lygia Clark



HISTORIA DE UN CUERPO: LEMINSKI CONOCE A LOS CONCRETOS

En 1983 Paulo Leminski publicó *Caprichos & relaxos*, uno de los libros de poesía más exitosos de ese año en Brasil. Los poemas venían precedidos de un texto de Haroldo de Campos que funcionaba a modo de prólogo y de una contratapa firmada por Caetano Veloso. Si en el capítulo anterior propuse figuraciones corporales fragmentarias, que recuperan críticamente las vanguardias brasileñas, en este capítulo, a partir de estos dos breves textos, describiré cómo se configura, simultánea y contradictoriamente, una resolución imaginaria para esa relación deseada pero problemática entre cuerpo y concretismo, y una imagen -la del cuerpo espectral de Leminski- que, teniendo en cuenta a Didi-Huberman, podemos denominar, en principio, anacrónica.

Los textos de Haroldo de Campos y de Caetano Veloso delinear una trayectoria para Leminski y construyen una figura corporalizada, en cuyo cuerpo podremos rastrear una serie de adherencias culturales. Del conjunto posible he seleccionado la caracterización rimbaudiana que realiza Haroldo de Campos y, como complemento, la caracterización beatnik que realiza Caetano Veloso.

Dichos textos, en verdad microtextos, nos permitirán reflexionar sobre los modos en que los relatos construyen y deconstruyen orígenes y procesos de legitimación. Haroldo de Campos, Caetano Veloso y Paulo Leminski, construyen un triángulo temporal que representa todo lo que he estado tratando de sostener a lo largo de este estudio: el cuerpo como un signo polisémico capaz de cargar sobre sí tradiciones diferentes y materiales culturales heterogéneos, el cuerpo como el 'eslabón perdido' entre los sesenta y los setenta, y el cuerpo como

potencia imaginaria cuya *aparición* siempre problematiza un sistema dado.

Luego de la edición de su novela *Catatau* debieron pasar cinco años para que Leminski volviera a publicar. En 1980 editará *Polonaises* (poesía) y *não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* (poesía), ambos con la misma modalidad de autoedición que había practicado con *Catatau*. Tenemos como testimonio de aquellos años de silencio las cartas que enviara a Regis Bonvicino y que éste publicaría en 1992 y republicaría en 1999. Entre las más de cincuenta reproducidas, somos testigos de las crecientes diferencias estéticas que Leminski tuvo con los integrantes del grupo paulista de Poesía Concreta, Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari, del impacto que tuvo en su vida la música popular brasileña, en especial sobre las figuras de Caetano Veloso y Gilberto Gil y del intento de elaboración de un proyecto de escritura que intentara conjugar las premisas de rigor formal de los concretos con la masividad que alcanzaban las músicas de Gil y Caetano.

En aquella correspondencia encontramos numerosas reflexiones sobre el sentimiento que le despertaban los concretos.

“descobri: a poesia concreta, para mim, é um cavalo. Para o cavaleiro o cavalo não é a meta. Talvez cavalgando a poesia concreta, eu chegue ao que me interessa”.⁴²⁷

Y esta última que le servirá como fórmula paradójal: “é preciso ser moleque, ser bem relaxado com rigor”.⁴²⁸ En un intento de síntesis de ambas tendencias, concretismo y tropicalismo (y dentro del tropicalismo la contracultura), situó

⁴²⁷ *Envie meu dicionario. Carta e alguma crítica. Op. Cit., p. 78.*

⁴²⁸ *Ibíd., p. 78.*

su empresa poética postcatatau, procurando dar por concluidos veinte años de controversias estéticas que habían tenido como protagonistas a "formalistas" y "antiformalistas", "racionalistas" e "irracionalistas". A ese proyecto, y la función que desempeñó el cuerpo, me he referido en el capítulo anterior.

El relanzamiento de la editorial Brasiliense⁴²⁹ con nuevas colecciones permitió a Leminski -y a otros escritores- poner en práctica su *rigor relaxado*. *Caprichos & relaxos* es una recopilación de su poesía desde 1964 hasta 1983, que incluía una selección de poemas de los libros anteriores *Polonaises* y *não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*, de los inéditos "ideolágrimas", "sol-te", de los poemas publicados en la revista concreta *Invenção*, más nuevos poemas agrupados bajo el nombre que daba título al libro. Recopilación entonces y selección, *Caprichos & relaxos* rápidamente agotó su primera edición de mil ejemplares, una segunda de tres mil, luego de lo cual se decidió hacer una tirada de diez mil ejemplares.

El texto de Haroldo de Campos que precedía los poemas consistía en un relato sobre la iniciación poética de Leminski, dada su brevedad y su importancia para el análisis lo reproduzco íntegro a continuación:

"Foi em 1963, na 'Semana Nacional de Poesia de Vanguarda', em Belo Horizonte, que o Paulo Leminski nos apareceu, 18 ou 19 anos, Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor

⁴²⁹ Sobre el papel que jugó la editorial Brasiliense durante ese periodo ver el interesante ensayo de Marcelo Chami Rollemberg. "Un circo de letras: a Editora Brasiliense no contexto socio-cultural dos anos 80", in www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-2063-1.pdf (acceso 2/01/2009).

Bananeira, recém-egresso do Templo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso.

Noigandres, com faro poundiano, o acolheu na plataforma de lançamento de Invenção, lampiro-mais-que-vampiro de Curitiba, faiscante de poesia e de vida. Aí começou tudo. Caipira cabotino (como diz afetuosamente o Julinho Bressane) ou polilíngue paroquiano cósmico, como eu preferiria sintetizar numa fórmula ideogrâmica de contrastes, esse, caboclo polaco-paranaense soube, muito precocemente, deglutir o pau-brasil oswaldiano e educar-se na pedra filosofal da poesia concreta (até hoje no caminho da poesia brasileira), pedra de fundação e de toque, magneto de poetas-poetas. Das primerias invencionices ao *Catatau*, da poesia destabocada e lírica (mas sempre construída, sabida, de *fabbro*, de fazedor) ao verso verde-verdura da canção trovadoresco-popular, o Leminski vem chovendo no endomingado piquenique sobre a erva em que se converteu a neoacadêmica poesia brasileira de hoje, dividida entre institucionalizadas marginalidades plácidas e escoteiros orfeônicos, de medalhina e braçadeiras. E é bom que chova mesmo, com pedra e pau-a-pique. Evoé Leminski!"⁴³⁰

La escena que narra dicho relato adquirió estatuto de origen y fue rescrita y citada por Carlos Avila en "Flashes de uma trajetória" (1989), por Toninho Vaz en la biografía de Leminski *O bandido que sabia latim* (2001), y por André Dick en "Paulo Leminski: depois do acaso"⁴³¹, lo que indica claramente la

⁴³⁰ In *Caprichos & Relaxos. Op. Cit.*, p. 7

⁴³¹ In André Dick; Fabiano Calixto (org.). *Op. Cit.*

efectividad del relato. Sin embargo, nadie pareció percibir dos elementos en tensión que aparecían allí y que resultarán, como veremos, sumamente productivos. Por un lado, la caracterización rimbaudiana de aquel joven: la identificación de Leminski con un poeta viajero, cuyo silencio irrenunciable, luego de la escritura de *Una temporada en el infierno*, fue leído como la decisión de cambiar la poesía por la vida. Por otra parte, casi en contraposición con lo anterior, la aparición de Leminski en un Congreso de Literatura -como el que se desarrolló durante aquella semana de 1963-, con el objetivo de homenajear a una literatura que se pensaba como un hecho intelectual.⁴³² De lo expuesto hasta el momento remarquemos el siguiente hecho: Leminski, caracterizado como Rimbaud por Haroldo de Campos, no irrumpió en aquellas sesiones con el objetivo de exigir "el fin de la poesía concreta", o en todo caso denunciar su "excesivo intelectualismo", sino para declarar su afinidad absoluta con el proyecto.

Pero esa tensión, *vitalismo* que homenaja a *intelectualismo*, contiene un primer ¿anacronismo? El Rimbaud curitibano de 1963, a diferencia del Rimbaud francés, aún no era el aficionado al alcohol y a las drogas que sería algunos años después. Era en cambio un saludable egresado de la escuela secundaria, practicante de judo, que compartía con el francés apenas su juventud. Esa denominación que deja caer Haroldo de Campos delata más sobre el presente de la enunciación que sobre el presente del enunciado. Sólo un presente que conoce el alcoholismo de Leminski, cultivado con esmero y con pasión, y un lector que recuerda la anécdota básica de Cartesius, protagonista de la novela *Catatau*, provisto de una lupa y una pipa cargada de marihuana, permite que se tome con naturalidad

⁴³² Ya hemos visto en el capítulo anterior las problematizaciones de esa denominación pero por el momento la mantengo a efectos de hacer más visible la contraposición entre ese joven rimbaudiano y la idea de congreso.

ese carácter rimbaudiano y que no se dude de la narración.⁴³³ Se trata entonces de un Rimbaud saboreado en los psicodélicos años setenta que le presta las ropas a ese Leminski de los sesenta.⁴³⁴

Leminski, tal como dijimos, se forja a través de ese relato un origen, pero en él realiza el movimiento inverso al del joven poeta francés. Mientras Rimbaud se despidió de la poesía a los 19 años, es a esta edad que Leminski ingresó, simbólicamente a ella, apadrinado por los poetas concretos, "Aí começou tudo", dice De Campos. Y lo hizo provisto del tesoro que Rimbaud había ido a buscar en sus peregrinaciones africanas: la vida. Como los tesoros que aparecen en las fábulas, el tesoro de Leminski resplandece. En efecto, la narración de De Campos acude a imágenes y atributos que nos remiten a la luz y a la energía. Leminski es *lampiro* (luciérnaga) *mais que vampiro*.⁴³⁵ Comparte el ámbito de lo nocturno con este último, pero, a diferencia de él, aparece cargado de luz y energía propias. También resalta De Campos su condición de "físico de judoca" y "faiscante de vida y poesía". Lo que aparece en aquella semana es un cuerpo entusiasta que produce poesía y no tanto un poeta que ha restituido la poesía a la vida. De algún modo, De Campos rubrica el propósito de Leminski de dotar de 'pasión' a la poesía.

⁴³³ Este desplazamiento aproxima a ese joven Leminski al joven Mautner.

⁴³⁴ Martin Jay sostiene: "en su estudio de 1988 sobre Rimbaud y la Comuna de París, Cristin Ross examinó el modo como Rimbaud aborda la cuestión de la clase en su poesía y lo vincula con su célebre incitación al trastorno de los sentidos y con su explícito desdén por la tendencia de los poetas parnasianos a depender del ojo mimético. En Rimbaud, según la interpretación de Ross, "hay una defensa de la percepción grotesca, hiperbólica, extraordinaria y sobrehumana, en oposición a lo que el desarrollo capitalista definía (en el sentido de fijar límites) en aquel momento como percepción humana, como percepción corriente. El espacio prefigurado en su poesía no está ordenado geoméricamente no es transparentemente lúcido, no es un espacio poblado por agrupaciones formales como los partidos o las burocracias. Es, en cambio, un espacio más táctil que visual, un campo irregular a través del cual pasan corrientes de energía y fuerza sin unirse en estructuras visiblemente reconocibles". In *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural. Op. Cit.*, p. 283.

⁴³⁵ Obsérvese de paso que aquí el vampiro ya no representa aquello que simbolizaba poco tiempo atrás.

Una rápida periodización de las lecturas de Rimbaud nos mostraría dos momentos privilegiados en su canonización durante el siglo XX. En el primero de ellos, Rimbaud ocupó un lugar central en la nueva tradición que construyó el surrealismo francés durante los años 1930. "Rimbaud es un surrealista en la vida práctica y en todo", sostiene el primer Manifiesto Surrealista (1924). Luego, a partir de los años cincuenta, fueron los *beatniks*, y posteriormente algunos roqueros, los que comenzaron a leer y citar al joven poeta francés. Como demuestra James Campbell en su *This is the beat generation*, fue Lucien Carr, fanático de Rimbaud y que puso en contacto a William Bourroughs, Allen Ginsberg y Jack Kerouac, quien sostenía la necesidad de que el poeta expandiera su conciencia a través de la máxima rimbaudiana del desarreglo de todos los sentidos. Campbell también sostiene que Rimbaud funcionaba como el modelo legitimador del "bad boy behavior" para los *beatniks* y que incluso en la decisión de viajar a Tanger de Bourroughs y de Ginsberg, se puede leer la marca del viaje al África de Rimbaud.⁴³⁶

En relación al rock, y de acuerdo a Wallace Fowlie, Bob Dylan fue uno de los primeros roqueros en hablar de Rimbaud. "In the first song of his album *Blood on the Tracks* he sings: "Relationships have all been bad, / mine've been like Verlaine's and Rimbaud".⁴³⁷ Fowlie también menciona la entrevista que Allen Ginsberg le realizara a Dylan para la revista *Rolling Stone*. Al final de ésta, al preguntarle sobre sus poetas favoritos, Dylan responde sin dudar: "Emily Dickinson and Arthur Rimbaud". Por otra parte, Fowlie sostiene que en el segundo film de The Beatles, *Help*, durante las primeras escenas, Ringo Starr recita

⁴³⁶ *This is the Beat Generation*. Gran Bretaña: Vintage, 1999.

⁴³⁷ *Rimbaud and Jim Morrison*. Duke: Duke University Press, 1998, p. 18. El libro de Fowlie procura encontrar puntos de contacto entre Rimbaud y Jim Morrison, pero no tanto en un nivel intertextual, sino poética y existencialmente.

entre el sonido de un piano "Madame établit un piano dans les Alpes" -fragmento de verso que pertenece a "Après le déluge", primer poema de *Illuminations*. Pero quizá haya sido la cantante y poeta Patti Smith, quien más citó a Rimbaud y quien expresó una nueva valorización de la experiencia africana del poeta francés. Patti Smith surgió en la escena musical del Greenwich Village de New York y cobró notoriedad a partir de sus primeros shows titulados "Rock'n'Rimbaud". Su segundo disco *Radio Ethiopia* (1976), es una clara referencia a la Abisinia de Rimbaud, y en el libro que publicara un año después, *Babel*⁴³⁸, escribió un largo texto titulado "rimbaud muerto", del que me interesa reproducir un fragmento:

"ha cumplido treinta y siete. Cortaron su pierna. la sífilis supura. un virus de nata. Un misil misterioso metido por el culo de un m-5, la víctima sufre alm-o-causto. Su idiotizada y su maravillosa lengua inútil, distendida.

Rimbaud. Ya no el intrépido joven caballista de la alta meseta abisinia. Tal ardor ha quedado petrificado para siempre.

Su miembro de madera ligera se apoya contra la pared como un soldado que aguarda perezosamente órdenes. Su dueño, ahora amputado, se limita a yacer y yacer, sorbiendo té de amapolas a través de una paja, pipa de agua para opio. Una vez, lleno de pasmo, se incorporó en ardiente persecución de algún fantasma, algún rostro. Quizá harrar en un mar proceloso o el querido djami abandonado en las tórridas arenas de aden. Rimbaud

⁴³⁸ El disco se editó en Brasil un año después.

se alzó y volvió a caer con un ruido sordo. Su cuerpo largo desnudo sobre la alfombra. Condenado a yacer allí a merced de dos mujeres hediondas de piedad, Rimbaud. El que tanto veneraba el control aúlla ahora y se caga como un bebé colítico. Unas veces elegido otras estuche de cestas enfangado entre las sobras, unas veces lengua muscular otras lelo que nunca estará borracho otra vez. Salvo a la hora del té cuando empuja el líquido hacia dentro. Tragarlo a duras penas engaña la corriente sanguínea. La conciencia le abandona. Está iluminándose arrodillándose escalando montañas haciendo carreras. Unas veces viajero y otras vidente. Muy honesto remo surreal. Su miembro artificial levanta y oprime el espacio. "Miembro en un vacío".⁴³⁹

Del texto citado, que evoca unos posibles últimos instantes en la vida de Rimbaud, se destaca, por un lado, la referencia a la potencia extraviada de su poesía, la lengua impotente y muda; pero por otro y fundamentalmente, el período que Rimbaud pasó en África como un lapso pleno de vitalidad. Se construyen así dos Rimbaud, el derrotado en medio de la civilización, el viajero y vidente en los desiertos de Abisinia.

Pocos años después el propio Leminski publicó una reseña en la revista *Veja* a propósito de una nueva traducción en Brasil de *Una temporada en el infierno* e *Iluminaciones*, realizada por Ledo Ivo, y no casualmente, su texto adoptaba el mismo registro de lectura propuesto por Patti Smith. Veamos lo que dice al respecto,

⁴³⁹ *Babel*. Traducción: Antonio Escohotado. Barcelona: Anagrama, 1979, p. 27.

"Aí vem o primeiro marginal. Vivesse hoje, Rimbaud seria músico de rock. Drogrado como o guitarrista Jimi Hendrix, bissexual como Mike Jagger, dos Rolling Stones. "Na estrada", como toda uma geração de roqueiros. Nenhum poeta francês do século passado teve vida tão 'contemporânea' quanto o gato e 'vidente' Arthur Rimbaud. Pasmou os contemporâneos com uma precocidade poética extraordinária - obras-primas entre os 15 e os 18 anos. De repente, largou tudo, Europa, civilização ocidental-cristã, literatura e, cometa, se mandou para a Abissínia, na África. Lá, longe da Europa branca e burguesa que odiava, levou a vida de mercador árabe, traficando armas, varando desertos nunca antes pisados, vivendo a grande aventura infantil, préfigurada em seu nome de rei lendário. Breve durou esse Camelot. Da África, o rei Arthur voltaria à França para amputar uma perna e morrer, de câncer, num hospital de Marselha, delirando poesia, cercados por padres e sua irmã, ávidos pela confissão desse blasfemo".⁴⁴⁰

No sólo resulta semejante al texto de Smith, sino es de destacar las filiaciones que establece Leminski: Jimi Hendrix, Mick Jagger y ese "Na estrada" que refiere al *On the road* de Jack Kerouac. En esa línea, por supuesto, pretende inscribirse el propio Leminski.

El mito de origen del artista moderno, sostiene César Aira, "tiene lugar en una especie de protocombinatoria en la que los elementos en juego son los artistas que ha habido, los modelos, los artistas amados y admirados. Ahí el artista moderno se juega

⁴⁴⁰ *Anseios Crípticos 2*. Curitiba: Criar, 2001, p. 99.

su destino. Una vez hecha la apuesta es irreversible"⁴⁴¹: el Rimbaud curitibano -rockero, alcohólico y drogado- encontró entonces su Abisinia en la poesía concreta. El encuentro -no importa si real o inventado- entre el *rigor* y el *relaxo* ya estaba instalado desde un comienzo en su poética y funcionaba como un protocolo de lectura de los poemas que componían *Caprichos & relaxos*.⁴⁴² Antes de continuar con la contratapa, detengámonos en uno de los poemas que componen el libro, para observar una de las modalidades en que esa conjunción es tematizada.

"materesmofo
temaserfomo
termosfameo
tremesfooma
metrofasemo
mortemesafo
amorfotemes
emarometesf
eramosfetem
fetomormesa
mesaformeto
efatormesom
maefortosem
saotemorfem
termosefoma
faseortomem

⁴⁴¹ In *Alejandra Pizarnik*. Op. cit., p. 44.

⁴⁴² Algunos de los cuales Leminski recomendaba leer en voz alta, como si fueran canciones. De hecho, el libro aparece en la colección "Cantadas literarias" de la editorial Brasiliense. Y además de ello, en la breve biografía de Leminski con la que cierra el libro se destaca especialmente su faceta musical, que ocupa doce líneas frente a las diez líneas que refieren a su producción literaria. Es decir, el "rimbaud curitibano" sería un Rimbaud tamizado por los años sesenta: "drogado", como apunta Leminski; alcoholizado, podríamos apuntar nosotros.

motormefase
matermofeso
metaformose"⁴⁴³

El poema, que gira en torno al concepto de metamorfosis, se construye a través de la permutación silábica, permite leer una serie de palabras que remiten a la creación de vida. Una de ellas es "mater", que abre el poema y reaparece en el anteúltimo verso, "mae", en el verso número trece, y "feto", en el verso número diez. Contrariamente a la vida, podemos leer la palabra "morte" (sexto verso), lo que permite establecer un recorrido entre feto, madre y muerte, es decir entre ser y no ser. Otro recorrido que puede establecerse es entre "metro", (verso quinto), como forma y ley del poema, y "amorfo" (verso séptimo), como lo carente de forma. Por otra parte, en la sustitución silábica se encuentra la palabra que el poema escamotea, "metamorfose", aliterada en "metaformose", lo que reafirma la noción de movimiento, ya presente en el recorrido que va de la vida a la muerte y de la forma a lo informe. Su ausencia (la de la palabra "metamorfose") evita al mismo tiempo el cierre de sentidos y reafirma la posibilidad de una permutación infinita. Entre la vida y muerte, entre la forma y lo informe constituyen los polos de esa conjunción que Leminski pretende para su producción poética.

Atravesando todas las páginas del libro, Caetano Veloso esperaba a Leminski con otro relato:

"Esse livro de poemas é uma maravilha, porque os poemas do Leminski são muito sintéticos, muito concisos, muito rápidos, muito inspirados. Ele é um sujeito gozado. É um personagem muito único, no panorama da curtição de literatura no Brasil. Eu

⁴⁴³ Caprichos & Relaxos. Op. Cit., p. 149.

acho um barato. Leminski tem um clima/mistura de concretismo com beatnik. Que é muito legal. "Verdura" é um sonho. É genial. É um haikai da formação cultural brasileira. Deve ser instigante para os poetas do Brasil o aparecimento desses novos poetas todos. Leminski é um dos mais incríveis que apareceram."⁴⁴⁴

Si el texto de De Campos es un relato panorámico donde se destaca la genealogía concreto-modernista de Leminski, el de Veloso es un relato afincado en el presente, que reafirma la conjunción propuesta por De Campos (vida/poesía o cuerpo/poesía). Y aunque Rimbaud no es mencionado, Caetano Veloso hace referencia a la condición *beatnik* de su poesía, movimiento que por otra parte, como hemos visto, había retornado a la poesía y los viajes de Rimbaud. El texto de Caetano Veloso celebra el surgimiento de nuevos poetas y plantea que ese surgimiento debería producir un impacto sobre los poetas brasileños. Más que una contradicción, Veloso está distinguiendo entre nuevos y viejos poetas. Ese "debe ser instigante" en verdad funciona como una premisa cuya respuesta podría ser, precisamente, el texto de Haroldo de Campos (el viejo poeta). Por otra parte, Veloso no sólo declara una *mixtura* entre *beatnik* y concretismo, sino que invierte, a partir del "debe ser instigante" las relaciones de "influencia". ¿Cómo instiga ("influye") este nuevo poeta en los ("viejos") poetas brasileños?, parece preguntarse.

Un verbo que, agazapado, emerge en los dos relatos, parece querer responder a la pregunta de Veloso y permite complejizar la operación "rimbaudiana-curitibana". Se trata del verbo "aparecer". Para Veloso, Leminski aparece y lo hace como uno de los mejores poetas; y con ese verbo comienza Haroldo de Campos

⁴⁴⁴ In *Caprichos & Relaxos. Op. Cit.*, contratapa.

su relato "Foi em 1963, na 'Semana Nacional de Poesia de Vanguardia', em Belo Horizonte, que o Paulo Leminski nos apareceu". Lo inesperado, lo repentino acontecido en 1963, y que esta volviendo a suceder en 1983, cifra su valor en la carga semántica de ese *aparecer*. ¿Cómo leer ese retorno que en uno y otro caso parece desquiciar el tiempo? ¿cuál de los dos Leminski aparece primero? ¿el de 1963 construido rimbaudianamente años después o el de 1983 que trae adherido a ese cuerpo *faiscante de vida* la *pedra filosofal da poesia concreta*?

Permítaseme aquí realizar una breve digresión que, aunque nos alejará de Leminski, confió, iluminará y enriquecerá estos retornos. En 1993, cuatro años después de la caída del Muro de Berlín, Jacques Derrida publica su célebre texto *Espectros de Marx*, en donde intenta pensar cuál es el significado de una herencia y qué puede ofrecernos, en particular, la herencia de Marx en un momento como aquel, donde lo que prevalece es el discurso hegemónico del fin de la historia. Valiéndose del Manifiesto Comunista ("Un espectro asedia a Europa: el espectro del comunismo") y de la pieza de Shakespeare, *Hamlet* (del espectro del padre de Hamlet), Derrida recupera la figura del espectro, al que define como alguien que no pertenece por completo ni al mundo de los vivos ni al mundo de los muertos, y cuya aparición -un espectro es un aparecido, ni sustancia, ni esencia, ni existencia- "saca al tiempo de sus casillas" ("the time is of joint", dice Hamlet). A través de lo que ha definido como una *fantología*, Derrida procura hacer audible esa herencia (la del marxismo) que se daba por muerta y restituirle una pluralidad y una sobrevivencia.⁴⁴⁵

Retengamos está última idea que luego retomaremos: hacer audible y plural una herencia. Una última y muy breve digresión, esta vez a propósito del concepto de "fuera de tiempo" derridiano. Desde la perspectiva de Georges Didi-Huberman ese

⁴⁴⁵ *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 1998.

"fuera del tiempo", en verdad, puede pensarse como una sobredeterminación temporal, un montaje de tiempos heterogéneos, en definitiva como un anacronismo. En este sentido, y ya retornando a Leminski, podríamos redefinir los textos de De Campos y Veloso como un montaje temporal, cuya imagen emergente -ese Leminski corporalizado- circula y 'aparece' en la historia cultural brasileña sin cesar de reescribirla (y sin cesar de ser escuchado por los Concretos, por Caetano).

Más allá de las condiciones de verdad de los enunciados y de las operaciones de posicionamiento del propio Leminski en el campo cultural de comienzos de los ochenta, por qué no preguntarnos por los enunciadores. Después de todo, es Haroldo de Campos -o sea la Poesía Concreta- quien abriga, recibe y celebra a ese Rimbaud curitibano; y es el líder de lo que fue el tropicalismo quien certifica la presencia de lo *beat* (cuerpo) y lo concreto. Esa recepción ¿no produce una suerte de anamnesis sobre el pasado? ¿su aparición como un Rimbaud curitibano no nos habla también de la Poesía Concreta? ¿no implica dicha celebración un señalamiento sobre los Poetas Concretos que obliga a que revisemos su historia y hagamos emerger su propia sobredeterminación y heterogeneidad temporal? ¿No obliga, por citar un ejemplo, a releer los poemas *popcretos* de Augusto de Campos -que incorporan lo abyecto anestético como principio configurador?⁴⁴⁶

Si, como ha señalado Didi-Huberman, "la historia no es exactamente la historia del pasado porque el 'pasado exacto' no existe"⁴⁴⁷, y los aparecidos son aquellos que resisten a todos los filtros que un tiempo homogéneo pretendería imponer, entonces el cuerpo-espectral de Leminski (un "póstumo precoz" lo

⁴⁴⁶ He citado otros, las *Galáxias* de Haroldo de Campos, los poemas "Acaso" y "Cidade" de Augusto de Campos, en donde hace funcionar el concepto de "azar controlado" inspirado en John Cage.

⁴⁴⁷ Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo*. Traducción: Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 39.

denominó Célia Pedrosa) en sus regresos y apariciones permite hacer emerger otros tiempos y, junto con ellos, otros relatos. El aparecido deambula por veinte años de cultura brasileña y señala (y trae) aquello que debe ser desarchivado y *montado* a la historia homogénea de los concretos. Dado que todo archivo -otro nombre posible para la herencia- es a la vez conservador y revolucionario⁴⁴⁸, Leminski (como Torquato Neto), hurgando en otros anaqueles, reconoce allí, en aquella semana de 1963, un comienzo otro. Fuera de ese archivo, en otra zona de San Pablo, están Jorge Mautner y Roberto Piva, se trata del otro comienzo, que como intenté demostrar, también estaba siendo desarchivado durante los años setenta.

Finalmente se trataría de un cuerpo (espectral) el que conduce nuestra mirada al pasado y el que nos obliga a preguntarnos por las herencias. Porque hurgar en una herencia o en un archivo es producir, y siempre producir implica un movimiento de liberación: de voces, de historias, de causalidades.

⁴⁴⁸ *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Traducción: Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.

CONCLUSIONES

"El intérprete ya no se dirige a los textos clásicos como un creyente a misa. Después de mucho tiempo, las ciencias filológicas se han cansado de realizar este servicio criptoteológico a la literalidad".

Peter Sloterdijk

A partir de finales de los años cincuenta y hasta comienzos de los ochenta en Brasil se puede verificar la emergencia, en un conjunto de discursos, textos ficcionales, poéticos y ensayísticos, de una serie de figuraciones corporales a las que se invistió de un poder transgresor. Esa potencia acudió a representaciones diversas: cuerpos "intensos", "sensoriales", "sensuales", "sexuales", "en movimiento", "vampíricos" o "abyectos" que se enfrentaron a los "cuerpos mártires", "revolucionarios", "máquina". En el plano de los usos, dichas figuraciones, ausentes anteriormente debido a la hegemonía de una producción estética concreto-abstraccionista, intervinieron críticamente en los debates estéticos y políticos puntuales de cada uno de los momentos mencionados: el del modernismo racionalista, el del modernismo revolucionario y el de la modernización autoritaria. Dichos debates se centraron en diferentes aspectos del modernismo y la modernidad brasileña: el optimismo sobre el futuro de la técnica, la conveniencia de la revolución y finalmente el cuestionamiento de las herencias de la vanguardias acusadas de haber compartido ideología del

progreso, que había desembocado en la fase más oscura de la represión militar de los años setenta.

Las figuraciones corporales consideradas irrumpieron, desde posiciones marginales, puntualmente como crítica de la tradición hegemónica del modernismo racionalista, a efectos de releer en otras claves esa misma tradición, y frente a la necesidad de constituir otros imaginarios políticos o imaginar nuevos modos de resistencia durante el período de la modernización autoritaria.

Por otra parte, y en el plano de los efectos, la aparición del cuerpo produjo una tradición revisada y ampliada de las vanguardias brasileñas: desde las potencias sexuales y pulsionales que Piva reactivó en Mário de Andrade y Oswald de Andrade, hasta las sucesivas relecturas, apropiaciones que Torquato Neto y Paulo Leminski hicieron de la Poesía Concreta, pasando por el retorno a la antropofagia realizado por Glauco Mattoso. Dichas operaciones dan como resultado un relato modernista-concreto menos excluyente en sus opciones, más abierto en sus predicados, más pulsional y carente de cualquier teleología.

Asimismo, también ha sido posible comprobar que el imaginario de un cuerpo transgresor así como determinadas marcas contraculturales ya aparecían en los textos de Jorge Mautner y Roberto Piva y continuarían apareciendo en textos de Torquato Neto, Paulo Leminski y Glauco Mattoso. Constatar dicha continuidad persiguió dos objetivos: hacer visible aquello que había permanecido en las sombras durante los años sesenta - Mautner, Piva- y restituir una cierta densidad temporal a los setenta, etapa a la cual se solía pensar más como reacción a la anterior que como continuidad.

Por último, el ordenamiento propuesto ha procurado hacer efectiva una nueva perspectiva histórica, a efectos de restaurarle al tiempo su heterogeneidad y recursividad

constitutiva. El resultado final, teniendo en cuenta tanto las líneas de continuidad mencionadas - Oiticica/Clark/Mautner/Piva/Torquato Neto/Glauco Mattoso/Paulo Leminski- como la revisión operada sobre las vanguardias, ha terminado por constituir un origen plural para las figuraciones estudiadas. Pluralidad que en su dispersión deconstruye y reconstruye todo relato canónico sobre las vanguardias y sobre los márgenes. Este recorrido nos devuelve a una concepción del tiempo que ha aparecido en algunas secciones del presente estudio, me refiero al concepto de anacronismo, porque si no ¿de qué otra cosa habríamos estado hablando cuando intentamos recuperar márgenes literarios, historias obliteradas u orígenes plurales? Tal como habíamos sostenido al comienzo de esta investigación, podríamos pensar que a la *promesse de bonheur* de un modernismo hegemónico, estos *cuerpos* le construyeron un nuevo rostro: el de una modernidad anacrónica.

BIBLIOGRAFIA

Fuentes utilizadas

- Manifiesto Grupo Ruptura (1952)
- Plano Piloto para Poesia Concreta (Manifiesto, 1956)
- Manifiesto Neoconcreto (1959)
- “Vivencia” (poesía, 1962) de Paulo Mendes Campos
- “Arte ambiental, arte posmoderna” (ensayo, 1966) de Mário Pedrosa
- “Significação de Lygia Clark” (ensayo, 1965) de Mário Pedrosa
- Carta de Lygia Clark (febrero de 1964)
- A invenção de Hélio Oiticica* (ensayo, 2000) de Celso Favaretto
- “Acerca del gesto” (ensayo, 1998) de Lygia Clark
- Deus da chuva e da morte* (novela, 1962) de Jorge Mautner
- Paranoia* (poesía, 1963) de Roberto Piva
- “Os que viram carcaça” (manifiesto, 1962) de Roberto Piva
- Manifiesto “Nova objetividade brasileira” (1966) de Hélio Oiticica
- “Crônicas” (crónicas, 1971-1972) de Torquato Neto
- “Nosferatu” (ensayo, 1972) de Haroldo de Campos
- “Gélida gelatina gelete” (ensayo, 1972) de Hélio Oiticica
- “Nosferatu: Nos/Torquato” (poesía, 1974) de Haroldo de Campos
- Catatau* (novela, 1975) de Paulo Leminski
- O bandido que sabia latim* (biografía, 2001) de Toninho Vaz
- Jornal Dobrabil* (1977-1981) de Glauco Mattoso
- Prólogo de Haroldo de Campos a *Caprichos & relaxos* de Paulo Leminski (poesía, 1983)
- Contratapa de Caetano Veloso a *Caprichos & relaxos* de Paulo Leminski (poesía, 1983)

6. Bibliografía

CORPUS PRIMÁRIO

- Barros, Geraldo de; Cordeiro, Waldemar et alii. "Manifesto Grupo Ruptura"
- Campos, Haroldo de. "Prologo" in *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- Campos, Haroldo de. "Nosferatu" in *Correio da manha*. Rio de Janeiro, 14/08/72.
- Campos, Haroldo de. "Nosferatu: Nos /Torquato" in *Xadrez de Estrelas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Campos, Haroldo de; Campos, Augusto de; Pignatari, Décio. "Plano Piloto para Poesia Concreta", 1956. -Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo de. In *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- Clark, Lygia. *Catalogue 1998*. Francia: Reunion des Musées Nationaux de France, 1998.
- Clark, Lygia; Oiticica, Hélio. *Cartas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- Favaretto, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- Gullar, Ferreira et Alii. "Manifesto Neoconcreto" in *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 23 de marzo de 1959.
- Leminski, Paulo. *Catatau*. Curitiba: Travessa dos editores, 2004.
- Mattoso, Glauco. *Jornal Dobrabil*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- Mautner, Jorge. *Deus da chuva e da morte*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2002.
- Neto, Torquato. *Os Últimos Dias de Paupéria (Do Lado de Dentro)*. Rio de Janeiro: Editora Max Limonad, 1982.

- Oiticica, Hélio. "Gélida, gelatina gelete" in *Navilouça*. Rio de Janeiro, 1974.
- Pedrosa, Mário. "Arte ambiental, arte posmoderna" in *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- _____. "Significação de Lygia Clark". *Ibidem*.
- Piva, Roberto. *Paranóia in Um estrangeiro na legião*. São Paulo: O Globo, 2005.
- Romano de Santana, Affonso et Alii. *Violão de Rua*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1962.
- Vaz, Toninho. *O bandido que sabia latim*. São Paulo: Record, 2001.
- Veloso, Caetano. "Contratapa" in *Caprichos & relaxos*. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario. Beatriz Viterbo, 2003.
- Almeida, Laura Beatriz Fonseca de. *Um poeta na medida do impossível*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.
- Amante, Adriana; Garramuño, Florencia (traducción, compilación, prólogo). *Absurdo Brasil*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- Andrade, Mário de. *Pauliceia desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 2005. (Reproducción facsimilar de la edición de 1922).
- Andrade, Paulo. *Torquato Neto. Uma poetica de estilhaços*. São Paulo: Annablume, 2002.
- Andrade Silva, Cinara de. *Hélio Oiticica - a arte como experiencia participativa*. Niteroi, Tesis de Maestría, Universidad Federal Fluminense, 2006.

- Barros, Patrícia Marcondes de. "A imprensa alternativa da contracultura no Brasil (1968-1974): alcances e desafios", in *Patrimônio e Memória*, UNESP - FLAS -
- Berenstein Jacques, Paola. *Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2001.
- Brett, Guy. *Brasil experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005
- _____. *Hélio Oiticica*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1992.
- Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify Editores, 1999.
- Braga, Paula (org.). *Fios soltos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Buarque de Hollanda, Heloisa; Gonçalves, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Buarque de Hollanda, Heloisa. *Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- _____. "Duas poéticas, dois momentos" in *Nenhum Brasil existe*. (João Cezar de Castro Rocha, org.). Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.
- Bueno, Alexei. *Antologia Pornográfica. De Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- CEDAP, V.1, nº 1, 2005.
- Butterman, Steven Fred. *Brazilian literature of transgression and postmodern anti-aesthetics in Glauco Mattoso*. San Diego: San Diego State University Press, 2005.
- Cabral, Reinaldo; Lapa, Ronaldo. *Prisões. Seqüestros. Assassinatos. Desaparecidos Políticos*. Rio de Janeiro: Edições Opção, 1979.
- Cámara, Mário. "Contranarciso" in *Leminskiana, antologia variada de Paulo Leminski*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- Cangi, Adrián. "Glauco Mattoso. Derivas fetichistas" in *Tse-Tse*, nº 11, Buenos Aires, 2002.

- _____ . "El arte del voluptuoso vagabundeo" in *Tse-Tse* n° 9/10, Buenos Aires, 2003.
- Capistrano, Pablo. *Descoordenadas cartesianas. Em três ensaios de Quase Filosofia*. Natal: Sebo Vermelho, 2001.
- Cardoso, Ivan. *De Godard a Zé do Caixão*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002.
- Cesar, Ana Cristina. "Malditos marginais hereges" in *Crítica e tradução*. São Paulo: editora ática, 1999.
- _____ . "Literatura Marginal e o Comportamento Desviante" in *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora UFRJ-Brasiliense, 1993.
- Crippa, Adolpho. *A idéia de cultura em Vicente Ferreira da Silva*. São Paulo: Editora Convívio, 1984.
- De Alencar Castro Branco, Edwar. *Todos os dias de Paupéria. Torquato Neto e a invenção da Tropicalia*. São Paulo: Annablume, 2005.
- Dick, André. "La inútil belleza de Leminski" in *Leminskiana, antología variada de Paulo Leminski*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- _____ . *A linha que nunca termina : pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Ed, 2004.
- Fowlie, Wallace. *Rimbaud and Jim Morrison. The rebel as poet*. Durham, Londres: Duke University Press, 1993.
- Garramuño, Florencia. "Después del modernismo" in *En libertad*, Silviano Santiago. Buenos Aires: Corregidor, 2003.
- _____ . "La cultura como margen" in *Margens*, n° 2, Belo Horizonte, dic. 2002.
- Gullar, Ferreira. *Experiência Neoconcreta*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- Justino, Maria José. *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: Editora UFPR, 1998.
- Klinger, Diana. *Brasil años setenta: poesía marginal*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2004.

- Khoury, Omar. *Revistas na era Pós-Verso*. Brasil: Ateliê Editorial, 2004.
- Lima, Manoel Ricardo de. *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de Paulo Leminski*. São Paulo: Annablume, 2002.
- Maciel, Luiz Carlos. *Anos 60*. São Paulo: LPM Editores, 1987.
- _____. *As quatro estações*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Geração em transe*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.
- Maciel, Maria Esther. "Inventario poético de Paulo Leminski" in *Leminskiana, antologia variada de Paulo Leminski*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- Marconi, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira, 1968-1978*. São Paulo: Global Editora, 1979.
- Marques, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Ed. Autêntica, Belo Horizonte, MG, 2001.
- Mattoso, Glauco. *O que é a poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- Mautner, Jorge. *O filho do holocausto. Memórias (1941 a 1958)*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- Mello, Maria Amélia (org.). *20 anos de resistencia. Alternativas da cultura no Regime Militar*. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1986.
- Messeder Pereira, Carlos Alberto. *Retrato de época. Poesia Marginal, Anos 70*. Rio de Janeiro, Funarte, 1981.
- Monteiro, André. *A ruptura do escorpião. Ensaio sobre Torquato Neto e o mito da marginalidade*. São Paulo: Cone Sul, 1999.
- Morais, Federico. *Artes plásticas. A crise da hora atual*. São Paulo: Paz e terra, 1975.
- Morais Junior, Luís Carlos de. *Proteu ou a arte das transmutações. Leituras, audições e visões da obra de Jorge Mautner*. Rio de Janeiro: H.P. Comunicação Editora, 2004.

- Pedrosa, Célia. "Paulo Leminski: señales de vida y sobrevida" in *Leminskiana, antología variada de Paulo Leminski*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- Pedrosa, Mário. *Modernidade cá e lá* (Otilia Arantes Org.). São Paulo: Edusp, 2000.
- _____. *Políticas das artes* (Otilia Arantes Org.). São Paulo: Edusp, 1995
- _____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- Perlogher, Néstor. *El negocio del deseo. La prostitución masculina en San Pablo*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Rebuzzi, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem. Uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- Rocha, Janaína. "Viagem de reiniciação" in *Cult 82 (Revista brasileira de Cultura)*. São Paulo, julio 2004.
- Santiago, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982
- Scramim, Susana. *Literatura do presente. História e anacronismo dos textos*. Florianópolis: Argos, 2007.
- Silva, Renato. "Os parangolés de Hélio Oiticica ou a arte da transgressão" in *Revista USP*, Nº 57, 2003.
- Simon, Iumna Maria; Dantas, Vinicius. "Poesia ruim, Sociedade pior" in *Novos Estudos* nº 12, Junio 1985.
- Süssekind, Flora. *Literatura e Vida Literária. Polémicas, Diários & Retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. "Chorus, Contraries, Masses: The Tropicalist Experience and Brazil in the late sixties" in *Tropicalia. A revolution in brazilian culture* (ed. Carlos Basualdo). Brasil: Cosac naify, 2005.

- Tucherman, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Vega Passagens, 1999.
- Valle Salvino, Rómulo. *Catatau: as meditações da incerteza*. São Paulo: Hipótese, 2000.
- _____. "Torquato Neto: o homem no matadouro" in *Sibila* n° 2, São Paulo, 2002.
- _____. "Na trilha da Navilouca. Entrevista de Luciano Figueiredo a Eucanaã Ferraz e Roberto Conduru in *Sibila* n° 7, São Paulo, 2004.
- Wanderley, Lula. *O dragão pousou no espaço : arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro : Rocco, 2002.
- Vaz, Toninho. *Pra mim chega. A biografia de Torquato Neto*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- Aguilar, Gonzalo. "Na Selva Branca: O Diálogo Velado entre Hélio Oiticica e Augusto de Campos e Haroldo de Campos" in *Fios Soltos. A Arte de Hélio Oiticica*. Paula Braga (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008;
- _____. "En las Galáxias: el encuentro de Hélio Oiticica y Haroldo de Campos" in *Subjetividades em devir*. Célia Pedrosa, Ida Alveš (org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- Aguillar, Antônio; Aguillar, Débora; Ribeiro, Paulo Cesar. *Histórias da Jovem Guarda*. São Paulo: Editora O Globo, 2005.
- Agustín, José. *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipotecas, los punks y las bandas*. México: Mondadori, 1996.

- Andrade Júnior de, Antonio Francisco. *Galáxias Neobarrocas: Poesia e visualidade em Haroldo de Campos* (tesis de maestría). Niteroi: Universidade Federal Fluminense, 2006.
- Antelo, Raúl. *Identidade e Representação*. Florianópolis: UFSC, 1994.
- Aumont, Jacques; Marie, Michel. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La marca editora, 2006.
- Brito, Antonio Carlos de. "Tropicalismo, sua estética, sua história", in *Revista Vozes*. Vol. LXVI, Noviembre 72.
- Bahiana, Ana Maria. *Almanaque anos 70 - Lembranças e curiosidades de uma década muito doida*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006.
- Bernardo, Gustavo; Mendes, Ricardo (org.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2000.
- Bertol, Sônia. *Tarso de Castro. Editor de 'O Pasquim'*. Passo Fundo: Editora Universitaria, 2001.
- Brito, Ronaldo / Venancio Filho. *Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- Campos, Haroldo de. *A arte no horizonte do provavel*. Perspectiva: São Paulo, 1969.
- Campos, Haroldo de. *O Sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o Caso Gregório de Mattos*. Bahia: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- Campos, Augusto de. *Revistas Re-vistas: os antropófagos*, in *Revista de Antropofagia* (edición facsimilar). Editorial Abril: São Paulo, 1975.
- Costa Lima, Luiz. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

- Chauí, Marilena. *Conformismo e Resistência. Aspectos da cultural popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- Dias, Angela Maria. *O Resgate da Dissonância. Sátira e Projeto Literário Brasileiro*. Rio de Janeiro: Antares, 1981.
- _____. *Esteticismo e vanguarda: políticas culturais no Brasil dos anos 60*. São Paulo: CIEC, 1996.
- Dunn, Christopher. "Tropicália: Modernity, Allegory, and Counterculture" in *Tropicalia. A revolution in Brazilian Culture (1967-19732)*. Carlos Basualdo (org.). São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- Favaretto, Celso. *Tropicalia Alegoria Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- Ferreira da Silva, Vicente. *Obras completas I*. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia, 1964.
- Fiori Arantes, Otilia Beatriz. *Mário Pedrosa. Itinerário crítico*. São Paulo: Scritta editorial, 1991.
- Franco, Renato. "Imagens da revolução no romance pós-64" in *Sociedade e literatura no Brasil*. Org: José Antonio Segatto; Ude Baldan. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- Fróes, Marcelo. *Jovem Guarda em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- Garramuño, Florencia. "En estado de emergencia: Poesía y vida en Ana Cristina Cesar" in *Álbum de Retazos*. Garramuño, Florencia; Di Leone, Luciana; Puente, Carolina (selección, traducción y notas). Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- _____. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2009.
- Gaspari, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A Ditadura Derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- _____ . *A ditadura Encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Gorelik, Adrián. "Nostalgia y plan: el Estado como vanguardia" in *Arte, historia e identidad en América (Visiones comparativas)*, tomo II. UNAM: México, 1994.
- Grimberg, Miguel. *La generación 'V'. La insurrección contracultural de los años 60*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- Gullar, Ferreira. *Vanguardia e subdesenvolvimento. Ensaio sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____ . *Etapas na Arte Contemporanea*. São Paulo: Revan, 1998.
- Hansen, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho. Gregorio de Matos e a Bahia do Seculo XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Kac, Eduardo; Trindade, Cairo Assis. *Antologia. Arte Pornô*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1984.
- Kehl, Maria Rita. *A mínima diferença. Masculino e Femenino na Cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Kozac, Claudia. *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004.
- Lima Portela, Girlene. *Da Tropicalia à Marginália: O interexto (a que será que se destina?) na produção de Caetano Veloso*. Bahia: Editora Universidade Estadual de Feira de Santana, 1999.
- Link, Daniel. *Clases*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- _____ . "Enfermedad y cultura: política del monstruo" in *Literatura, cultura, enfermedad*, Wolfgang Bongers y Tanja Olbrich (comps.). Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Lyra, Pedro. *Visã do ser*. Brasil: Topbooks, 1998.
- Martins, Floriano. *Un nuevo continente. Antología del surrealismo en la poesía de nuestra América*. Costa Rica: Andrómeda, 2004.
- Morais, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina. Do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

- Motta, Nelson. *Noites tropicais. Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- Napolitano, Marcos. *Cultura brasileira. Utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Editora Contexto, 2004.
- _____. "seguinto a canção". *Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.
- Ortiz, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. San Pablo: Editora Brasiliense, 1985
- Peccinini, Daisy. *Figurações*. San Pablo: Itau Cultural, 1999.
- Perrone, Charles. *Seven Faces. Brazilian poetry since modernism*. Estados Unidos: Duke Unervisity, Durham and London, 1996.
- Pignatari, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- Pujol, Sergio. *Las ideas del rock*. Rosario: Homo Sapiens, 2007.
- Ramos, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973). A representação em seu limite*. São Paulo. Brasiliense, 1987.
- Ridenti, Marcelo. *Em busca do Povo Brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Record, 2000.
- Riserio, Antonio (org.) *Gilberto Gil. Expresso 2222*. São Paulo: Editoria Corrupio Comércio Ltda, 1982.
- Rodrigues, João Carlos. "Musical e chanchada" in *Ecoss do Cinema, de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- Russo, Eduardo A. *Diccionario de cine*. Buenos Aires: El Amante/Paidos, 2005.
- Salles Vasconcelos, Mauricio. "Linhas de escrita, mapas de épocas: Waly, Hejinian, Ashbery" in *Poéticas do olhar e outras lecturas de poesia*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.
- Sanches, Pedro Alejandro. *Tropicalismo, decadencia bonita do Samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.

- Santaella, Lúcia. *Convergencias, poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.
- Scattola, Mario. *Teología política. Léxico de política*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- Schneiderman, Boris. "Em torno de um romance enjeitado". São Paulo: *Revista USP* N° 3 (set-nov), 1989.
- Schenberg, Mário. *Entre-vistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.
- Schwarz, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.
- Silverman, Malcom. *Moderna Sátira Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987.
- Skidmore, Thomas. *Brasil: De Getulio a Castelo*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- Subirats, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pos-moderno*. São Paulo: Nobel, 1984.
- Texeira de Medeiros, Fernanda. "Artimañas e poesia: o alegre saber da Nuvem Cigana" in *Gragoata*, N° 12, Niteroi, primer semestre 2002, pp. 113-128.
- Traversa, Oscar (comp.). *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1940-1970*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007
- Veloso, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Waldman, Berta. *Do vampiro ao Cafajeste. Uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. Parana: Secretaria da Cultura e do Esporte, 1982.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA Y TEÓRICA

- Adrián, Jesús. "La genealogía del cuerpo" in *Corporizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental* (Meri Torras, ed.). Pontevedra: Mirabel Editora, 2006.
- Agamben, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos, 2001
- _____. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos, 1996.
- _____. *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pretextos, 2003
- _____. *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- Antelo, Raúl. *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Editora Grumo, 2008.
- _____. *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa, Paraná: Editora UEPG, 2001.
- _____. "Quantas margens tem uma margen?", *Margens/márgenes*. Belo Horizonte/Buenos Aires, n° 1, jul. 2002.
- Babo, Maria Augusta. "A Cultura e o Corpo. Do Corpo Des-Naturado ao Humano Desencarnado" in *As Ciências da Comunicação na Viragem do Século*. Lisboa: Comunicação & Linguagens, 2002.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. España: Barral Editores, 1971.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1994.
- _____. *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 2003
- _____. *Lo neutro*. Argentina: Siglo XXI, 2004.
- Bataille, George. *El erotismo*. Buenos Aires: Sur, 1957.
- _____. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.
- _____. *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

- _____ . *Ouvres complètes* (Tomo II). París: Gallimard, 1970, p. 59-60.
- Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Avila, 1991.
- Bodei, Remo. *Geometría de las pasiones. Miedo, felicidad: filosofía y uso político*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Brooks, Peter. *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*. Massachusetts: Harvard Press University, 1993.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós, 2001.
- _____ . *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Bürger, Peter. *The Decline of Modernism*. Pensilvania: Pennsylvania State University Press, 1992;
- Cabruja Ubach. "Mentes inquietas / Cuerpos indisciplinados" in *Corporizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006.
- Castro, Edgardo. *El vocabulario de Michel Foucault*. Buenos Aires: Prometeo: Universidad Nacional de Quilmes, 2004.
- Coughlin, Edward V. *La teoría de la sátira en el siglo XVIII*. Estados Unidos: Juan de la Cuesta, 2002.
- Arthur C. Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 2003;
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- _____ . *Anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós, 1998
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995.

- _____ . *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- _____ . *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975.
- Douglas, Mary. *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI, 1991.
- Esposito, Roberto. *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.
- _____ . *Biopolítica y Filosofía*. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2006.
- Feher, Michel; Naddaff, Ramona; Tazi, Nadia (org.). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus, 1992.
- Foster, Hal. "Introducción al posmodernismo" in *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1983.
- _____ . *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- _____ . *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la piqueta, 1992.
- _____ . *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 1999.
- _____ . *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. Argentina: Siglo XXI, 2003.
- _____ . *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*. Argentina: Siglo XXI, 2003.
- Freud, Sigmund. *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Gaitán, Andrés; Mejía Juan. *Los límites del cuerpo - o lo bello en el horror / Rinocerontes colombianos: mirada a unos animales en el arte*. Alcaldía Mayor de Bogotá: Bogotá, 2005.
- Gil, José. *Metamorfoses de corpo*. Lisboa: Antropos, 1997.

- Giorgi, Gabriel; Rodríguez, Fermín. "Prólogo" in *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, comps.). Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Glusberg, Jorge. *A arte da performance*. San Pablo: Editora Perspectiva, 1987.
- Greenberg, Clement. *Arte y cultura*. España: Paidós, 2002.
- Herrera, Rafael Ángel. *Lo monstruoso y lo bello*. Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999.
- Hobsbawn, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.
- Jameson, Fredric. *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción Editora, 1997.
- _____. *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Buenos Aires: Gedisa, 2002.
- _____. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1991.
- Jay, Martin. *Campos de fuerza*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- _____. *Downcast Eyes. The denigration of vision in Twentieth-century french-thought*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1994.
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 2002.
- Lachaud, Jean-Marc; Neveux, Olivier. *Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2007.
- Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Laporte, Dominique. *Historia de la mierda*. Valencia: Pre-textos, 1998.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.
- _____. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 2002.

- Lecman, Teodoro Pablo. *Cuerpo y símbolo*. Buenos Aires: Lugar editorial, 1998.
- Maltz, Bina Friedman. "Antropofagia: rito, metáfora e Pau-Brasil", in *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1993.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2002.
- _____. *A estrutura do comportamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Lo visible y lo invisible*. España: Seix Barral, 1970
- Moraes Eliane; Sandra Lapeiz. *O que é pornografia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- Muchembled, Robert. *El orgasmo y Occidente. Una historia del placer desde el siglo XVI a nuestros días*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La cabra, 2007.
- _____. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003.
- Novaes, Adauto (org.). *Libertinos, libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Oliva, Héctor Santiesteban. *Tratado de Monstruos. Ontología Teratológica*. México: Plaza y Valdes Editores, 2003.
- Otto, Walter. *Dioniso*. España: Siruela, 2001.
- Platon. *Fedón*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1967.
- Rancière, Jacques. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del estante editorial, 2005.
- _____. *A partilha do sensível*. São Paulo, Editora 34, 2005.
- Rella, Franco. *En los confines del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.
- Richman, Michelle. *Reading Georges Bataille. Beyond the Gift*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press, 1982.

- Sauvagnargues, Anne. *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006.
- Sennet, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: 1994.
- Silva, Armando. *Imaginario urbanos. Bogota y São Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogota: Tercer Mundo Editores, 1992.
- Sontag, Susan. *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.
- _____. *La enfermedad y sus metáforas. El Sida y sus metáforas*. Argentina: Taurus, 2003.
- _____. *Contra la interpretación*. Argentina: Alfaguara, 1996.
- Souza Chauí, Marilena de. *Merleau-Ponty. La experiencia del pensamiento*. Buenos Aires: Colihue, 1999.
- Torras, Meri (ed.). *Corporizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006.
- Ulloa, Alejandro. *El baile: un lenguaje del cuerpo*. Calí: Secretaría de Cultura y Turismo, 2003
- Watson, Steven. *The birth of the beat generation. Visionaries, rebels, and hipsters, 1944-1960*. New York: Pantheon Book, 1995.