

Colección Materiales

grumo

# La máquina performática

## La literatura en el campo experimental

---

Gonzalo Aguilar y Mario Cámara

Gonzalo Aguilar es Profesor titular de Literatura Brasileña y Portuguesa en la Universidad de Buenos Aires e Investigador del CONICET. Dirige la maestría de Literaturas de América Latina en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Es autor, entre otros, de los libros *Poesía concreta brasileña. Las vanguardias en la encrucijada modernista* (2003, traducido al portugués); *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2006, traducido al inglés); *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* (2009), y *Por una ciencia del vestigio errático. Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade* (2010). En 2010 publicó *Borges va al cine*, escrito en colaboración con Emiliano Jelicié.

En 2015 publicó *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica) y en 2016, en Brasil, el libro *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980* (Río de Janeiro, Anfiteatro-Rocco).

Mario Cámara es Profesor Titular de Teoría y Análisis Literario en la Universidad de las Artes, Profesor Adjunto de Literatura Brasileña en la Universidad de Buenos Aires e Investigador en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas. Ha publicado *El caso Torquato Neto, diversos modos de ser vampiro en Brasil en los años setenta* (2011, Lumen editor, Florianópolis), *Cuerpos paganos, usos y efectos en la cultura brasileña 1960-1980* (2011, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires; republicado por la EDUFMG en 2014) y *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época* (2017, Librería, Buenos Aires). Desde 2003 forma parte del grupo editor de la revista *Grumo, literatura e imagen* (Premio Ministerio de Cultura, Brasil, 2007). Ha sido Profesor Visitante en la Universidad de Princeton (EUA), y ha dado cursos de posgrado en España y Brasil.

Aguilar, Gonzalo

La máquina performática : la literatura en el campo experimental / Gonzalo Aguilar ; Mario Cámara. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Grumo, 2019.

123 p. ; 21 x 14 cm.

ISBN 978-987-22445-6-9

1. Estudios Literarios. 2. Arte Latinoamericano. I. Cámara, Mario. II. Título.

CDD A860

Editora: Grumo

Colección: Materiales

Imagen de tapa: Lenora de Barros, obra: *Poema*, 1979 (La imagen fue modificadas digitalmente)

Diseño de colección, tapa e interiores: Natalia Gandini

C 2018, Editora Grumo

[www.salagrumo.com](http://www.salagrumo.com)

Impreso en mayo 2019

Printed in Argentina

Queda hecho al depósito que indica la ley 11.723

Prohibida la reproducción parcial o total de este libro sin la autorización del editor

# La máquina performática

## La literatura en el campo experimental

Gonzalo Aguilar y Mario Cámara



## Índice

Introducción .....	7
Desnudez sin vergüenza .....	21
Mapas acústicos, constelaciones sonoras .....	41
Espacios: tácticas de ocupación .....	69
La máscara y la pose .....	93
Bibliografía .....	116



## INTRODUCCIÓN

¿Adónde va a parar todo lo que no puede conservar la letra escrita? ¿Qué sucede con lo que quedó afuera del libro pero alguna vez lo acompañó? ¿Qué incidencia tiene en la literatura aquello que se desvanece en el tiempo y que solo podemos evocar por medio de archivos y documentos aproximativos? ¿Qué sentido dar a esos signos *despreciados*, fotografías, formas de entonación, estilos del vestir, grafías que, aun flotando frente a nuestros ojos, parecen mudos e invisibles? Escribimos *La máquina performática. La literatura en el campo experimental* para responder a estas preguntas.

El arte performático ha sido definido por ser irrepetible, situado y por tener al cuerpo como protagonista. “Generalmente -escribe Diana Taylor, una de las mayores especialistas en el tema- el arte de performance se centra radicalmente en el cuerpo del artista”<sup>1</sup>. Para pensar la performance de la literatura realizamos una doble operación: indicamos las fuerzas históricas e institucionales que definen propiedades (en este caso, de la literatura) y trabajamos con los signos más allá de su pertenencia a cualquier campo específico (arte, literatura, cine, política, historia, etc.).

Las *particiones institucionales* continúan operando, separan signos y dividen prácticas que a menudo se cruzan, se superponen o se fusionan. De este modo, las instituciones del arte y de la literatura siguen dictaminando sobre la naturaleza y los límites de lo literario y de lo artístico. Y aun lo literario es sometido a un proceso de represión, cuyo objetivo

---

<sup>1</sup>. Diana Taylor, *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012, p. 62.

es privilegiar la letra escrita. De hecho, el arte performático fue objeto en los últimos años de un trabajo de institucionalización que, por un lado, lo visibilizó como una práctica específica y, por otro, lo separó de otras dimensiones que no se autodefinen como tales. Frente a esa partición institucional (que se infiltra en la producción misma y en el modo en que actúan los escritores y artistas), proponemos inscribir nuestras capturas en lo que vamos a llamar *campo experimental*, un espacio que pone en relación signos sin distinción del dominio al que pertenecen.

La dimensión performática de la literatura posee una serie de efectos que nos interesa explicitar. Los textos, novelas, cuentos y poemas no serán considerados aisladamente, sino que formarán parte de una máquina, la *máquina performática*, en la que irán adquiriendo nuevas significaciones. Nos interesa hacer ver la ineficacia de los enfoques comparimentados en disciplinas con una gran tradición histórica (literatura, artes plásticas, cine) que impiden pensar el *campo experimental*. Ahora bien, a la vez que se analiza esta articulación (que no es una suma de los diferentes saberes ni una apelación a lo interartístico, sino un campo de signos que provocan nuevos *sensibles*), se pone el acento en “lo literario” como punto de partida. Se acentúan las particiones porque estas siguen teniendo validez institucional, económica, social y receptiva (se visita una exposición de arte, se lee una novela, se asiste al cine), y se las disuelve por el tipo de limitación perceptiva y de experiencias que esta partición supone. En lugar de observar los procedimientos textuales o las descripciones sociológicas, nos detenemos en aspectos que la crítica consideró marginales o simplemente accesorios. ¿De qué modo actúan los *cuerpos* en la literatura? ¿Cómo es el *espacio* en el que esos textos o discursos tienen lugar? ¿Cuáles son las inflexiones de la *voz*? ¿Cómo se presenta un escritor en público y cómo –y hasta qué punto– gestiona su propia imagen? En definitiva, nos interesa pensar los *signos* que nos trae la dimensión performática de lo literario.

En la *máquina performática* cualquier cosa puede transformarse en signo. Un gesto, un tono de voz, un cuerpo que se exhibe, hasta un perfume, como sostiene Gilles Deleuze en *Proust y los signos*: “Todo lo que nos enseña algo emite signos, todo acto de aprender es una interpretación de signos o de jeroglíficos”<sup>2</sup>. El sombrero que Flávio de Carvalho

---

<sup>2</sup>. *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1972, p.12.

no se saca durante una procesión del Corpus Christi es, claramente, un signo; el polvo de arroz con que Mário de Andrade encubría su carácter mulato; o la larga barba y la cabeza afeitada de Joca Reiners Terron son signos. Esta máquina hace percibir que los engranajes están ensamblados de un modo complejo, que los combina, los articula, los presupone y los expande: el manifiesto vanguardista supone el salón, el bar, el diario, el teatro, así como el sermón supone el púlpito, la plaza, la Iglesia. Esto es, un *espacio* que no es neutro, que se transforma por medio de esas prácticas: son regímenes de visibilidad, legibilidad y poder tanto materiales como simbólicos. Esos *cuerpos* no son exteriores al discurso, sino que interactúan con él: frente a las estrategias de institucionalización y estratificación, los cuerpos tienen sus tácticas de ocupación, subversión y resignificación. “El cuerpo –dice Michel Feher– no es un lugar de resistencia ante un poder que existe fuera de él; dentro del cuerpo tiene lugar una tensión constante entre los mecanismos del poder y las técnicas de resistencia”<sup>3</sup>. Lo mismo sucede con las *voces*, aspecto sonoro que la crítica literaria ha descuidado en su obsesión con los textos y la escritura. Los textos también hablan, gritan o murmuran. Dimensión en principio suplementaria<sup>4</sup>, pero que por eso mismo puede desempeñar un papel configurador en la lectura.

La *máquina performática* es un dispositivo de aplanamiento. Como punto de inicio, aplanan la preeminencia de la textualidad, de los géneros y de las historicidades, partiendo de la premisa de que ningún signo es más importante que otro. El *campo experimental*, consecuencia de la máquina performática, se constituye como resultado de una serie de operaciones: abrir el texto a una multiplicidad de conexiones, y construirle una serie que recupere signos ínfimos e inadvertidos. En el campo experimental lo que está en crisis es la hegemonía textual como única fuente de autoridad, pero no la textualidad en sí misma. Allí los signos ingresan en una constelación que los despoja de sus marcas originales y permite construir nuevos sentidos transversales.

Un problema metodológico fundamental es cómo construir un objeto con los materiales de la performance, que se caracterizan por su

<sup>3</sup>. Apud Amelia Jones: “Estudio” en Tracey Warr (ed.), *El cuerpo del artista*. Barcelona: Phaidon, 2006, p. 22.

<sup>4</sup>. Partimos de la noción de “suplemento” tal como Jacques Derrida la define en “Este peligroso suplemento” que forma parte de *De la Gramatología*, México, Siglo XXI, 1971.

evanescencia. La performance transcurre en un presente y su registro siempre es pálido en relación al *aquí y ahora* que plantea. Si, como sostienen Gilles Deleuze y Félix Guattari, “la sensación [que se conserva] es el criterio del arte, ¿qué es lo que queda entonces de la performance?”. “El arte –siempre según Deleuze y Guattari– conserva la haecceidad en su singularidad espacio-temporal más aguda: tales son sus méritos y su potencia”<sup>5</sup>. Pero ¿qué pasa entonces cuando el acto mismo se resiste a su conservación y reproducción, a diferencia de lo que sucede con un texto escrito, una grabación musical, una escultura o un cuadro, entre muchos otros ejemplos? La performance es *lo otro* de la conservación. Como escribe Peggy Phelan, se trata de una “representación sin reproducción”, es decir, un acto que se realiza solo una vez y en un momento determinado. Lo que queda no es el acto en sí, sino “su registro” y a veces ni siquiera es<sup>6</sup>. Por eso no se trata de reponerla o restaurarla, sino de atribuirle significaciones, siempre tentativas: cercar ese vacío que constituye lo que fue una vez y no se volverá a dar. Al aplicar la noción de *performance* más allá de la partición institucional y del género estable en el que se convirtió (esto es, como “arte de la performance”), nuestra intención es abordar esa dimensión abandonada (ni siquiera negada) de la performance en la literatura. Esto supone una dificultad porque el crítico literario está entrenado para tratar con textos, está educado para arrojarse sobre la escritura y es a menudo indiferente o ciego a las prácticas. La idea es convocar a la performance para mostrar que su presencia transforma las lecturas posibles de una obra. No es algo accesorio u ornamental: son las actualizaciones, las singularidades espacio-temporales que toda obra evoca, aunque sea como ausencia o hueco.

La máquina performática no es una historia de la *performance* en Brasil (en ese caso, cómo podríamos no incluir a Denise Stoklos o a Re-

<sup>5</sup>. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp.156-157. En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari definen el concepto de haecceidad: “Existe un modo de individuación muy diferente del de una persona, un sujeto, una cosa o una sustancia. Nosotros nos reservamos para él el nombre de haecceidad. Una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individualidad perfecta y que no carece de nada, aunque no se confunda con la de una cosa o un sujeto. Son haecceidades en el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar y de ser afectados”, in Valencia, Pretextos, 2004, p. 264.

<sup>6</sup>. “Ontología del performance: representación sin reproducción” en Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de Performance*, México, FCE, 2011, p.93.

nato Cohen<sup>7</sup>), sino un abordaje de aspectos de la literatura que opta por privilegiar ciertos momentos de *intensidad performática* en diferentes situaciones históricas en las que se han dirimido o se dirimen aspectos relacionados al cuerpo, el espacio público, la tecnología y el mercado. El libro se divide en cuatro partes: el uso de los cuerpos (“Desnudez sin vergüenza”), de las voces (“Mapas acústicos, constelaciones sonoras”), de los espacios (“Espacios: tácticas de ocupación”) y de las figuras de escritor (“La máscara y la pose”). Cada uno enfoca diferentes aspectos, pero todos están atravesados por el mismo impulso: hablar sobre aquello que parece suplementario y que es efímero para considerarlo medular en la producción de sentidos.

## Desnudez más allá de la vergüenza

Modificamos levemente la pregunta spinoziana ¿qué puede un cuerpo? por otra: ¿qué puede hacer *un* cuerpo en *el* cuerpo? Mientras *el* cuerpo es una red simbólica, *un* cuerpo es una disposición de la materia, una encarnación, una presencia física. En este capítulo, el primero, encaramos la visualidad de los cuerpos y su producción de subjetividad a partir de las nociones de *desnudez* y *vergüenza*.

El dispositivo de la desnudez es histórico, aunque a la vez testea las formas de lo humano. En la cultura occidental, aparece vinculado al origen mismo del hombre y de aquello que lo arroja a la historia: la caída y el pecado. Adán y Eva se cubren cuando sienten vergüenza de estar desnudos y pierden su condición paradisiaca. Desde entonces, *vergüenza* y *desnudez* forman parte de un mismo problema y no es casual que el término *vergüenza* se utilice también para referirse a las partes pudendas.

Vergüenza equivale al reconocimiento de los propios límites, de dar a ver o mostrar lo que no se puede mostrar. Giorgio Agamben define a la vergüenza como un “doble movimiento, a la vez de subjetivación [porque el ser se descubre a sí mismo en una falta] y desubjetivación

---

<sup>7</sup>. Aunque como ya dijimos no se trata de un libro sobre la *performance*, no podemos menos que mencionar a los estudiosos de la performance en Brasil como Lucio Agra, Paula Darriba, Zé Mário y Regina Melim.

[porque se pierde como sujeto]”<sup>8</sup>. Cuando los primeros portugueses se enfrentan con los indios descubren para su sorpresa que ignoran esta lógica: su subjetividad no se pliega sobre la culpa (cuya expresión sería la vergüenza). Los indios, justamente, *no tienen vergüenza de mostrar sus vergüenzas*. No tienen culpa, ¿no tienen pecado? Por eso Oswald de Andrade, uno de los líderes de la vanguardia brasileña, imagina la escena paradisíaca y la saca de la tradición occidental para convertirla en su exterior, en su límite, en lo desconocido. A partir de allí, una tradición de desnudez recorre la cultura brasileña que tendrá sus adeptos pornoantropofágicos y también sus críticos despiadados como Nelson Rodrigues. Con la obra de Antonio Manuel, mostramos el *grado cero* de la performance en Brasil: un cuerpo desnudo.

## Mapas acústicos, constelaciones sonoras

Si *un* cuerpo es fundamental en el orden de la visibilidad y la experiencia del espacio, nunca se encuentra escindido de una constelación sonora que está desde los orígenes de la literatura. De hecho, todo poema tiene lo que Don Geiger denomina una “estructura de sonidos”<sup>9</sup> que ayuda a una interpretación oral como si se tratara de una partitura: acentuaciones, regularidades, rimas, aliteraciones, métrica. Pero en este capítulo, más que la estructura inmanente, nos interesan las tonalidades e inflexiones que intervienen textos y vocalizaciones, que los modifican o desvían y los dotan de nuevas significaciones. Los *sermones* de Vieira dependían fundamentalmente de los efectos sonoros que tenía su recitado ante una grey creyente: pero aunque podamos observar su astucia retórica, resulta imposible reconstruir sus tonos. Fray Diego Valadés, en su *Retórica cristiana* de 1579, observa que “así pues, el primer precepto de la buena declamación es que la voz sea siempre armoniosa y templada. Pero son muchas las cualidades de la voz: ronca, plena, delgada, dulce, áspera, restringida, libre, dura, flexi-

<sup>8</sup>. *Lo que queda de Auschwitz (El archivo y el testigo)*. *Homo sacer III*, Valencia, Pre-textos, 2000, p.110.

<sup>9</sup>. Ver *Sound, Sense, and performance of Literature*, University of California Press, 1963.

ble, clara, sorda. Pero la más excelente de todas es la voz clara”<sup>10</sup>. Once cualidades que pueden superponerse o alternarse, pero manteniendo siempre la claridad como máxima virtud. En la oratoria que desde el púlpito se dirige a los fieles, es fundamental que el mensaje llegue de manera clara. Esta tradición oratoria de la grandilocuencia llega al menos hasta Rui Barbosa y fue puesta en cuestión por las vanguardias: el *Manifiesto Antropófago* se burló de los “males catequistas” y la “labia” de Vieira. Pero hubo también otras formas de cuestionamiento: sobre todo las innumerables vocalizaciones ruidosas que provocaban cortocircuitos en la claridad. El grito, el farfuleo, el tartamudeo, el susurro, las onomatopeyas: toda una serie de estrategias de *lo inarticulado* que tendieron a cuestionar una cultura del lenguaje transparente y transmisible. No otra cosa hacen las performances teatrales de João Gilberto Noll, la escritura de João Guimarães Rosa o Haroldo de Campos.

Paul Zumthor establece una distinción entre la lectura en voz alta que hace el poeta de su libro, donde la autoridad proviene del libro, y el recitado o la improvisación, en los que es la voz la que confiere autoridad<sup>11</sup>. De modos opuestos, tanto los Concretos como el grupo carioca *Nuvem Cigana* [*Nube Gitana*] escogieron prescindir de la lectura, para que la voz dejara de tener un carácter vicario de la palabra escrita. Los Concretos, durante su fase más ortodoxa, escenificaron lo que podríamos definir como un cruce entre un acusticismo apolíneo y una *hiancia* sonora, es decir, entre una voz *rigurosa* y una voz *rugosa*, o entre la serie y sus incrustaciones aleatorias. Tiempo después y gracias a los avances tecnológicos, Augusto de Campos pudo realizar con el show *Poesia é risco*, acompañado por Cid Campos, una performance de sus poemas que es también visual, corporal y sonora. Las “*artimanhas*” de *Nuvem Cigana*, en cambio, nos conducen a un escenario en que voz y cuerpo se enhebran para liberar pulsiones dionisiacas y construir o estimular estados de fusión. La fiesta –las “*artimanhas*” en tanto festejo– como ceremonias “paganas”, la alegría como estado poético, construyeron una tradición en Río de Janeiro, a tal punto que, años más tarde, con la iniciativa del ya experimentado Chacal y del joven Guilherme Zarvos surgirá un nuevo espacio (el Centro de Experimentación Poética o CEP 20000) para que la poesía continúe dotándose

<sup>10</sup>. Fray Diego Valadés, *Retórica cristiana*, México: UNAM/FCE, 1989. Agradecemos la mención de este libro a João Adolfo Hansen.

<sup>11</sup>. Ver *A letra e a voz*, San Pablo, Companhia das letras, 2001, p. 19.

de voz. No se trata, en ninguno de los dos casos, de meras extensiones de las estructuras sonoras del poema, sino de bombardeos disonantes sobre los textos que crean nuevas constelaciones.

## Espacios: tácticas de ocupación

Una cultura puede definirse por la distribución de los espacios. El uso artístico o cultural que se hace de ellos ya implica una acción política que tiene como fin conservar, reforzar, subvertir, modificar o suprimir. La modernidad, que a menudo es definida por su temporalidad, es también un modo de concebir y trazar un espacio en que el que se entrelazan lo material y lo simbólico. Para dar cuenta de este espacio que no puede definirse solamente en términos cuantitativos, Henri Lefebvre creó el concepto de *l'espace vécu*, Michel Foucault el de *heterotopía*, y Edward Soja el de *tercer espacio*.

Según Foucault, “la heterotopía es capaz de superponer en un único lugar real diversos espacios, diversos locales que son en sí mismos incompatibles”<sup>12</sup>. Y agregó: “Yo sueño con una ciencia –bien digo, una *ciencia*– que tendría por objeto esos espacios diferentes [...] la heterotopología [...] no hay una sociedad que no constituya su heterotopía o sus heterotopías”<sup>13</sup>. Soja va en una dirección similar con su concepto de *tercer espacio*, inspirado en los trabajos de Lefebvre: “Everything comes together... subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history... Thirthing as othering”<sup>14</sup>.

En tanto espacios materiales y simbólicos, objetivos y subjetivos, cognoscibles e inimaginables, los espacios siempre son un lugar de disputa que poseen regímenes y *dispositivos de visibilidad, decibilidad y ocupación*. A no ser que se reproduzcan los lugares asignados, ocupar un espacio no es solo estar en él, sino dotarlo de una nueva potencia

<sup>12</sup>. *El cuerpo utópico (Las heterotopías)*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010, p.25.

<sup>13</sup>. *El cuerpo utópico (Las heterotopías)*, op.cit., p.22.

<sup>14</sup>. *Thirdspace*, Massachusetts, Blackwell, 1996, p. 57.

simbólica y material. Es lo que sucede, por ejemplo, cuando los portugueses llegan por primera vez a las tierras de Brasil. Pese a que nunca habían estado allí e ignoraban sus formas, rápidamente realizaron una misa con su distribución de posturas, hablas, escuchas y miradas. En la carta de Pero Vaz de Caminha asistimos a la primera misa, a la colocación de la cruz y de los diferentes actores históricos y a una práctica que, de inmediato, jerarquiza y estratifica el espacio. Después la carta (uno de los géneros espaciales por excelencia) realizará un recorrido atlántico hasta llegar a manos del rey, estableciendo un dispositivo de larga duración entre espacio, lugar de enunciación y escritura (lo que Rama, en su famoso libro, denominó “ciudad letrada”<sup>15</sup>).

Lo que fundan los portugueses al llegar a Brasil es un estado de cosas que definimos como una estrategia de apropiación a la que empezarán a oponerse diversas performances en las que detectamos tácticas de ocupación: desde las *experiencias* de Flávio de Carvalho a las intervenciones de Lygia Pape, Rubens Gerschman y Waly Salomão, desde los mapas de algunos clásicos como Gilberto Freyre o Euclides da Cunha a los *saraus* de literatura marginal en la periferia de San Pablo. En estos casos, la heterotopía no es imaginaria sino practicada, provocada a partir de una intervención en el espacio.

## La máscara y la pose

En el cuarto capítulo nos detenemos en los aspectos performáticos de la figura de escritor. En los últimos años, el crecimiento del mercado, los medios masivos y digitales generaron un nuevo escenario para el autor. Desde que existe un campo literario moderno, y aun antes, la construcción de esa figura no solo pasaba por sus obras sino también por su pose, su vestimenta, su modo de moverse. Hay, a menudo, operaciones deliberadas en la construcción de su figura en la que pueden participar un grupo, las editoriales, el Estado o el escritor mismo. Pero esas operaciones no se hacen en el vacío, sino que interactúan con condiciones de visibilidad y discursividad determinadas. Encontramos allí contra-

---

<sup>15</sup>. *La ciudad letrada*, Montevideo, FIAR, 1984.

dicciones y negociaciones que, en los últimos tiempos, se dirimieron básicamente en el mercado y en las políticas culturales estatales. ¿Qué efectos tiene, en este sentido, la realización de las ferias de la literatura, la presencia de “delegaciones nacionales” y la gestión cultural, sea del Estado o sea del mercado?

Para responder a esta pregunta utilizamos los conceptos de *máscara* y *pose*, inspirados en los trabajos de Antonio Candido y Sylvia Molloy. Un autor no se viste de una manera o de otra para corroborar su poética, pero su aspecto físico acompaña y, más de una vez, resignifica una obra. El Mario de Andrade de Lasar Segall (1927), desdeñoso, cosmopolita y algo dandy, no es el de Candido Portinari (1935), monumental, territorial y nostálgico. En la construcción de las figuras de escritor, las actitudes del cuerpo importan. No hay nada deliberado en la delgadez de Drummond o en la gordura de Oswald, o en los coloridos pero clásicos lentes de Luiz Ruffato, pero todos hacen sentido. Como si fueran actores de un *biopic* imaginario sobre ellos mismos, insisten en un vestuario determinado, en un modo de hablar, hasta construyen un personaje. Es la visibilidad de la vida literaria en la que Torquato Neto se presenta como un vampiro, conjugando en su propio cuerpo el cine clase B, la bohemia, la violencia, o el romanticismo de la resistencia. Las fotos de Ana Cristina César con anteojos o casi desnuda, que desempeñan un papel tan importante en lo que Luciana di Leone llama “*tramas da consagração*”<sup>16</sup>. O, por ausencia, Dalton Trevisan, otro vampiro pero que no se exhibe sino que está escondido, no deja sacarse fotos y pocos conocen. La performance de Dalton Trevisan como autor es su ausencia, con una persistencia que la transforma en leyenda.

La vida literaria, encarada más que desde la noción de *campo* desde la noción de *performance*, deja ver una dinámica donde *máscara* y *pose* son negociadas de manera constante. Vestimenta, corte de cabello, novela, foto de solapa, poesía, blog o post de Facebook contribuyen a que se lea de una u otra manera un texto. En su límite, la vida literaria parece mantener un recodo para cuando máscaras y poses se resquebrajan: la iracundia con la cual el escritor construye su sinceridad. Esta última nos interesa particularmente porque es el momento en

---

<sup>16</sup> Ver, sobre las fotos de Ana C., las excelentes páginas de Luciana di Leone, *As tramas da consagração*, Rio de Janeiro, 7 letras, 2008, pp.42-45.

que la performance llega a su indecidibilidad: ¿es una estrategia o un desenfreno? ¿O es la estrategia del desenfreno? ¿O es un dispositivo para exhibir las reacciones automáticas y por lo tanto naturalizadas del otro? Por último, ¿qué pasa con la pose y la máscara cuando irrumpe la ira? Podríamos haber recurrido a otros pecados, pero la ira tiene el atractivo de crear una inestabilidad en relación con los sujetos y sus prácticas que otras pasiones no provocan.

En las páginas que siguen, cuerpos, voces, espacios, máscaras y poses, con su consistencia fantasmal, son convocados y ensamblados en la máquina performática para funcionar en el campo experimental de la literatura.



1

---

**DESNUDEZ**



El 13 de febrero de 1982, un grupo de poetas y artistas se desnudó y realizó una *passeata* (marcha) a plena luz del día en la playa de Ipanema. ¡Era el movimiento de Arte Pornô! Hubo lectura de poemas, canciones, entrega del premio Oscaralho (“caralho” se le dice en portugués al miembro masculino) y una zambullida en el mar tal como Dios los trajo al mundo. La performance se llamó *Interversão*, palabra que significa, según el diccionario Aurélio, “*alteración del orden natural o habitual*”.

El grupo venía presentándose ininterrumpidamente con lecturas y performances desde 1980 cuando hicieron la “*passeata-show*” *Pelo Topless Literário* realizada también en Ipanema<sup>17</sup>. Con su proclama *Movimento de Arte Pornô (manifesto feito nas coxas)* y su divisa “Arte é penetração e gozo” [“Arte es penetración y goce”], los pornopoetas se proponían luchar contra la “Literatura Oficial” y sustituir a una ya integrada poesía marginal y proponer la “suruba literária” [“orgía literaria”].<sup>18</sup> La marca libertaria era inequívoca y Cairo Assis Trindade dibujó una bandera con la sigla PUTA, Partido Universal dos Trabalhadores Anarquistas. Crearon poemas, dibujos, manifiestos, ensayos y, sobre todo, lecturas siempre referidas al acto sexual. Recitaban mientras simulaban un coito: como si el goce del texto se lograra en la conjunción de signo y eros.

---

<sup>17</sup>. Eduardo Kac y Cairo Assis Trindade, *Antologgia (Arte Pornô)*, Rio de Janeiro, Codecri, 1984, p.176.

<sup>18</sup>. Firman el manifiesto y participan del colectivo: Cairo Assis Trindade, Leila Miccolis, Ota, Teresa Jardim, Claufe, Glauco Mattoso, Ulisses Tavares, Sandra Terra, Bráulio Tavares, PX Silveira, Tanussi Cardoso, Reça Poletti, Antônio Carlos Lucena / Touchê, Franklin Jorge, Cecília, Aclyse de Mattos, Paulo Veras, Denise Henrique Assis Trindade, Alberto Harrigan, Hudínilson Jr, Manoi Melo, Flávio Nascimento, Cynthia Dorneles, Eduardo Kac. Según Kac, “La poesía marginal había agotado su poder contestatario”.

El Arte Pornô intervino en las políticas de los cuerpos: por un lado, su celebración se oponía a una dictadura represiva que ya llevaba veinte años: “La represión que castra nuestros versos es la misma que censura nuestros cuerpos”, escribe Leila Miccolis en el “Manifiesto Coprofágico”<sup>19</sup>. Por otro, señala el cuerpo como lugar político. El poder ya no es algo exterior a los cuerpos, sino que los atraviesa con sus dispositivos: exhibir el *caralho* tiene efectos hacia afuera (el espacio público), pero también en la conformación jerárquica del cuerpo mismo. Alice Ruiz y Paulo Leminski (a quien le gustaba fotografiarse desnudo) fueron incluidos en la antología del movimiento y escribieron “Pornoemas”:

en eso soy primario  
amor para mí  
viene del carajo  
p[aulo].l[eminski].

en eso soy careta  
amor para mí  
viene de la cajeta  
alice

Escritos y reproducidos a mano, la crítica a lo que popularmente se llama “amor platónico” está en todos los poemas que se valen de procedimientos de la poesía visual (Concretismo), coloquial (Poesía Marginal) y humorístico-satírica “a lo Oswald”. Pero a diferencia de todos ellos, lo dominante es la afirmación del sexo y de la vida como goce. “Desescrever poesia” [“Desescrivir poesia”], escribió Eduardo Kac en “Rebelde sem calça” [calça es pantalón]<sup>20</sup>.

Pero esta exhibición del cuerpo desnudo no se produce en el vacío. El dispositivo de la desnudez atraviesa toda la historia de Brasil desde sus inicios, aunque adquiera diferentes significados a lo largo del tiempo. En el texto ya citado, Kac propone diferentes formas del cuerpo:

<sup>19</sup>. El título hace juego con el manifiesto *coprofágico* de Glauco Mattoso. El texto está fechado en “Olinda, 15.2.1981” (Eduardo Kac y Cairo Assis Trindade: *Antologia (Arte Pornô)* op.cit.).

<sup>20</sup>. Ver Eduardo Kac y Cairo Assis Trindade: *Antologia (Arte Pornô)*. op.cit., p.188.

Yo, por mi parte, en este testamento voy a objetivar: mucho más allá de la pornografía y del erotismo, surge triunfante el cuerpo. No el cuerpo masacrado de la población terrícola. No el cuerpo esculpido de los Mitos. No solo el cuerpo físico del poeta. Otro cuerpo. En la estirpe de Sade & Duchamp: un Body Poetry, una Energy Writing, o cualquier otro nombre que se le quiera dar<sup>21</sup>.

Ese “*otro corpo*” de linaje vanguardista se articula en un modo de visibilidad, decibilidad y exhibición que con acierto los poetas llamaron Arte Pornô. Es que los años setenta son los de la popularización e industrialización de la pornografía y lo que se libra es una lucha sexual-política que tiene como campo de batalla a los cuerpos y al placer y al goce que pueden producir. Es un periodo clave, porque colisionan la declinación del posfordismo con el crecimiento de las industrias de entretenimiento y del ocio: el cine a escala global, el carnaval, la pornografía y el turismo, entre otras. La gestión política de los cuerpos, de su placer y de su goce, o de la vida misma, como había visto por esos mismos años Michel Foucault<sup>22</sup>.



<sup>21</sup>. Sobre la tradición brasileña, Kac escribe en su poema en prosa “Narcise style and anarchy”: “Me invento al fundir estas dispersas proposiciones de décadas precedentes (la pollera del nuevo traje masculino de Flávio de Carvalho (años 50) más el lápiz labial (años 60) más la pulsera punk (años 70) y camino por las calles como cualquier ciudadano o, mejor, como el ciudadano común que realmente soy”.

<sup>22</sup>. Ver *Historia de la sexualidad I, La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1977.

En 1972 se estrena en Estados Unidos, en los cines comerciales, *Garganta profunda*, de Gerard Damiano, que generó beneficios de explotación de seiscientos millones de dólares e hizo estallar la producción cinematográfica porno, que pasa de treinta películas clandestinas en 1950 a dos mil quinientas en 1970<sup>23</sup>. En Brasil, es la década del nacimiento de la pornochanchada, género pornográfico y popular que tuvo una vertiente *soft* (con el éxito de taquilla de *A dama do lotação* de Neville D'Almeida) hasta películas más *hard*<sup>24</sup>. Antes de convertirse en una industria de explotación, el porno de los años setenta tuvo un sentido más libertario. Era una verdadera impugnación de una moral “social, vestida y opresora” que había dominado la vida social. Como señala Linda Williams, “con la llegada a Norteamérica de la pornografía *hard-core* a comienzos y mediados de los setenta, la representación explícita en las pantallas de cine oficiales del acto sexual –en oposición a su simulación– disfrutó de un extraño prestigio. Durante este breve momento de *porno chic*, un reducido grupo de periodistas liberales, directores de cine porno y estrellas empezaron a hablar con entusiasmo sobre un futuro utópico donde los filmes porno se volverían películas “de verdad” y las películas “de verdad” tendrían pornografía (sexo verdadero)”<sup>25</sup>. La pornografía poseía un aura de subcultura *cool* de la que disfrutó en los años 70, y ese impulso liberador fue el que se propuso potenciar el *movimiento pornô*. Fue una lucha en el contexto de la dictadura, con el objetivo de liberar la nueva visibilidad del sexo para que el cuerpo y el goce no se convirtieran en una mercancía o en un tabú. Alrededor de la desnudez, se trabó un intenso combate.

En la producción del Arte Pornô, los textos a menudo están escritos a mano y hay huellas corporales (unos labios que dejan su marca de rouge, por ejemplo), como si escritura y cuerpo fueran parte de un mismo

<sup>23</sup>. Ver Roman Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones utópicas*, Barcelona, Anagrama, 2005, p.13.

<sup>24</sup>. Aunque la denominación “pornochanchada” ha sido objetada, lo que sí puede afirmarse es que la producción de películas con desnudos y escenas de sexo (implícito o explícito) se multiplicaron en la década del setenta. *A árvore dos sexos* (1977) de Sílvio de Abreu, *Bem Dotado - O Homem de Itu* (1979) de José Miziara y *As Cangaceiras Eróticas* (1974) de Roberto Mauro son algunos de los innumerables títulos, casi todos realizados por la productora Boca do Lixo.

<sup>25</sup>. Ver “El acto sexual en el cine” en <http://www.lafuga.cl/el-acto-sexual-en-el-cine/266>.

devenir<sup>26</sup>. El núcleo es el acto sexual en sí mismo y las posiciones del movimiento no anclan en las políticas menores (luchas gay, de género, travestis), sino en una afirmación de goce universal que, más allá de la crítica al patriarcado y al machismo (ver “Macho Man” de Cairo Assis Trindade), gira alrededor de la trepada. La orientación del movimiento era hacia un universal de goce. En “Brilho”, también de Cairo Assis Trindade, se lee:

Esta noche tomaría todas las drogas del mundo  
bebería todos los océanos y me acostaría con  
hombres y mujeres  
hasta morir dilacerado de dolor

Esta noche haría cualquier cosa  
para no sentir este vacío intenso  
y esta puta angustia vieja y loca

Esta noche podría morir sin la más mínima prisa  
y sin cualquier tristeza porque experimental es el  
paraíso y me contento con haber hecho con el cuerpo  
el más bello poema que la poesía anhela [...].

En el paraíso experimental que proponen los artistas del Arte Pornô, la desnudez en el espacio público (las playas de Rio de Janeiro) es un dispositivo que interviene en el presente –contra la represión–, en los debates de la contemporaneidad –“el uso de los placeres”, según la fórmula que acuñó Foucault– y también en la historia de la desnudez en Brasil que se remonta al momento en que el primer portugués pisó tierras americanas<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup>. Era un tópico fuerte en la producción teórica de la época desde las lecturas de género a los ensayos de Roland Barthes (*El placer del texto* es de 1973) y, unos años antes, *Escrito sobre el cuerpo* de Severo Sarduy, 1969.

<sup>27</sup>. Después de su participación en el movimiento pornô, Eduardo Kac desarrolló una línea de investigación artística que lo llevó primero al holograma y después a la intervención científico-biológica y a las obras de arte transgénico como *GFP Bunny* (2000). De este modo, en una deriva inesperada pero lógica en relación con las transformaciones políticas, Kac se centró en el carácter performativo de la ciencia y en el papel de los laboratorios en la modificación de los cuerpos vivos. La corporalidad paradisíaca fue sustituida por los dispositivos científico-artísticos en la definición de los cuerpos. Ver Andrés Burbano (comp.), *Eduardo Kac, el creador de seres imposibles*, Caldas, Universidad de Caldas, 2010.

## Genealogía de la desnudez

La fecha de *Interversão* no es casual: el 13 de febrero de 1982 se conmemoraban los sesenta años de la Semana de Arte Moderna. Los activistas del movimiento de poesía pornô reconocieron en los modernistas un antecedente y, en su cuestionamiento de la institución literaria, una inspiración. Pero hay algo más en este vínculo: modernistas y *pornôs* tenían una visión semejante de la desnudez. En la modernidad, la desnudez funcionaba como un paraíso experimental. El *homem nu* era el tabú transformado en tótem.

*Cuando el portugués llegó*

Debajo de una lluvia brutal  
 Vistió al indio  
 ¡Qué pena! Si fuera una mañana de sol  
 El indio habría desnudado  
 al portugués.

Una mañana de sol y hubiésemos tenido un poema *pornô*.

¿Pero cuál es el interés de las vanguardias en la desnudez? ¿Por qué Oswald vinculó la primera escena de la conquista con el hecho de vestir al otro? ¿Qué llevó a Flávio de Carvalho a escribir “A cidade do homem nu”, a finales de los años 20, y a decir que “la ciudad del hombre desnudo será sin dudas una habitación propia para el hombre antropofágico”?<sup>28</sup>.

Para los conquistadores, el hecho de que los nativos no sintieran vergüenza de su desnudez los llenaba de perplejidad. En uno de los poemas de *Pau Brasil* en los que Oswald reescribe espacialmente la Carta de Pero Vaz de Caminha se lee:

<sup>28</sup>. En *Homem do povo*, periódico que dirigió con Pagu en 1931, Oswald publicó como folletín (en la parte de abajo que se le asignaban a este tipo de textos), los relatos de viajes *No paiz da gente nua* de Louis-Charles Royer (en el periódico aparece con la firma “p.lroyer”), publicados originalmente en 1929. Royer fue un autor de *pulp fiction* que narró en esta obra su visita a un campo nudista alemán y celebra “la más perfecta salud, las buenas costumbres y la desnudez” del campo nudista, como dice el escritor mexicano Salvador Novo en una reseña que le dedicó al libro (ver “Un reportazgo interesante” en *Viajes y ensayos 2*, México, FCE, 1996). Royer considera a los nudistas seres puros y en estado paradisiaco, visión que fue lo que parece haber llevado a Oswald a publicar este texto de calidad dudosa.

*Las chicas de la gare*

Eran tres o cuatro jóvenes muy jóvenes y muy amables  
 Con el cabello muy negro hasta la espalda  
 Y sus vergüenzas tan altas y tan limpietas  
 Que al mirarlas mucho  
 No teníamos nada de vergüenza

La carta de Pero Vaz de Caminha es transcrita casi textualmente: “Allí andaban entre ellos tres o cuatro mozas, bien mozas y bien gentiles, con cabellos muy negros y largos por las espaldas, y sus vergüenzas tan altas y tan cerraditas y tan limpietas de vello que, de lo mucho que las miramos, no teníamos ninguna vergüenza”<sup>29</sup>. Como en un *readymade*, las intervenciones del poeta se limitan al título y al espaciado, y producen una inestabilidad entre lo que es poesía y no lo es, entre el pasado y el presente, entre la creación y el plagio. La relación entre la vergüenza como reacción frente a la desnudez y la vergüenza como el órgano sexual mismo se remonta a otra escena originaria: la expulsión del paraíso. En la traducción del *Génesis* de Haroldo de Campos se lee:

25. Y estaban ellos dos § desnudos §  
 el hombre § y su mujer §§§  
 Y no § se avergonzaban<sup>30</sup>

La mención del término es por la negativa y sugiere que después sentirán vergüenza, aún cuando no se utilice este término: “E se abriam § os olhos aos dois §§ e souberam §§ que estavam desnudos” [“Y se le abrieron § los ojos a los dos §§ y supieron §§ que estaban desnudos”]. El descubrimiento de la desnudez es simultáneo a la expulsión del paraíso: desde la caída, el ser del hombre experimenta *naturalmente* la vergüenza. Sentir vergüenza frente al desnudo es un rasgo que hace a nuestra humanidad misma, según la visión bíblica. En uno de sus sermones, el Padre Vieira señala que la vergüenza es, a un mismo tiempo, *síntoma* y *remedio*. Por un lado, es un efecto natural del pecado y, por otro, dota al pecador de la conciencia de su

<sup>29</sup>. Pero Vaz de Caminha, *Carta del descubrimiento de Brasil*, Barcelona, Acontilado, 2008, p.109.

<sup>30</sup>. Haroldo de Campos. *Éden (Um tríptico bíblico)*, São Paulo, Perspectiva, 2004.

falta<sup>31</sup>. Esta dualidad de la vergüenza, que indica la existencia de un corte en la constitución de lo humano, señala tanto un proceso de objetivación (pecado, caída, expulsión del Paraíso) como de subjetivación (culpa, pudor). Pero este proceso de subjetivación a través de la culpa y el pecado es lo que Oswald denuncia como la conversión del animal humano en dócil y fácil de dominar, manso, manipulable y obediente.

Para los conquistadores fue sin duda desconcertante que los indios, siendo humanos –algo que no ponían en duda–, no tuvieran vergüenza. No estaba el síntoma ni el remedio de la caída. Según era aceptado por *todos*, la buena nueva de la redención cristiana había sido llevada por Santo Tomás a todos los rincones del mundo. Lo que sucede en la carta de Vaz de Caminha es que la visión del indio desnudo *transforma* al conquistador: “Não tinhamos nenhuma vergonha”, como se lee en el último verso del poema. Lo que se produce entonces es un acto de liberación y de libertad, un retorno a la situación paradisiaca, a la vida natural y antiautoritaria, previa al pecado.

En “Quando o português chegou”, la visión es distinta: llovía y entonces el indio no pudo desnudar al conquistador y terminó vestido porque lo catequizaron y le enseñaron que debía cubrir sus vergüenzas. Ahora, con el manifiesto, a “374 de la Deglución del Obispo Sardinha”, se trata de revertir el proceso y desnudar al portugués. Para Oswald este proceso no es una metáfora sino que tuvo un papel histórico fundamental y es por eso que vincula la idea de libertad de la Revolución Francesa con el “hallazgo de Vespucio” (“Sin nosotros Europa ni siquiera tendría su pobre declaración de los derechos del hombre”). Para los europeos, la desnudez del indio era la prueba de la parcialidad de la vergüenza humana, su emergencia histórica y, por lo tanto, de su finitud. El encuentro con el indio desnudo era la mejor refutación de la existencia de Dios.

El “*hombre desnudo*” fue un tema central en la antropofagia, desde el *Abaporu* de Tarsila hasta el texto de Flávio de Carvalho:

La ciudad del hombre desnudo será la metrópolis de la oportunidad, un centro de sublimación natural de los deseos del hombre, un centro de reanimación de deseos exhaustos; un gran centro de producción de vida orgánica, de selección y distribución de esta vida en forma de energías útiles para el hombre. Un gran centro de investigación para

<sup>31</sup>. Tercer sermón de “As cinco pedras da funda de David em cinco discursos morais”, de 1676, el padre Antonio Vieira en *Sermões*, vol.XIV. Porto, Livraria Chardron, 1908.

descubrir las cosas del universo y de la vida, para conocer el alma del hombre, volverla métrica y utilizarla en el bienestar de la ciudad.

Dentro de la ciudad futura existiría una “zona erótica”. Una “inmenso laboratorio” para “proyectar su energía suelta en cualquier sentido, sin represión”. El hombre desnudo es la promesa de una vida que, haciendo a un lado al hombre vestido y racional, reivindica el uso de los placeres como modo de conocimiento y de creación.

## Dancin' Days

En los años setenta, la disputa alrededor de los cuerpos comienza a ser cada vez más importante y por eso la performance, las políticas menores, las redefiniciones sexuales de género y las estrategias de la desnudez dominan el escenario cultural. El giro hacia *lo local* articula de un modo novedoso algunas demandas universales de larga data: la libertad ya no es solamente la tradicional-política (en relación con el Estado y la autodeterminación), sino que conecta modos de vida, espacios privados en relación con lo público y opciones sexuales. Algunas trayectorias definen en la performance de sus cuerpos estas transformaciones como sucede con Fernando Gabeira: del cuerpo clandestino, que abandonó el espacio público para llevar adelante la toma del poder por medios violentos, a un cuerpo que se exhibe en la playa reivindicando para sí el placer y una deliberada ambigüedad sexual. De ese modo, Gabeira pretendió combatir un núcleo común patriarcal que compartían las políticas represivas y las organizaciones clandestinas de oposición. Se trata de lo que él mismo definió como “el crepúsculo del macho”.

Las situaciones crepusculares producen disputas de sentido. En la época de las vanguardias históricas fue el crepúsculo de la tradición y el comienzo de la mutación tecnológica, mientras que en la década del setenta se asistió a una redistribución de los cuerpos y de las políticas que marcaron un momento de inflexión. Es verdad que ya el Tropicalismo había descubierto al hombre desnudo (el texto que acompaña el primer disco de Gil comienza con la afirmación “Yo siempre estuve desnudo” y termina con la frase “La desnudez es la suma de todos los cuerpos”), pero en los setenta las performances de los músicos en el escenario se

vuelven más audaces y desafían el decoro y las normas: el beso de Gal Costa y Maria Bethânia en el Festival de Phono 73, las transgresiones de Ney Matogrosso, la aparición de los Dzi Croquettes, grupo de culto de la comunidad gay de Río y San Pablo, y la imagen de Caetano después de su retorno de Londres. Desde la tapa del LP *Araça azul* de 1972 (Gal Costa también está desnuda en *Índia*, del mismo año) a la de *Jóia* en la que el cantante aparece dibujado desnudo con su esposa Dedê y su hijo Moreno. Tapando su sexo, vuelan dos pájaros. Editado en 1975, la tapa fue censurada y solo quedaron... los pájaros. En 1977, Caetano Veloso se presentó en el programa *Os Trapalhões* e interpretó “A filha da Chiquita Bacana”, música carnavalesca que había compuesto ese año inspirado en “Chiquita Bacana”, *marchinha* de João de Barro y Alberto Ribeiro para el Carnaval de 1949<sup>32</sup>. Con Renato, Mussum, Zacarias y Dedê vestidos de hawaianas, y la mención al “Women’s Liberation Front”, el tema se convertirá en inspiración para los movimientos de liberación homosexuales<sup>33</sup>. La desnudez no siempre muestra su propia desnudez, sino que a veces sugiere y a menudo exhibe el cuerpo no solo en tanto artefacto semiótico, sino como materia histórica sujeta a cambios y transformaciones: los modos de vestirlo desviados o ambiguos, sobre todo en el transformismo que en esos años se hace espectacular con Ney Matogrosso y Dzi Croquettes, abren una nueva línea que revoluciona las costumbres y los modos de vida en el Brasil de los años ochenta.

Esas luchas locales y de minorías que comienzan a darse en ese período marcan un desplazamiento de la política tal como se había experimentado en los años sesenta. Caetano diagnosticó con precisión el desplazamiento de las políticas mayores a las menores en su canción “Tigresa” del disco *Bicho*:

---

<sup>32</sup>. La canción, a su vez, se inspira en la empresa bananera de origen norteamericano Chiquita Brands International. La marca Chiquita fue registrada en 1947. Llamada originariamente United Fruit Company inspiró a diversos escritores, desde Miguel Ángel Asturias y Pablo Neruda a Gabriel García Márquez, convirtiéndose en el símbolo de lo que se ha dado a llamar “países bananeros”.

<sup>33</sup>. Desde 1973 se desarrolla, durante la procesión de Círio de Nazaré, una de las mayores romerías católicas de Brasil, la Fiesta de la Chiquita, el encuentro gay más tradicional del Amazonas. Ver el documental *As filhas de Chiquita* de Priscilla Brasil, disponible en YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=7Cu\\_mt2SXBc](https://www.youtube.com/watch?v=7Cu_mt2SXBc).

Mientras el pelo de esa diosa se agita al viento ateo  
ella me cuenta con certeza todo lo que vivió  
que le interesaba la política en mil novecientos sesenta  
y seis y hoy baila en el *frenetic dancin' days*.

Fernando Gabeira, que retornaba después de la amnistía de su exilio en Suecia, lo sintetizó brutalmente en *Entradas e bandeiras*: “Aceitavam-me como terrorista, não como homossexual” [“Me aceptaban como terrorista, no como homosexual”]<sup>34</sup>. Su performance playera acompañó la recepción reticente y a la vez exitosa de su libro *O que é isso, companheiro?* Vestido con una sunga color rosa, su cuerpo mismo –que antes había sido clandestino– era el índice de que algo había cambiado:

Lo que se llamó narcisismo de la década del 70, en los grandes países industrializados, tuvo su repercusión en Brasil. En general, fue considerado algo conservador y acabado. Mi intención, desde el comienzo, fue acentuar los aspectos revolucionarios de la gran ola en torno al cuerpo. Y esto no solo por una certeza teórica sino por una valoración de los beneficios que me daba, en lo personal, al abordar el problema de mi propia cotidianeidad. A pesar de que el capitalismo haya descubierto en él un nuevo frente de producción y lucro<sup>35</sup>.

Ahora bien, el uso del cuerpo como herramienta liberadora es simultáneo a su descubrimiento como engranaje mercantil de la escena posfordista. Fernando Gabeira, la MPB y el movimiento de Arte Pornó intervienen en esa encrucijada en la que los malentendidos no serán pocos, sobre todo en los casos como el de la música popular, en la que son tan fuertes las relaciones con la industria del entretenimiento. Pero donde las luchas resultaron más ambiguas fue en el cine: son los años de los desnudos y de un género erótico de mucho éxito que algunos llamaron *porno chanchada*.

---

<sup>34</sup>. Rio de Janeiro, Codecri, 1981, p.99.

<sup>35</sup>. Fernando Gabeira, “O corpo agora, nesta praça” [El cuerpo ahora, en esta plaza] en *Diário da crise*, Rio de Janeiro, Rocco, 1984, p.159.

## Toda desnudez no será castigada

La desnudez –figurada o material– aparece y es una convulsión. En las novelas de Jorge Amado, sobre todo a partir de *Gabriela, cravo e canela* (1958), la sensualidad de la mujer bahiana terminó desplazando la literatura social de denuncia: el abandono de las posiciones stalinistas (que Amado había defendido fervorosamente hasta la muerte del líder), le permitieron relacionarse con la cultura material y popular como no lo había hecho antes. Las posiciones legitimistas, propias del comunismo, dieron lugar a una mirada más populista. Esas mujeres que eran propuestas como un testimonio de la sensualidad bahiana se hicieron carne en el cine con el cuerpo de Sonia Braga (*Doña Flor, Gabriela y Tieta*). En otra tradición, la libertina Hilda Hilst escribió su tetralogía obscena: *O caderno rosa de Lori Lamby, Contos d'escárnio, Cartas de um sedutor y Bufólicas*. La desnudez aquí se vincula a la transgresión y a la crítica de la moral burguesa. *O caderno rosa* trae ilustraciones de Millôr Fernandes: la obscenidad es tan violenta que escapa del diario en primera persona (típico de las novelas eróticas) y se materializa en dibujos de cuerpos desnudos a menudo en poses indecentes. Pero en ninguna novela adquiere tanto poder el desnudo como en *Gran Sertón: Veredas* de João Guimarães Rosa, donde la revelación del sexo de Diadorim concluye el relato de Riobaldo.

Aquila historia se acabó.

Aquí, la historia acabada.

Aquila historia acaba<sup>36</sup>.

La desnudez de Diadorim, su sexo expuesto, exige una relectura del texto que lo resignifica totalmente (algo que, en su momento, molestó a Manuel Bandeira, quien lo consideraba una obra maestra salvo por ese detalle: “Tuve mi decepcion cuando descubrí que Diadorim era mujer. *Honni soit qui mal y pense*, yo prefería a Diadorim hombre hasta el fin”).

Aunque la descripción detallada es elidida, el cuerpo de Diadorim está arrojado desnudo sobre una mesa (“fue puesto encima de una mesa”, p.614). Una sábana lo cubre, lo descubre y vuelve a cubrir. Riobaldo queda “incendiabile”, en goce. Las lecturas idealistas de *Gran Sertón: Veredas* ocultaron o desdeñaron el carácter melodramático del desenlace

<sup>36</sup> João Guimarães Rosa, *Gran Sertón: Veredas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, traducción de Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar, p.560.

y, sobre todo, el hecho de que uno de sus protagonistas es una travesti. La desnudez revela lo abyecto (para la mirada masculina de Riobaldo), pero el texto practica una apertura en la que lo abyecto se disuelve en un deseo que es pregenérico. No –como sugieren algunas lecturas– de una androginia mítica, sino físico y concreto: “incendiable”.

Si en la escritura el desnudo tiene un efecto interpelador, mucho más fuerte es cuando ingresa en la máquina performática: es decir, cuando efectivamente *es* un cuerpo desnudo antes que una figura verbal. El teatro y el cine se hacen con cuerpos vivos y el carácter performativo de la desnudez se extrema. Cuando Nelson Rodrigues escribe “desnudo”, alguien se tiene que sacar la ropa. Si en su teatro, pese a sus audacias extremas, hay pudor en cuanto a la desnudez (siempre fuera de escena), en el cine su entrada tiene que ver con la transformación de un régimen de visibilidad<sup>37</sup>.

De hecho, las representaciones y las adaptaciones al cine de las obras de Nelson Rodrigues<sup>38</sup> implicaron un cambio en la visibilidad de los cuerpos: según escribe Ismail Xavier en “Nelson Rodrigues no cinema (1952-1999): anotações de um percurso” las adaptaciones que se hicieron entre 1962 y 1966 marcaron “el salto que el cine brasileño dio en el tratamiento de la sexualidad y del cuerpo [...] avances en la exposición del cuerpo”<sup>39</sup>. A fines de la década, el Tropicalismo, al reivindicar lo *cafona*<sup>40</sup>, creó un nuevo punto de vista para la obra de Nelson Rodrigues y en los años setenta “lo que había sido una conquista en la representación del sexo y en la presencia del cuerpo llega, en ese momento, al nivel de la vulgarización, repetición mecánica, rentabilización del erotismo”, salvo –siempre según Ismail Xavier– en las adaptaciones de Arnaldo Jabor<sup>41</sup>. Nos gustaría proponer otra valoración de las adaptaciones vulgarizadoras y mercantilistas que se hicieron en los setenta en las cuales desempeña un papel clave la desnudez.

En su insoslayable libro, Xavier señala la fusión que se hizo de Nelson con Oswald en el postropicalismo (sobre todo en el Cine *Undergrudi* o

<sup>37</sup>. La censura que persiguió a Nelson a lo largo de su vida tuvo que ver en el teatro con cuestiones de moralidad más que desnudez.

<sup>38</sup>. Agradecemos a Ricardo Holcer sus comentarios sobre la obra de Nelson Rodrigues.

<sup>39</sup>. Ismail Xavier, *O olhar e a cena*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p.176 (traducción nuestra).

<sup>40</sup>. *Cafona* significa “mal gusto” y podría ser traducido como “mersa”.

<sup>41</sup>. Ismail Xavier, *O olhar e a cena*, op.cit., p.189 (traducción nuestra).

Marginal)<sup>42</sup>. Sin embargo, la desnudez en Nelson Rodrigues tiene un carácter opuesto y a la vez complementario al de Oswald. Este y la antropofagia erigen la desnudez en los orígenes, en la época de la inocencia, “sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin penitenciarías”, antes del dominio patriarcal-burgués (salvo en las obras teatrales de los años treinta, escritas cuando militaba en el comunismo y en las que el desnudo era “degenerado”). Si la antropofagia evoca el momento previo (el matriarcado), Nelson se ubica en las consecuencias, en la descomposición de ese dominio y en su decadencia irreversible. En Oswald el desnudo es el retorno de lo primitivo, en Nelson de lo arcaico. La desnudez en Nelson siempre es culpable y siempre será castigada: no hay posibilidad alguna de recuperar el paraíso. Si el hombre vestido es una pátina superficial de civilización y buen comportamiento, la desnudez es la expresión de un deseo destructivo porque nunca puede subordinarse a la moral como pretende la norma social. Como dice la canción “Pecado original” de Caetano Veloso que acompaña al film *A dama do lotação*: “A gente não sabe o lugar certo / De colocar o desejo” [“Uno no sabe el lugar adecuado / Donde colocar el deseo”].

En los años setenta se produce una torsión inesperada en las lecturas fílmicas de Nelson Rodrigues: la lucha cuerpo a cuerpo con el *pornosoft* tiene derivas en las que participa el mismo dramaturgo. De hecho, una de sus adaptaciones (*Os sete gatinhos* de Neville D’Almeida) está completa en uno de los sitios de pornografía más populares del planeta ([www.xvideos.com](http://www.xvideos.com) con casi cien mil vistas, aunque es posible que esos números estén lejos de ser verdaderos). La condena de la desnudez adquiere un carácter mucho más ambiguo porque es deseada, apreciada, moneda de cambio y clímax (u orgasmo) narrativo. Las escenas más célebres y recordadas de estas adaptaciones son justamente las de sexo: la violación en la favela de *Bonitinha mas ordinária* (1981) de Braz Chediak, los desnudos de Darlene Glória en *Toda nudez será castigada* [*Toda desnudez será castigada*, 1973] y los de Sônia Braga en *A dama do lotação* [*La dama del autobus*, 1978]<sup>43</sup>. Nelson puede haber participado en las adaptaciones por razones económicas o por su fascinación con las *stars*, pero eso no impide que haya trabajado muy acti-

<sup>42</sup>. *Undergrudi* es el término que se usó en Brasil para referirse al cine *underground* de fines de la década del sesenta.

<sup>43</sup>. Sobre la censura de cine en la dictadura puede verse el excelente sitio [www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br).

vamente como lo hizo con el relato breve homónimo de *A vida como ela é*<sup>44</sup> para convertirlo en *A dama do lotação*.

Lo sorprendente de *A dama do lotação* es que las escenas en las que Solange (Sonia Braga) hace el amor con la gente del pueblo (y no con los familiares) aparece en un entorno casi paradisíaco. Así, cuando hace el amor con el conductor es en una hermosa *cachoeira* que se observa entre los escombros de la ciudad y cuando lo hace con alguien que conoce en el colectivo (hacia el final del film), las olas rompen con furia contra las rocas como un goce incontenible más allá de los tabúes culturales, más allá del bien y del mal. ¿Es esta intervención de la mujer que goza sin culpa un aporte de Nelson? ¿O es una lectura antropofágica de Neville que introduce el retorno de lo paradisíaco?

Ya en el relato, la protagonista responde al modelo de *femme fatale* y no tiene culpa:

Solange se agarró a él, balbuceaba: “¡No soy culpable! ¡No tengo la culpa!”. Y, de hecho, había, en lo más íntimo de su alma, una inocencia infinita. Se podría decir que era otra la que se entregaba y no ella.

[...]

Y solo salió, a la tarde, para su escapada delirante, y subió al ómnibus. Regresó horas después. Retomó el rosario, se sentó y continuó el velorio del marido vivo.

Como buena *femme fatale*, Solange convierte a su marido en un muerto vivo<sup>45</sup>. Pero logra salir del círculo mortuorio familiar para entregar su cuerpo en el espacio público. A diferencia de *Belle de jour* de Buñuel, film con el que se lo ha comparado, no recurre al burdel y a la prostitución, sino que celebra los encuentros casuales en la calle y en el transporte público. *A dama do lotação* no limpia, como se ha dicho, la *pornochanchada*, sino que es una *metapornochanchada*<sup>46</sup>. La *porno-*

<sup>44</sup>. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012.

<sup>45</sup>. “The vampire motif alluded to earlier only affects Carlos: he is literally transformed by Solange into the living dead. And Carlos is arguably punished in the film for his clumsy and at times violent attempts at more progressive interpretations of sexuality” (Stephanie Dennison: “A Carioca *Belle de jour*: *A dama do lotação* and Brazilian Sexuality” en *The Journal of Cinema and Media*, Vol. 44, No. 1, Latin American Film and Media (Spring 2003), pp. 84-92.)

<sup>46</sup>. “Film critic Jean-Claude Bernardet might have criticized Neville for trying to ‘clean up’ the *pornochanchada* and therefore strip it of its involuntary but amusing grotesqueness (1978)”, apud Stephanie Dennison, “A Carioca *Belle de jour*: *A dama do lotação* and Brazilian Sexuality”, op.cit.

*chanchada* no se hace para ganar dinero, sino porque cambió el goce. Porque ¿qué es el personaje de Solange sino un fantasma de promesa sexual que recorre las calles de Río, una ciudad convulsionada por una nueva economía de los cuerpos, la desnudez y los vínculos eróticos? El sexo casual está en el aire y no se hace por dinero.

## Desnudo bajando la escalera

En 1970, Antonio Manuel se presentó él mismo como obra de arte en el 19º Salón Nacional de Arte Moderna. El título con el que inscribió su obra fue *O Corpo é a Obra* [*El Cuerpo es la Obra*] y el jurado la rechazó. En protesta, Antonio Manuel apareció el día de inauguración desnudo ante el público. El escándalo fue inmediato. No solo reaccionó la institución artística sino también la policial, y Antonio Manuel debió permanecer escondido durante dos semanas por miedo a ser encarcelado. La asociación le prohibió participar en la muestra oficial durante dos años. Según Mario Pedrosa en una carta que le escribió al artista: “Al no atenerse a la reglas, usted ha dado a entender que la vida es más importante que las reglas”. Y lo denominó “arte del despojamiento, típicamente antiacadémico”<sup>47</sup>. Después, el artista incorporó esta performance en varias de sus obras y, en una de ellas, cubrió su sexo con la palabra “corpobra”, *port-manteau* de “corpo” y “obra”, ideograma de toda performance.

La desnudez tuvo un sentido antirrepresivo que se mantuvo durante toda la década y que desplegó una doble valencia: cuestionar la institución arte y el gobierno militar revelando, a su vez, los nexos no siempre admitidos entre ambos. Desnudarse era testear los dispositivos de poder. El desnudo bajando la escalera de Antonio Manuel es el *grado cero* de la performance: solo un cuerpo, nada más que un cuerpo. ¿Cuál es el escándalo? ¿Que se presente como obra de arte o que no acepte las reglas? ¿Que su obra no sea resultado de un trabajo o que la desnudez en el espacio público no está permitida? Si Mario Pedrosa se conmovió con el acto y le escribió a Manuel fue porque este puso

<sup>47</sup>. Frederico Morais, “Cronocollage: Río de Janeiro, 1965-1971” en *Río experimental (Más allá del arte, el poema y la acción)*, Valencia, Fundación Botín, 2010, p.124.

con los mínimos elementos posibles los conceptos que el crítico había utilizado para activar el arte de la década del sesenta: el inicio de la era posmoderna, el cuerpo del artista como “máquina sensorial” y el arte como “ejercicio experimental de la libertad”.



2

---

**MAPAS ACÚSTICOS,  
CONSTELACIONES SONORAS**



Pensemos en una serie infinita de conferencistas y oradores infatuados y tendremos una posible historia de la cultura brasileña. Como ha afirmado Antonio Candido, “no olvidemos que, para el hombre común, del pueblo, en nuestro siglo la encarnación suprema de la inteligencia y de la literatura fue un orador, Rui Barbosa, que casi nadie lee más allá de algunas páginas en alguna antología”<sup>48</sup>. Oswald de Andrade ya se había adelantado a la observación de Candido cuando en 1924, en su *Manifiesto Pau-Brasil*, advertía:

Toda la historia bandeirante y la historia comercial de Brasil. El lado docto, el lado citas, el lado autores conocidos. Conmovedor. Rui Barbosa: una galera en Senegambia. Todo se vuelve riqueza. La riqueza de los bailes y de las frases hechas. Negras de jockey. Odaliscas en el Catumbí. Hablar difícil<sup>49</sup>.

Desde esta perspectiva, el modernismo brasileño no solo fue una operación de actualización estética, no solo escogió como antagonistas a los poetas parnasianos, sino que operó sobre una tradición oratoria construida en base a la impostación y al ornamento. Los dos manifiestos de Oswald de Andrade, con su prosa seca y cortante, con su sentido del humor y de la ironía, deberían ser pensados además de como una serie de principios estéticos, éticos y políticos, como piezas oratorias estratégicas para contrarrestar el predominio de una retórica hueca y rastrera que sobrevivía

---

<sup>48</sup> “O escritor e o público”, in *Literatura e Sociedade*, Rio de Janeiro, Ouro e azul, 2006, p. 93.

<sup>49</sup> “Manifiesto Pau-Brasil” en Oswald de Andrade: *Escritos antropófagos*, Buenos Aires, Corregidor, 2001, edición de Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar, p.31.

desde la época de la colonia. El modernismo también fue una revolución en los tonos. En *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira escribe: “No sé que impresión habría recibido de *Paulicéia* si la hubiera leído en lugar de escucharla de la boca del poeta. Mario recitaba admirablemente bien sus poemas, de algún modo indirecto los explicaba, en suma, convencía”<sup>50</sup>. No es casual que fuera Manuel Bandeira –un poeta muy sensible a los ritmos y a la versificación con una formación erudita– quien compusiera el poema que produjo más escándalo en la Semana de Arte Moderno: “Os sapos”, leído en el evento por Ronald de Carvalho:

Los sapos

Inflando la panza  
Salen de la penumbra,  
A los saltos, los sapos.  
La luz los deslumbra.

Con un ronquido que aterra,  
Croa el sapo-buey:  
- “Mi papá se fue a la guerra!”  
- “¡No fue!” – “¡Fue!” – “¡No fue!”.

El sapo-tonelero,  
Parnasiano aguado,  
Dice: – “Mi cancionero  
Está bien gastado.

¡Ved como primo  
En comer los hiatos!  
¡Qué arte! Y nunca rimo  
Los términos cognados.

Mi verso es bueno  
Trigo sin paja.  
Hago rimas con  
Consonantes de apoyo.

Va por cincuenta años  
Que les de la norma:

---

<sup>50</sup>. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012, p.69.

Reducción sin daños  
A moldes la forma.

Clama la sapería  
En críticas escépticas:  
No hay más poesía,  
Pero hay artes poéticas...<sup>51</sup>

Probablemente “Los sapos”, que ya había sido publicado en 1919 en *Carnaval*, segundo libro de poesía de Manuel Bandeira, podría ser pensado como el primer manifiesto del modernismo<sup>52</sup>. Lo primero que resulta sorprendente es la elección del “sapo” para protagonizar el poema. Tenemos allí un procedimiento de inversión dado por la elección de un animal abyecto y despreciado, escogido contra los centauros y las ninfas que poblaban algunos de los poemas parnasianos. En el poema encontramos diferentes sapos: el sapo-tanoeiro, el sapo-pipa y el sapo cururu. Respecto al tanoeiro, más que un tipo de sapo se trata de la denominación popular para una persona que ejerce una profesión vulgar. En cambio el sapo-pipa y el sapo-cururu son, efectivamente, dos tipos de sapos. El primero habita la región amazónica, el segundo recibió su nombre de la lengua tupí “cururu” (kuru’ru). Con el mote “tanoeiro” y las referencias amazónicas y tupís, Bandeira introdujo referencias que en ese momento eran consideradas innobles aunque populares –el sapo cururu es el protagonista de una antigua cantiga infantil– e incorporó registros que la *Belle Époque* brasileña había excluido del discurso poético.

Rimado, construido con redondillas de cinco sílabas, el poema introduce el tabú de la oralidad en su interior a través de esos pequeños diálogos destinados a desestimar las genealogías enunciadas por los sapos tanoeiros. Ni guerreros ni reyes, los sapos tanoeiros son presentados

<sup>51</sup>. Croa el sapo-buey- “¡Mi padre fue rey!” – “¡Fue!” – “¡No fue!” – “¡Fue!” – “¡No fue!” // Clama en un asomo / El sapo-tonelero: / - El gran arte es como / Labor de joyero. // O bien de estatuario. / Todo cuanto es bello, todo cuanto es variado, / canta en el martillo). // Otros, sapos-pipas / (Un mal en sí cabe), / Hablan por las tripas, / -“¡Sé!”-“¡No sabe”-“¡Sabe!” .- // Lejos de esa grita, / Allí donde es más densa / La noche infinita / Viste la sombra inmensa; // Allá, huido del mundo, / Sin gloria, sin fe, /En el precipicio profundo / Y solitario, es // Que susurrás tú, / Lleno de frío, / Sapo-cururu / De la orilla del río..

<sup>52</sup>. Sobre la lectura de “Os sapos” en la Semana ver Marcos Augusto Gonçalves, 1922 a *Semana que não terminou*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012, pp.305-306.

como imitadores y embusteros de la palabra, y sobre todo como cultores de un exceso de retórica<sup>53</sup>. La máquina performática busca poner de relieve la disputa por las entonaciones y las gestualidades que trajo el modernismo a la cultura brasileña.

En “Dialéctica del malandrán”, Antonio Candido propuso una tradición alternativa para la literatura brasileña que nacía con la poesía rutilante de Gregório de Matos, se consolidaba con *Memórias de um sargento de milícias* (1854) de Manuel Antonio de Almeida y se extendía en algunas producciones de Oswald y Mario de Andrade.<sup>54</sup> *Memórias* representaba un mundo sin culpas en el seno de una sociedad joven como la brasileña, en la que la ley y la norma nunca son lo suficientemente fuertes para ser cumplidas. Lejos de la retórica liberal y del florido estilo de “belles lettres”, lo que se imponía en *Memórias* era una irreverencia popular. Según Candido, *Memórias* “no se encuadra en ninguna de las racionalizaciones ideológicas reinantes en la literatura brasileña”<sup>55</sup>, en ese proceso lo que detecta Candido, entre otras cosas, son los campos sonoros que quedan afuera de lo que él mismo llamó la *formación* de la literatura nacional. También Haroldo de Campos en su ensayo “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos”<sup>56</sup>, opone un “estilo pobre, de tanteos y tropiezos, contra estilo rico, opulento, polícromo, profuso, con cadencia de oratoria” representado por Rui Barbosa y Coelho Neto y reforzado por la crítica que

<sup>53</sup>. Bandeira señala en su *Itinerário em Pasargada*. Op. Cit., p. 52: “A propósito de esta sátira, debo decir que la dirigí contra ciertos ridículos del posparnasiansmo. Es verdad que en los versos: “El gran arte es como Labor de joyero” parodié al Bilac de la “Profesión de fe” (“Imito orfebres cuando escribo...”). Había dos indirectas, una dirigida a Hermes Fontes, la otra a Goulart de Andrade. El poeta de las Apoteosis, en el prefacio al libro, había llamado la atención del público por el hecho de no encontrar en sus versos rimas de palabras cognatas; Goulart de Andrade había publicado unos poemas en que adoptó la rima francesa con consonante de apoyo (así llaman los franceses a la consonante que precede la vocal tónica de la rima, pero al no haber sido nunca usada en poesía de lengua portuguesa, el poeta consideró que debía alertar al lector de aquella innovación y poner debajo del título de los poemas la declaración entre comillas: “Gracias a la consonante de apoyo”. En el mismo registro de “Los Sapos” se pueden pensar varios pasajes de *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade, principalmente el capítulo de la carta para las Icamíabas.

<sup>54</sup>. Hay traducción al castellano en *Absurdo Brasil (Polémicas en la Cultura Brasileña)*, compilación de Florencia Garramuño y Adriana Amante, Buenos Aires, Biblos, 2000.

<sup>55</sup>. Antonio Candido: “Dialéctica da malandrangem” en *O discurso e a cidade*, São Paulo, Duas Cidades, 1993, p.51.

<sup>56</sup>. Incluido en Roberto Schwarz (org.), *Os pobres na literatura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983. Hay traducción en *Galaxia concreta (Antología de Décio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos)*, México, Universidad Iberoamericana, 1999, edición de Gonzalo Aguilar.

Sílvio Romero hizo al *tartamudeo* de Machado de Assis<sup>57</sup>. Esta tradición *tartamuda* también se lee en Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade y Dyonélio Machado. En una expresión de “magreza estética” (de ahí lo del *arte pobre*), “el tartamudeo estilístico es –según Haroldo de Campos– una forma voluntaria de metalenguaje”. Porqué no imaginar, entonces, una tradición plural y diversa, que hurgó en las inflexiones de la voz como estrategias de combate, cuyo objetivo fue enfrentarse y desarmar la tradición del “buen decir”, tan afincada en Brasil.

## Gritos y farfulleos

Si se trazara un mapa acústico de la cultura brasileña de las últimas décadas sería posible percibir un extendido uso del grito y del farfulleo como otras estrategias posibles de enfrentamiento al buen decir. En relación al grito, no se trata de uno que otorga énfasis a un discurso perfectamente articulado, sino de uno que se encarna en la voz y desestabiliza el sentido. Remite al cuerpo y es signo de un orden prediscursivo, representando energías pulsionales que no pueden ser acalladas, ni convertidas en retóricas. Mientras que el farfulleo funciona como un mensaje interferido, exangüe, índice sonoro del fracaso comunicativo y de la potencia que puede contener ese fracaso. Roland Barthes lo definió como “un mensaje fallido por dos veces: por una parte porque se entiende mal, pero por otra, aunque con esfuerzo, se sigue comprendiendo”<sup>58</sup>. Grito y farfulleo constituyen huidas del sentido o su puesta en suspensión, como si todo discurso, y ya no el buen decir contra el que combatió el modernismo, pudiera ser puesto bajo sospecha.

Para comenzar tenemos a ese gran grito cinematográfico, Glauber Rocha, que en sus películas, en su programa de televisión *Apertura*, en sus intervenciones públicas y aun en su única novela, *Riverão Sussua-*

<sup>57</sup>. Sílvio Romero publicó en 1897 un libro muy crítico enteramente dedicado a Machado de Assis, titulado *Machado de Assis*. Ver Sílvio Romero, *História da literatura brasileira*, São Paulo, Jose Olympio, 1943.

<sup>58</sup>. “El susurro del lenguaje”, in *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, España, Paidós, 2009, p.115.

rana, no ha dejado de gritar<sup>59</sup>. O Gal Costa, que un buen día decidió comenzar a cantar a los gritos cual Janis Joplin tropical, mientras Clarice Lispector declaraba en *La hora de la estrella* el “derecho al grito” para su Macabea, para su Rodrigo SM y suponemos que para todos. Unos años antes, en una de sus crónicas, Clarice escribía: “Sé que lo escribo aquí no se puede llamar crónica ni columna ni artículo. Pero sé que hoy es un grito. ¡Un grito!, de cansancio. ¡Estoy cansada!”<sup>60</sup>.

Límite del discurso, marca de su insuficiencia o agotamiento, leemos al final de “Meu tio o jaguetê”:

Ei, ¿por causa del negro? No maté al negro. Taba contando-tonterías ...¡Mire el jaguar! Ui, ui, usted es bueno, no me haga eso, no me mate... Yo – Macuncozo... No haga eso, no... Ñeñeñén... ¡Heeé!... Hé... Aar-rra... Aaah... Ce me arrhoou... Remuaci... Reiucaá-nace... Araaa...Uhm... Ui.Ui... Uh... uh... eeee... ee... e...<sup>61</sup>.

El grito instaura aquí el sinsentido y la indistinción: ¿cómo pudo haber sido narrada esta historia? ¿De qué metamorfosis somos testigos? ¿Se trata del fondo animal que hay en lo humano o de lo humano que hay en todo animal? ¿Cuál es el umbral entre la palabra y el grito, entre lo humano y lo animal?<sup>62</sup>.

También “Tataturema”, canto segundo de *O Guesa* de Sousândrade,

<sup>59</sup>. En su novela *Riverão Sussuarana* Glauber utiliza las mayúsculas como herramienta del grito: “Salimos por la puerta de la cocina, la puerta fue trabada, ¿ÉL TRAJO LA LLAVE¿;Cuándo ANDO DE ACUERDO AL RELATO DE LA VECINA NECY SUBIÓ SIN LLAVE E INTENTÓ ABRIR LA PUERTA DE LA COCINA CON UN DESTORNILLADOR CON QUIÉN ESTABA LLAVE?”, Florianópolis, Editora UFSC, 2012, p. 192. (traducción nuestra).

<sup>60</sup>. La crónica se publicó el 9 de marzo de 1968, en el *Jornal do Brasil* y se titula “O grito”, continúa así: “Es obvio que mi amor por el mundo nunca impidió guerras y muertes. Amar nunca impidió que por dentro llorase lágrimas de sangre. Ni impidió separaciones mortales. Los hijos dan mucha alegría. Pero también dolores de parto todos los días. El mundo falló para mí, y yo le fallé al mundo. Por lo tanto no quiero amar más. ¿Qué me queda? Vivir auténticamente hasta que la muerte natural llegue. Pero sé que no puedo vivir automáticamente: necesito del amparo y del amparo del amor”. Más allá del tono confesional que Clarice imprime a su crónica, es interesante subrayar como el “grito” funciona como una suerte de *shifter* que rompe con el género: no es una crónica, es un “grito”, recogida en *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 81. Vale recordar que el primer título de *Água viva* iba a ser *Coisa gritante*.

<sup>61</sup>. *Campo general y otros relatos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, traducción de Valquiria Wey, p. 454.

<sup>62</sup>. Para una reflexión desde la antropología ver Eduardo Viveiros de Castro. *Inconstância da alma selvagem*. San Pablo, Cosac & Naify, 2002; y desde la filosofía Giorgio Agamben. *Lo abierto. El hombre y el animal*, Valencia, Pre-textos, 2005.

termina con unas interjecciones (“Que fazeis?... Hu! Hu! Hu!”) para no hablar del final del canto décimo, rebautizado “O inferno de Wall Street” por los hermanos Campos en los años sesenta:

(Magnético *handle-organ*; ring de osos  
sentenciando a la pena última  
al arquitecto de la FARSALIA; Odiseo fantasma en  
las llamas de los incendios de Albión:)

— Bear... bear... es ber’beri, Bear... Bear...  
= Mammumma, mammumma, ¡Mamón!  
— Bear... bear... ber’... Pegasus...  
Parnassus...  
= Mammumma, mammumma, Mamón<sup>63</sup>.

La máquina performática está condensada en esos gritos porque es el cuerpo de la voz misma el que dinamita el texto dotándolo de sentido desde esos márgenes. En la adaptación de la obra de teatro de Oswald de Andrade, *O rei da vela*, que realizó José Celso Martínez Corrêa en 1967, con una puesta en escena que combinaba técnicas circenses y teatro de revista, ópera y teatro crítico, rigor gestual y transgresión, ritual y pornografía, protesta y fiesta, se dotaba al grito de un componente de agresión que debía sacudir al espectador. La puesta destituía un teatro de la palabra y del mensaje que perseguía una pedagogía popular y revolucionaria, como habían sido hasta ese momento el teatro *Arena* u *Opinião*. El grito y el uso del cuerpo en *O rei da vela* y luego también en la censurada *Roda Viva* producía una catarsis de signo invertido, experimentada más en el escenario que en las plateas<sup>64</sup>. En este sentido, el estreno de *Terra em transe* de Glauber Rocha no solo debe leerse como una autocrítica del rol del intelectual frente al fracaso de un gobierno que se pretendía de izquierda, sino como la escenificación de un grito catártico.

Enfrentando al grito como énfasis del discurso, se encuentra el farfalleo, dotado al mismo tiempo de la potencia y la impotencia del no decir o del decir a medias. Las vocalizaciones de João Gilberto Noll en

<sup>63</sup>. *El inferno de Wall Street y otros poemas*, Buenos Aires, Corregidor, 2018, traducción de Mauricio Colares y Laura Posternak, p.139.

<sup>64</sup>. Aimar Labaki: *José Celso Martínez Corrêa*. São Paulo: Publifolha, 2002.

sus lecturas públicas forman parte de ese registro sonoro. Suplemento vocal y máquina performática cuya presencia transforma el texto que le dio origen. En el mes de mayo de 2011, como parte de la serie *Autores em cena*, y dirigido por Fernanda D’Umbrá<sup>65</sup>, Noll leyó fragmentos de *Lord* y de *Acenos e afagos*. La puesta, despojada, comenzaba con un teléfono sonando y un reflector que enfocaba el ingreso de Noll al escenario, para recitar un trecho de *Lord*:

¡Ah!, de nuevo me equivocaba, el hecho es que perdía la dirección. Caminaba atolondrado, al azar, hasta que di con las márgenes del Tamesis al que encontraba por primera vez. No había mucha gente por sus orillas y el frío dolía en los huesos. Yo era aquel hombre que ya había anhelado ser alguien a quien un policía pudiera sorprender durmiendo congelado en las calles, un hombre que, al responder a la inquisición de la autoridad, no tuviera documentos, ni lengua, ni memoria. Y que fuese confinado a la celda de castigo por años y años. O, por el contrario, que fuese perdonado instantáneamente por un policía joven, totalmente inexperto, en su primera ronda, y de quien emanara un rayo de simpatía por aquel montón de carne sin nombre, destino, hospedaje<sup>66</sup>.

Su lectura era lenta en extremo, y utilizaba un timbre vocal atravesado por requiebros y gemidos, que se engarzaban en las palabras configurando una oralidad vacilante. Por momentos parecía una lección que amenazaba con apagarse en el silencio. La vocalización del fragmento traía, además, una significación adicional, el modo en que Noll entonó la exclamación “ah”. Al requiebro y al gemido, le agregaba allí la súplica. Por estar al comienzo del fragmento, y por el hecho de ubicar a su personaje en una condición de marginación social, un sin techo indocumentado e ilegal en un país extranjero, revelaba no solo

---

<sup>65</sup>. Fernanda D’Umbrá nasceu em São José do Como Preto. Ha dirigido las siguientes piezas 1992- *A Comédia dos Erros*, de William Shakespeare, dirección de Cacá Rosset; 1992- *Arte: Exatidão nas Asas da Intuição. A Cantora Careca*; 1992- *Estórias de New York*; 1992- *Os Amores Abandonados de Jennifer R.*; 1993- *O Mambembe*; 1994- *O Imperador da China*; 1996- *Ubu, Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes 2*; 1998- *Diário das Crianças do Velho Quarteirão*; 1998- *O Aparente*; 2002- *E Éramos Todos Thunderbirds*; 2003- *A Frente Fria que a Chuva Traz*; 2005- *As Mulheres da Minha Vida*; 2006- *A(u)tores em Cena*; 2006- *Chapa Quente*; 2007--*O Natimorto - Um Musical Silencioso*; 2008- *Confissões das Mulheres de 30*; 2009- *A Noite Mais Fria do Ano*.

<sup>66</sup>. *Lord*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, p. 37.

el nudo de la trama de *Lord*, sino al propio farfulleo como una estética de la pobreza y una ética de la duda en un mundo cada vez más dominado por una lógica de la asertividad.

Las lecturas públicas de Noll promueven otras lecturas para sus textos, descubren en su prosa caudalosa y dinámica las marcas de ese farfulleo. En este sentido se pueden leer los muy frecuentes estados de ensoñación de sus personajes. Narrados en potencial, se nos presentan como algo que, eventualmente, puede acontecer, una suerte de soliloquio dubitante que sin confirmarse en los hechos flota como un suplemento de sentido que afecta la trama, indica recorridos y súbitas revelaciones. Un ejemplo de ello es el comienzo de *Lorde*,

Cuando salí por la puerta de la aduana, dos pesadas valijas, bolso colgando al hombro, ni siquiera pensé en mirar a quienes esperaban atrás de una cuerda a los pasajeros que llegaban a destino. De pronto me había vuelto increíblemente calmo. Si él no aparecía, me iría a un hotelito barato y volvería al Brasil al día siguiente. Continuaría caminando por el pasillo con aquellas sombras expectantes a mi lado detrás de la cuerda –esos que acostumbran a esperar a los viajeros como si no tuviesen nada que hacer excepto aguardar sedentariamente a los que no paran de moverse, partir y llegar. Estaba llegando al aeropuerto de Heathrow, en Londres. Llamado por un ciudadano inglés para una especie de misión<sup>67</sup>.

El farfulleo permite la constitución de una lengua literaria siempre próxima al fracaso y al desvarío, es un procedimiento que astilla tramas y géneros. La demora, el balbuceo, el deterioro mental o de la memoria, la duda, la incertidumbre y la impotencia constituyen algunas de sus figuras literarias. La distorsión óptica que produce el torrencial verbal en la novela *Catatau* de Paulo Leminski, la coralidad de *Monodrama* de Carlito Azevedo, el elogio de la demora en Nuno Ramos, las *Memórias sentimentales de João Miramar*, de Oswald de Andrade, que menciona Antonio Candido en “Dialéctica del malandrajé”, o las *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, que menciona Haroldo de Campos en su “Arte pobre, tempo de pobreza, poesía menos”.

## Voz y máquina

---

<sup>67</sup>. Ibid, p. 9.

La Poesía Concreta ha sido estudiada más en su dimensión material, en los usos que dio a la página en blanco, en sus diseños y tipografías, que en la dimensión sonora y vocal que el proyecto concreto también proponía<sup>68</sup>. Es decir, ha sido estudiada más en su aspecto verbal y visual que en su aspecto vocal. Ya hubo una dislocación importante cuando los poetas decidieron exhibir sus poemas en un museo, destacando su dimensión espacial y visual, pero paralelamente también hicieron lecturas, acompañados por músicos, para mostrar e investigar sus aspectos sonoros. La deconstrucción del complejo grafo-sonoro de la que habla Flora Süssekind<sup>69</sup> apunta hacia un campo experimental del signo que supere la perspectiva de las particiones institucionales entre voz, escritura e imagen. En el Teatro Arena de San Pablo y con motivo del primer aniversario del grupo Ars Nova, el 1º de noviembre de 1955 se presentó la vocalización de tres composiciones de *Poetamenos* junto con obras de Anton Webern, Ernest Mahle y Damiano Cozzella. En el programa de presentación, por primera vez se menciona el término “poesía concreta”. Esta lectura tenía entre sus objetivos refutar a aquellos críticos que decían que esos poemas no se podían vocalizar. Sin embargo, toda la concepción del poema supone su vocalización. Es más, hay una innovación en ese terreno porque hasta *Poetamenos*, la lectura en voz alta de los poemas se definía o por las sílabas (largas y breves), como en la poesía latina, o por la versificación, la acentuación y las rimas. Es decir, componentes estructurales del poema que son como su armazón y su esqueleto, lo que Don Geiger denomina “estructura de sonidos”<sup>70</sup> de un poema, con su alto nivel de previsibilidad y de repetición: por ejemplo, el soneto o el alejandrino. Eso cambia con el poema en verso libre o el poema en prosa, pero ahí los criterios surgen del propio poema y no de una preceptiva previa. Con *Poetamenos*, en cambio, la idea es la consideración *tímbrica* del verso. Y esta es arbitraria porque responde a los colores que no tienen una función determinada, sino solo la de armar grupos por contraste cromático. Como una partitura de música con-

<sup>68</sup>. Para un abordaje de la poesía concreta ver Gonzalo Aguilar, *Poesía Concreta Brasileira. Las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

<sup>69</sup>. “(Quase audível) – Nota sobre o ão” en *Sobre Augusto de Campos*, organización de Flora Süssekind y Julio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, 7 letras, 2004, p.145.

<sup>70</sup>. Ver *Sound, Sense, and performance of Literature*, University of California Press, 1963.

temporánea, hay un dispositivo que el intérprete puede usar libremente a partir de unos principios básicos (por ejemplo, un timbre para el color rojo, otro para el color amarillo, etc.). Desde entonces, las performances públicas de los Poetas Concretos se multiplicaron: desde eventos con proyección de poemas en láser (en 1989, en la avenida Paulista de San Pablo, se proyectan los poemas de Augusto de Campos “Risco”, “Rever” y una versión de “El tigre” de Blake), además de innumerables presentaciones, grabaciones y el show *Poesia é risco* que Augusto de Campos armó con Cid Campos. Por otra parte, debido a la cercanía con los músicos del Grupo Experimental de Música Nova (Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Willy Correia de Oliveira, Gilberto Mendes, Régis Duprat y Júlio Medaglia), varios de sus poemas fueron musicalizados. En el Festival de Música Nova de Santos, realizado en 1963, Willy Correia de Oliveira presentó “Movimiento”, basado en el poema de Décio Pignatari, Gilberto Mendes “Nascemorre” de Haroldo de Campos, y Koellreuter musicalizó “Haicais” de Pedro Xisto.

Por eso también es necesario para abordar estas producciones utilizar el concepto de “estructura de sonidos”<sup>71</sup> de un poema, ya mencionado, pero confrontándolo con usos no previstos por esa estructura. Estos aspectos inmanentes entran en tensión con los raids sonoros que se hacen desde afuera del texto escrito y de su “estructura de sonidos”, produciendo una doble articulación: construcción estructural y devenir material. En el primer período denominado ortodoxo, lo *verbivocovisual* es isomórfico: por ejemplo, en “Tensão” de Augusto de Campos, la “t” forma una cruz como la tipografía visual de la letra y organiza dos ejes sonoros de lectura, horizontal y vertical (mientras la ‘s’ traza un eje diagonal). Pero esta estructura que percibe la mirada y la vocalización del poema adquiere nuevos sentidos en la lectura que hacen Augusto de Campos y Cid Campos. Ya en el manifiesto “Plano piloto para Poesia Concreta” se había enunciado la dimensión sonora y musical de aquel proyecto:

ideograma: apelación a la comunicación no-verbal. el poema

<sup>71</sup> Ibid. Don Geiger señala como características de la “estructura de sonidos”, las rimas internas, alteraciones, asonancias, entre otras posibles formas y figuras que constituyen el aspecto sonoro y musical de un texto poético.

concreto comunica su propia estructura: estructura-contenido. el poema concreto es un objeto en y por sí mismo, no un intérprete de objetos exteriores y/o sensaciones más o menos subjetivas. su material: la palabra (sonido, forma visual, carga semántica). su problema: un problema de funciones-relaciones de ese material. factores de proximidad y semejanza, psicología gestalt. ritmo: fuerza relacional. el poema concreto, usando el sistema fonético (dígitos) y una sintaxis analógica, crea un área lingüística específica –“verbivocovisual”– que participa de las ventajas de la comunicación no-verbal, sin abdicar de las virtualidades de la palabra. con el poema concreto ocurre el fenómeno de la metacomunicación: coincidencia y simultaneidad de la comunicación verbal y no-verbal, con la nota de que se trata de una comunicación de formas, de una estructura-contenido, no de la usual comunicación de mensajes<sup>72</sup>.

La “verbivocovisualidad” aludida no era una propiedad exclusiva de los Concretos brasileños, sino un ámbito de investigación compartido por diferentes artistas, de diferentes disciplinas y de diversas nacionalidades, en torno a un arte que comenzaba a ser pensado como campo experimental y articulaba, a la vez que excedía, poesía, música y artes plásticas. Las referencias procuran hacer visibles matrices de composición que músicos y poetas compartirían, básicamente, mediante procedimientos “seriados” y “aleatorios” que los Concretos postulaban como

<b>com</b>	<b>can</b>	
<b>som</b>	<b>tem</b>	
<b>con</b>	<b>ten</b>	<b>tam</b>
<b>tem</b>	<b>são</b>	<b>bem</b>
	<b>tom</b>	<b>sem</b>
	<b>bem</b>	<b>som</b>

<sup>72</sup>. En Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari, *Galaxia concreta*, Mexico, Universidad Iberoamericana, 1999, traducción de Gonzalo Aguilar, p.86 (subrayado nuestro).

formas de composición poemática, destinadas a controlar los excesos de lirismo y las intromisiones de la subjetividad.

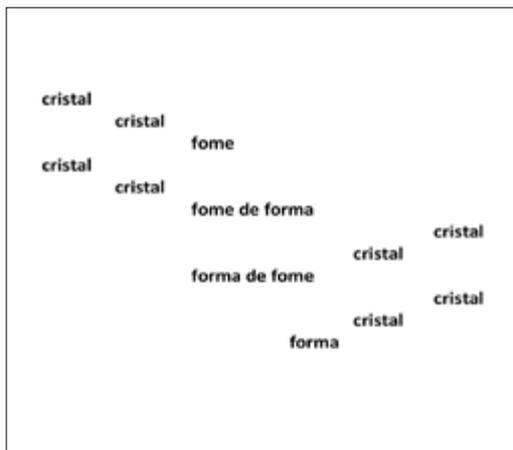
De este texto se ha analizado su forma reticular, los recorridos que se pueden realizar a través de diversas lecturas, todas ellas en consonancia con el proyecto de los Concretos de destituir el verso como unidad mínima del poema<sup>73</sup>. La puesta en voz de Augusto y Cid escoge, entre los muchos posibles, dos recorridos para el poema, pero de tal modo que su enunciación los multiplica. En primer lugar repite dos veces el siguiente recorrido: “ten são / com som / can tem / con tem / tam bem / tom bem / sem som”. Como se puede observar, la puesta en voz parte del núcleo del poema y se estructura entre el “sonido” (“com som”) y su falta (“sem som”). En términos sonoros, la vocalización se construye sobre la repetición de la oclusiva alveolar sorda, la ‘t’, y la africada palatal, la ‘c’, para culminar en la fricativa alveolar, la ‘s’, de “sem som”. El recorrido vocal del poema, su principio acústico y constructivo, privilegia la repetición: duplica su trayectoria de lectura, construye cadenas sonoras sostenidas en la repetición y elige terminar con dos palabras que reiteran su primera letra. De mayor a menor, la vocalización serializa el poema. Un segundo tramo establece un recorrido diferente. La voz de Augusto repite treinta veces “tom / can / tem / com / tom”. El sentido, que podría imaginarse como un “canten con tono”, es perturbado por la repetición y por las mínimas variaciones que tanto Augusto como Cid van insertando en el poema: incrustaciones de otras palabras de “tensão”. Finalmente, la vocalización es acompañada por el sonido de una guitarra eléctrica ejecutada de modo reiterativo por Cid. Ni las diferentes variaciones que hace Augusto de Campos ni el riff de la guitarra de Cid ni siquiera los *close-ups* de los grupos de signos que permite la tecnología estaban previstos en la primera versión publicada del poema.

“Cristal” (1956), de Haroldo de Campos, fue grabado por Ecilia Azevedo Grünwald y Augusto de Campos<sup>74</sup>:

En la vocalización de “Fome de forma” el efecto seriado se produce a

<sup>73</sup>. En algunos casos, existe más de una versión: “Tudo está dito” de Augusto de Campos, por ejemplo, fue interpretado por el propio poeta y también por Arrigo Barnabé (<https://www.youtube.com/watch?v=d8g-U1Uxxqg>).

<sup>74</sup>. La vocalización se puede escuchar en: <http://www.poesiaconcreta.com.br/audio.php?page=3&ordem=asc> (acceso: 08/06/2014).



partir de la palabra “cristal”. Si en el poema dicha palabra está escrita ocho veces, en la grabación se pronuncia un total de doce veces, dos de ellas como si fuera una suerte de “campanada”, cuando Ecilia, que lleva la voz cantante de esta palabra, queda por debajo de las palabras pronunciadas por Augusto, y el resto, como si fuera una “letanía”, termina por deshacer el sentido de la palabra. La contraposición tímbrica, perceptible en este caso por la voz grave de Augusto y aguda de Ecilia, más que articularse en un todo homogéneo produce una fricción. De este modo, la puesta en voces contribuye a que el poema exhiba más de manera más plena las posibles distancias, y los diversos recorridos entre los significantes “cristal” y “fome de forma”.

En ambos poemas, la repetición efectiva de su totalidad o de sus partes y las velocidades operadas en dichas repeticiones, la incrustación vocálica de palabras y el contraste tímbrico profundizan los principios reivindicados por la música moderna. Asimismo, se produce una simultaneidad que ninguna lectura silenciosa es capaz de conseguir. El escuchar es naturalmente simultáneo, la lectura es fatalmente lineal. Si fuéramos de los poemas vocalizados a los poemas escritos, estos últimos nos parecerían “cerrados” o “congelados” en medio de un movimiento; mientras que la dimensión vocal reintroduce una apertura y dinamiza la composición. Pero para ver qué sucede con la voz propiamente dicha más allá de la cuestión tímbrica, deberíamos preguntarnos por la entonación. Al escuchar, por ejemplo, a Marinetti

recitando el poema “Zang tumb tumb” (1914)<sup>75</sup>, se podrá percibir que, pese a ser un poema eminentemente fonético, se mantiene una expresividad, o más bien se activa, como si la vocalización repusiera lo que el poema escrito había buscado dejar atrás. Otro ejemplo es la vocalización de “Ursonate” (1932)<sup>76</sup> de Kurt Schwitters, en el que más que reponer la impostación lírica, la vocalización readquiere una linealidad previsible. Por el contrario, la voz en los poemas vocalizados de los Poetas Concretos está trabajada de manera voluntaria, ni vehículo para expresar un mensaje –el poema–, ni vehículo para expresar el interior de una subjetividad. Las voces Concretas revelan el proyecto de alcanzar una voz neutra, dotándola de una indiferencia que obtura o dificulta cualquier recomposición argumental. En su repetición, en los tonos monocordes o en las letanías, construyen una sonoridad cuyo objetivo consiste en expulsar cualquier rastro de interioridad.

## Actuar la voz

En los ensayos críticos dedicados a la poesía marginal de los años setenta<sup>77</sup> son escasas las referencias a su dimensión performativa, aun cuando la actuación en el espacio público fue un componente importante para muchos de los poetas que participaron<sup>78</sup>. Se podría

<sup>75</sup>. El poema puede ser escuchado en: <http://www.youtube.com/watch?v=u1Yld7wGWEI> (acceso: 08/06/2014).

<sup>76</sup>. Un fragmento del poema puede ser escuchado en: <http://www.youtube.com/watch?v=6X7E2i0KMqM> (acceso: 08/06/2014).

<sup>77</sup>. Entre los libros que trabajan con la poesía marginal se pueden mencionar: *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e desbunde* (1980) de Heloisa Buarque de Holanda, *Retrato de época* (1981) de Carlos Alberto Messeder Pereira, *O que é a poesia marginal* (1982) de Glauco Mattoso, *Literatura e vida literária. Polémicas, diários & retratos* (1985) de Flora Süssekind, y *Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado. Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970* (2010), de Fred Coelho.

<sup>78</sup>. Una perspectiva desencantada ofrece Glauco Mattoso en *O que é poesia marginal?* Rio de Janeiro, Brasiliense, 1981. “Ya en el caso, también específico, de los grupos de poetas/editores *desbundados*, la marginalidad asumida primero es como una válvula de divulgación del trabajo individual; después conscientemente, como bandera y componente del mismo *desbunde*. Cuando eso ocurre, los poetas buscan la publicidad y la popularidad a través de soluciones promocionales también “alternativas” que, aunque coherentes con el estilo de comportamiento asumido, dan lugar al vedetismo y, eventualmente, a algún estrellato: *happenings*, shows, recitales, marchas, lanzamientos en las plazas y cosas así. Ejemplos típicos”, p.78 (traducción nuestra).

citar como ejemplo la venta de los libros artesanales en playas y en puntos clave de la zona Sur de Río de Janeiro, o los encuentros poéticos en el mítico *Circo Voador*. De los numerosos grupos que circulaban en aquellos años<sup>79</sup>, el grupo denominado Nuvem Cigana, fundado en 1972 por Ronaldo Bastos y compuesto, entre otros por Chacal, Bernardo Vilhena, Ronaldo Santos, Charles, Pedro Cascardo, Dionísio Oliveira y Lucia Lobo, constituyó la poesía como campo experimental en el que ocupaba un lugar central la máquina performática. Nuvem Cigana produjo varios libros y una efímera, aunque importante, revista llamada *Almanaque Biotônico Vitalidade*. Entre 1975 y 1979, además, realizaron eventos poéticos y performático que denominaron “artimanhas”.

Como mencionan casi todos los relatos que dan cuenta de la génesis de Nuvem Cigana, el viaje de Chacal a Londres y su asistencia a las lecturas de Allen Ginsberg produjeron en él una “iluminación” que dio origen a la organización de las *artimanhas* en Brasil<sup>80</sup>. Pero más allá del relato del mito de origen de los recitales de Ginsberg, los modelos de Nuvem Cigana no son tan claros, ni obviamente tan eruditos como los que informaron a los Poetas Concretos. Tanto por los testimonios recogidos como por la posterior puesta en escena de las *artimanhas*, los integrantes de aquel grupo encontraron en los bloques de carnaval de calle un primer modelo de acción, más constitutivo incluso que la escucha de Ginsberg. Si hay un *verdadero* origen para las *artimanhas*, este se encuentra en la pequeña ciudad de Buzios con la creación del bloque “Charme da Simpatia”<sup>81</sup>, que acom-

<sup>79</sup>. Entre los grupos de poetas de los años setenta se pueden mencionar, entre otros: Frenesi, Vida de Artista, Folha do Rosto, Gandaia, Garra Suburbana y Gens.

<sup>80</sup>. En *Nuvem Cigana. Poesia & delírio no Rio dos anos 70*, Chacal cuenta lo siguiente: “Vi una performance de Allen Ginsberg en Londres y fue una experiencia muy fuerte, aunque no llegué a escribir mucho allá. Por lo menos nada que pudiera aprovecharse, porque en esa época estaba muy drogado, y todo lo que quería era ver rock’n’roll. Llegué a estar preso, y hasta tome una sobredosis de heroína. No conseguía trabajar, lo máximo que pude fueron dos días en Harrod’s, una de las tiendas mas grandes de Londres. El resto del tiempo vivía drogándome, vivía del aire. Fueron once meses completamente insanos”, Sérgio Cohn (org), Río de Janeiro, Azougue Editorial, 2007, p. 37 (traducción nuestra).

<sup>81</sup>. Sobre el bloque “Charme da Simpatia”, Pedro Cascardo afirma: “Tenía un barco en Buzios con el nombre de “Charme da Simpatia”. Me acuerdo de ese día. Estábamos bebiendo allá en un bar, estaba hasta Ney Conceição y Bernardo comenzó a inventar el nombre, ‘Bloco Carnavalesco Lítero Musical Euterpe Charme da Simpatia’; Dionísio agrega: “Al principio, lo

pañará muchas de las presentaciones posteriores de las *artimanhas*. Si Ginsberg “influyó” para que un grupo de poetas cariocas comenzaran a leer en público, la estética y la puesta en escena provinieron de las tradiciones carnavalescas brasileñas. El carnaval comenzaba a ser valorizado en su dimensión transgresora, fundada en el uso del disfraz que contribuía a difuminar los límites de la subjetividad y de las convenciones sociales. Caetano Veloso editó en 1977 el disco *Muitos carnavais*, en cuya tapa aparecía maquillado con purpurina y con los labios pintados de rojo. La canción homónima, que abría el disco, decía “Yo soy vos / Vos me das / mucha confusión y paz”<sup>82</sup>.

En 1976 tuvo lugar la primera de las *artimanhas* en la librería Muro, lugar de encuentro de artistas y escritores. Con motivo de una feria de artes que allí se realizó, el grupo Nuvem Cigana fue invitado. Aquel evento fue definido por uno de los participantes, Rui Campos, como “un happening antes que la cultura de los happenings se difundiese en Brasil”<sup>83</sup>. Años después, el poeta Chacal, uno de los participantes contaba las dudas y las dificultades para imaginar la entrada del grupo en la máquina performática:

Pensamos en música, en proyección audiovisual, que era una cosa que estaba de moda, algo de danza. Pero no sabíamos cómo encajar la poesía en el medio de todo eso. El célebre “tendal de poesia” no giraba. Entonces la poesía quedó medio afuera de la programación oficial<sup>84</sup>.

Por otra parte, Bernardo Vilhena, narrando el modo en que finalmente se concretó la primera *artimnha*, afirma:

La lectura en la primera Artimanha fue totalmente improvisada. Estaban pasando una proyección de slides de Vergara sobre el

---

que hacíamos era desfilan disfrazados. Nos poníamos disfraces de papel y nos quedábamos dando vueltas por las calles, haciendo batucada, sambando, después terminábamos en el mar. Primero en Buzios, después lo empezamos a hacer en Río de Janeiro. Me acuerdo de los desfiles de disfraces de mi infancia. Pero fuimos nosotros los que revivimos el Carnaval, porque cuando comenzamos nadie más lo hacía”. Ambos testimonios se encuentran en *Nuvem Cigana. Poesia & delírio no Rio dos anos 70*. Op. Cit., p. 56 (traducción nuestra).

<sup>82</sup>. Roberto da Matta publicaba en 1979 su *Carnavais, malandros e heróis* en 1979 y *Universo do carnaval: imagens e reflexões* en 1981.

<sup>83</sup>. In *Nuvem Cigana. Poesia & delírio no Rio dos anos 70*. Op. Cit., p. 84.

<sup>84</sup>. *Ibid.*, p. 84.

Cacique Ramos y yo empecé a pisar el samba de ellos: “Ielé-o, el Cacique es bueno, Ielé, el Cacique es bueno”. Y todo el mundo empezó a acompañar. Cuando terminó, Chacal giró hacia mí y me dijo: “Es la hora, yo voy a entrar”<sup>85</sup>.

Chacal se paró frente al público y leyó “Papo de índio” [“Charla de indio”], Bernardo Vilhena recitó “Vida bandida” y Ronaldo Bastos continuó con “Ô menino, que te fez?” [“Oh niño, ¿qué te hice?”]. De acuerdo al relato, fue la proyección de las fotografías de Carlos Vergara la que estimuló el salto hacia la performance de los poetas: los *slides* retrataban al bloco Cacique de Ramos con sus participantes *fantaseados* de indios<sup>86</sup>. A la tradición carnavalesca se adicionaba la referencia indígena. No es casual que el primer poema haya sido “Papo de Índio”, que acude a cierta memoria antropofágica de tradición modernista y oswaldiana:

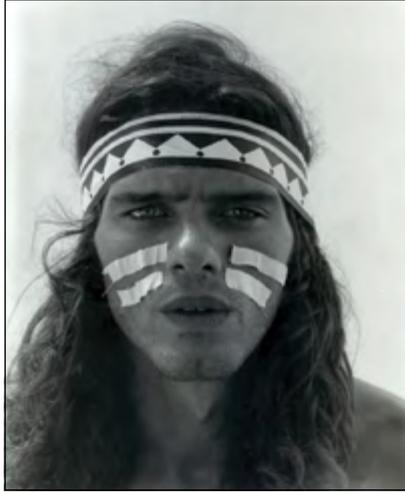
Vino un tipo con una pollera negra  
 lleno de caixinha y polvo blanco  
 que dijeron que se llamaba açucri  
 ahí ellos hablaron y nosotros cerramu la cara  
 después ellos arrepintierum y nosotros cerramu el cuerpo  
 ahí ellos insistieron y nosotros los comimos<sup>87</sup>.

El poema, en clave humorística, recupera escenas de la historia del Brasil, desde la carta de Pero Vaz Caminha hasta el cautiverio de Hans Staden. La capacidad devoradora del indio es, una vez más, reivindicada. Sin embargo, hay que tener en cuenta la mediación del bloco “Cacique de Ramos”, que trae la “fiesta” y el “artificio”, la comunión y la posibilidad del acontecimiento, la “fantasía” y la “escenificación”, la pérdida de la identidad y con ello la transgresión. A todo eso, aspirarán las *artimanhas* en las siguientes actuaciones.

<sup>85</sup>. *Ibid.*, p. 84.

<sup>86</sup>. El bloco “Cacique de Ramos” había nacido en 1961, en la zona norte de Río de Janeiro. El bloco, que todavía existe, se *fantasea* con vestimentas indígenas para sus desfiles.

<sup>87</sup>. In *Muito prazer*, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1997, p. 53.



Chacal caracterizado como indio

Durante el período en que se presentaron, Chacal escribió un manifiesto cuyo título consiste en la definición que el diccionario Aurélio da la palabra “artimanha”, “*Artimanha*: ardid, artificio, astucia”:

Artimanha se hace en la calle, precisamente en el medio de ella.  
Artimanha nació para dar nombre a lo que no era poesía, música, teatro, cine, apenasmente. Era todo y más – y más que todo – todo aquello. ¿CUÁL nombre da niño – mustafá ousalomé, hombre o mujer, cocaína o rapé – cuál nombre, cuál nombre, cuál nombre? Ningún otro sino Artimanhas.

Artimanha se hace con artificio y Artimanha  
artefacto plástico  
piernas palcos y vedettes  
chicles coristas  
joda  
Artimanha es un acto en cinelandia en la central  
es peligrosísimo  
es el inicio del fin de todo  
es la nada incrementada

es una torta confitada  
adornada

Artimanha es denuncia es discurso es infamia,  
es el producto de un pueblo que no supo hasta ahora qué es interferir  
qué es votar lo que es libertad lo que es democracia lo que es lo que es

Artimanha sabe que sin malandrage no es posible  
sabe que es necesario ocupar espacio  
sabe que es necesario gastar municiones  
sabe que torquatro es ocho como bizcocho torcido  
ay mis dientes

no acepte imitaciones, exija ARTIMANHAS<sup>88</sup>.

Las *artimanhas* son programadas pero dejan lugar a la improvisación, que se convierte en su principio fundante. La concepción poemática es, más que “verbivocovisual”, “vcoverbal”, en la medida en que la vocalización pretende transformar el poema original escrito. La máquina performática, en este caso, confunde la copia y el original. La referencia al “artificio” y la cita al “malandro” ubican la expresividad de la voz en un plano interpretativo y dramaturgico. Para utilizar una categoría carnavalesca se puede hablar de una *fantasía vocal*. Atravesada por las escenografías que se montaban, por el diálogo de a cuatro, por la participación del público y por el bloco “Charme da Simpatia” que aparecía al final de cada presentación, esa voz es fundamentalmente festiva y *artefactual*.

## Arnaldo Antunes, el autómatas descalibrado

Durante los años ochenta del siglo pasado Arnaldo Antunes formó parte de la popular banda de rock *Os Titãs* que, en conjunto con *Os paralamas do sucesso* y *Legião Urbana*, hicieron del rock brasileño un fenómeno masivo. Desde entonces, Antunes es uno de los cantantes más importantes de la MPB. De forma paralela a esa inmersión en el *star system*, Antunes es un artista visual, poeta y performer, que expone su trabajo en festiva-

<sup>88</sup>. In revista *Malasartes* nº 3, Río de Janeiro, p. 32.

les, galerías y museos de arte contemporáneo. Entre grandes y pequeños circuitos ha ido construyendo una *máscara* y una *pose* que juega con la figura del autómeta con el objetivo de problematizar tanto los modos de inserción en tales circuitos, como la relación entre sujeto y lenguaje.

En relación a la construcción de su *pose*, un primer elemento son las coreografías que Antunes desarrollaba con *Os Titãs*. En el video oficial de “Sonifera ilha” (“Isla somnífera”, 1984), el gran hit del primer disco del grupo, a diferencia del resto de sus compañeros, los movimientos del joven Antunes semejaban una danza espasmódica, proponiendo un tipo de actuación que puede ser denominada como despojada de aura. Es decir, Antunes, como otros músicos de rock y pop de los años ochenta, enfrentaba con su actuación toda una tradición dionisiaca –de la que Mick Jagger podría ser un ejemplo-. Por el contrario, Antunes representa en parte lo sostenido por Richard Schechner: “The distance between the character and the performer allows a commentary to be inserted; for Brecht this was most often a political commentary, but it could also be –as it is for postmodern dancers and performance artists- an aesthetic or personal commentary”<sup>89</sup>. Su *pose*, sin embargo, construía un distanciamiento paradójico, que no consistía en tomar distancia para que aflorase su “persona”, sino más bien en producir intermitentes borramientos de la afectividad que circula en un show de rock, o en un recital de poesía. Los movimientos espasmódicos constituyen una performance de la inspiración tanto como una crítica a la mitología de la inspiración.

Junto con los movimientos espásticos de su cuerpo, Antunes, como si fuera un autómeta, emite una voz que combina un registro grave y encantatorio conjuntamente con la emisión de gritos. El fraseo es resultado de un montaje tímbrico que combina tradiciones dramáticas opuestas. Por un lado, un canto, o un recitado monocorde, distorsionado en ocasiones con el uso de sintetizadores, *samplers* y amplificadores, cuyo resultado es el “borramiento” de todo rastro “humano”, figurando una suerte de máquina parlante. Por otro, el uso del grito, primal, corpóreo, que Antunes inculca en dosis breves e intempestivas. De este modo, su modulación vocal se balancea entre una cita poshumanista maquinal y un sonido prelingüístico<sup>90</sup>.

<sup>89</sup>. Apud Sytze Steenstra, *Song and Circumstance: The Work of David Byrne*, New York, The Continuum, 2010, p. 9.

<sup>90</sup>. Un ejemplo de ello fue la performance presentada en el Festival Internacional de Literatura

El corte de cabello es otro elemento importante para la construcción de la *pose*. Ha sido definido como una mezcla de rebeldía punk y pragmatismo *clean*, en referencia a su cabello puntiagudo con una zona afeitada y a la vez de aspecto prolijo<sup>91</sup>. Ambiguo y contradictorio, en su corte conviven la cita punk y la desnudez. Si sus “voces” hablan de un poshumanismo y una dimensión prelingüística, su cabello cita simultáneamente una dimensión posmoderna y primitiva. André Gardel, siguiendo al Conde de Keyserling, vía Oswald de Andrade, definió a Antunes como un “bárbaro tecnificado”. Ese cabello enmarca una gestualidad: ojos bien abiertos, una boca que rara vez sonríe, y un atuendo en el que suelen destacarse largas mangas de camisa que cuelgan de sus brazos y cubren sus manos, y con las que Antunes intensifica sus coreografías espasmódicas.

Los autómatas y los muñecos han tenido un papel preponderante para el arte y el pensamiento del siglo XX. Hal Foster, en su estudio sobre el surrealismo, *Belleza convulsiva*, señala la fascinación que sentían muchos integrantes de este movimiento por los maniqués y los autómatas, pues los primeros representaban el proceso de reconfiguración del cuerpo y los segundos su “volverse máquina”. El maniquí y el autómata evocaban una confusión *sinistra* entre vida y muerte. La fascinación por el autómata o por las máquinas sin un objetivo utilitario respondía a un deseo de desatar las fuerzas destructivas o revolucionarias que estos habían poseído y que el capitalismo parecía en vías de controlar. Antunes encarna a este autómata en sus performances y lo hace, sorprendentemente, en el mundo del espectáculo y

---

de Buenos Aires en 2008, en el que trabajó con los dos registros sonoros. Interpretó su poema “Nome”: “algo es el nombre del hombre / cosa es el nombre del hombre / hombre es el nombre del tipo / eso es el nombre de la cosa / cara es el nombre del rostro / hambre es el nombre del mozo / hombre es el nombre del trozo / hueso es el nombre del fósil / cuerpo es el nombre del muerto / hombre es el nombre del otro”, utilizando el registro del grito (*Nome*, libro e CD, São Paulo, BMG, 1993; *Palavra desorden (antología bilingüe)*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014, traducción de Ivana Vollaro y Reynaldo Jiménez, p.113). Apenas finalizado el poema, Antunes comenzó a vocalizar una serie de ruidos con los que inició, en tono monócorde, grave y tartamudo, su poema “agá”: “agagueiraquasepalavra / quaseaborta / apalavraquasesilêncio / quasetransborda / osilêncioquaseeco [tartamuedocasipalavra / casiaborta / lapalabracasilêncio / casitransborda / elsilenciocasieco]” (en *2 ou + corpos no mesmo espaço*, São Paulo, Perspectiva, 1998, p.11, traducción nuestra). En la performance, Antunes agrega: “A gagueira agora / O século eco” [“El tartamudeo ahora / El siglo eco”].

<sup>91</sup>. Ver André Gardel, “Verbo viajante, palavra-corpo e performance poética em Arnaldo Antunes”, in *Palavra* n° 4, São Paulo, 2013.

la música rock: en vez de encarnar a la estrella de rock espontánea y dionisiaca –como ya dijimos–, lleva su cuerpo hasta el límite, hasta casi desarmarlo como esas máquinas en la que se saltan los resortes. En todo caso, es un éxtasis dionisiaco que Antunes cruza –de ahí su originalidad– con la línea mallarmeana-concreta de la desaparición elocutoria del yo. Si la Poesía Concreta recurría a la música contemporánea para releer la poesía y los *Nuvem Cigana* al carnaval, Antunes provoca un cortocircuito inverso: lleva la impersonalidad del autómeta y del lenguaje al mundo carismático y muchas veces confesional del rock. No potencia sino que hace cortocircuitos: es un autómeta que conecta cables de diferente procedencia para que salgan chispas, averías, shocks de energía. La *pose* de autómeta en Antunes dramatiza goce pero también displacer, conexión y desconexión, continuidad e interrupción, dominio y sujeción. Este último par es el que enuncia su producción escrita o, lo que es lo mismo, su *máscara*.



Arnaldo Antunes en una de sus presentaciones

En el prólogo que David Byrne escribió para la edición del libro de poemas de Antunes, *Doble Duplo*, acudía a una figura peculiar para tratar de pensar la producción del artista brasileño: el diccionario. Su argumentación es la siguiente: a diferencia de una persona, a quien si le preguntá-

ramos la definición de la palabra “casa” nos observaría con desconfianza o creería que somos ignorantes, el diccionario no juzga a quien lo consulta. Un diccionario está allí para responder todas nuestras dudas, sean éstas sofisticadas o sencillas, queramos saber el significado de la palabra “amistad” o de la palabra “deconstrucción”. Resulta evidente que lo que Byrne deseaba resaltar era el trabajo con las palabras que realiza Antunes en su poesía, en sus discos, en sus caligrafías o en sus performances. A los clásicos procedimientos de montaje, *ready made* o *assemblage*, tendríamos que sumar, en el caso de Antunes, el de “diccionarizar”.

Antunes no deja de definir las palabras, pero escribiendo otro diccionario que realiza mínimos desplazamientos de los lugares comunes y las cristalizaciones de sentido en los juegos del lenguaje con los que habitualmente se maneja una comunidad. “Palavras podem ser usadas de muitas maneiras” (Las palabras pueden ser usadas de muchas maneras), dice en este poema de *Tudos*:

Las piedras son mucho más lentas que los animales. Las plantas huelen mejor cuando la lluvia cae. Las golondrinas cuando llega el invierno vuelan hasta el verano. A los palomos les gusta el maíz y las migas de pan. Las lluvias vienen del agua que el sol evapora. Los hombres cuando vienen de lejos traen maletas. Los peces cuando nadan juntos forman un cardumen. Las larvas se vuelven mariposas dentro de los capullos. Los dedos de los pies evitan que uno se caiga. Los sabios callan cuando los otros hablan. Las máquinas de hacer nada no están quebradas. Las colas de los monos sirven como brazos. Las colas de los perros sirven como risas. Las vacas comen dos veces la misma comida. Las páginas fueron escritas para ser leídas. Los árboles pueden vivir más tiempo que las personas. Los elefantes y delfines tienen buena memoria. Palabras pueden ser usadas de muchas maneras<sup>92</sup>.

“As máquinas de fazer nada não estão quebradas” [Las máquinas de hacer nada no están rotas]. El autómatas brilla en todo su esplendor: gasta el cuerpo hasta llevarlo al límite, hasta un momento en que no parece ya pertenecerle a nadie y despliega el “autómata espiritual” no como un razonamiento deductivo que se encadena sistemáticamente, sino como circuitos de lenguaje que actúan por proximidad fónica o gráfica y que enloquecen toda la maquinaria en

<sup>92</sup>. En Arnaldo Antunes, *Palabra desorden (antologia bilingüe)*, op.cit., p.81.

un juego sin fines comunicativos o productivos<sup>93</sup>.

Los efectos del desplazamiento y la neutralización parecen poder objetualizar las palabras al restringir y desactivar sus usos cotidianos. Dicha objetualización supone en la producción de Antunes una premisa previa, la ruptura, en un tiempo mítico, de las relaciones de necesidad entre palabra y cosa. El lenguaje, de este modo, ha dejado de pertenecernos y esa no pertenencia tiene dos consecuencias: la libertad de poder decir de muchos modos una palabra y la sujeción del yo al lenguaje:

Pensamiento viene de fuera  
y piensa que viene de dentro,  
pensamiento que expectora  
lo que en mi pecho pienso.  
Pensamiento a mil por hora,  
tormento en todo momento.  
¿Por qué yo pienso ahora  
sin mi consentimiento?  
Si todo lo que conmemora  
tiene su impedimento,  
si todo aquello que llora  
crece con su fermento;  
pensamiento, da el afuera,  
sal de mi pensamiento.  
Pensamiento, vete ahora,  
desaparece en el viento.  
Y no esparciré simientes  
encima de tu cimient<sup>94</sup>.

Si la *pose* de autómatas escenifica el goce y el displacer frente a un presente dominado por la máquina mediática del espectáculo, problematizando los límites difusos entre la sujeción y la autonomía, la *máscara* escenifica la disyuntiva entre un yo que habla y un yo que es hablado. En esos sitios inciertos e irresueltos actúa Antunes.

\*\*\*

<sup>93</sup>. Sobre el autómatas espiritual y su lugar en el cine contemporáneo, ver Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, pp.209ss.

<sup>94</sup>. Arnaldo Antunes, *Palabra desorden (antología bilingüe)*, op.cit., p.59.

A diferencia de muchas manifestaciones orales del pasado, el recitado romántico en los salones, por ejemplo, la reproducción fonográfica y ciertos índices de oralidad textuales permiten detectar una corriente que se erige contra la tradición infatuada que nutrió –con el vértigo de lo evanescente– la formación de la literatura brasileña. No hay testimonios de cómo fueron las lecturas en el siglo XIX y tampoco abundan en el siglo XX (aun un grupo tan cercano en el tiempo como *Nuvem Cigana* carece de registros documentales sonoros), pero algunas escrituras como las de Sousândrade o Manuel Bandeira y las grabaciones de los poetas concretos o de Arnaldo Antunes hacen escuchar la disonancia, el grito, el tartamudeo como interrupciones de ese fondo sonoro de oratorias grandilocuentes. Ese cuerpo de la voz vuelve a la escritura, o se torna audible en ella, para articularse con diferentes operaciones de espacialización, ruptura de la linealidad o aparición de nuevos significantes como el “arrhoôu” de Guimarães Rosa o torsiones significativas como el “ah” de Noll. Son las *deformaciones*, los tartamudeos malandros que la máquina performática hace escuchar mientras declama el orador.

3

---

**ESPACIOS:  
TÁCTICAS DE OCUPACIÓN**



Tenemos un documento excepcional sobre la constitución del espacio en Brasil: la *Carta del descubrimiento* de Pêro Vaz de Caminha deja ver el vínculo inescindible entre escritura y conquista, entre medición del territorio y posesión de la tierra (no casualmente Vaz de Caminha era escribano y “contador de los negocios portugueses”)<sup>95</sup>. La *Carta* es un documento de producción de *estatalidad*: no solo los conquistadores ponen en escena –en esta primera llegada– su dominio sobre el otro sino que, con la escritura, se apropian de territorios, producen autoridad y fundan tiempos y espacios (toda la semántica compleja de 1492 es un ejemplo de eso: descubrimiento, encuentro, invención...)<sup>96</sup>. Ni bien llegan a las tierras descubiertas, los conquistadores las bautizan con el nombre de Vera Cruz en un acto de habla performativo y despliegan toda una escenografía que, en nombre de un poder estatal, toma posesión de esas tierras. La escenografía de la fundación (estrategias de apropiación del poder político) es complementaria a la realización de la primera misa (estrategias de apropiación del poder religioso)<sup>97</sup>. La liturgia, en este caso, prima

---

<sup>95</sup>. La carta fue escrita en 1500 pero solo se conoció por una copia que hizo el archivero de la Torre do Tombo de Lisboa, José de Seabra Silva en 1773. En 1817 salió en *Corografía brazílica* (1817) editado por Manuel Aires de Casal, todas copias expurgadas (lo que se censura tiene que ver, en casi todos los casos, con la falta de vergüenza). Ver el excelente prólogo de Isabel Soler a la *Carta del descubrimiento de Brasil* de Pêro Vaz de Caminha (op. cit., pp.29ss.).

<sup>96</sup>. “Descubrimiento” es el término tradicional, “encuentro” fue el que utilizó España durante el quinto centenario, “invención” fue creado por el ensayista mexicano Edmundo O’Gorman en su libro justamente titulado *La invención de América*.

<sup>97</sup>. Fueron importantes para la escritura de este capítulo las distinciones de Michel de Certeau entre “lugar” (“configuración instantánea de posiciones”) y espacio (“lugar practicado”), entre “estrategias” (prácticas para la conservación de un poder, con una duración de largo alcance y dominio de espacio y tiempo) y “tácticas” (espacio no propio que se intenta transformar

sobre el dogma que solo puede transmitirse al otro mediante una *performance* en la que los conquistadores ponen particular énfasis porque no hay palabra posible.

Pêro Vaz de Caminha narra con detalles la primera misa en tierras brasileñas: “a manera de procesión”, llevan la cruz y la colocan en un lugar estratégico. “Asentada la cruz, con las armas y la divisa de Vuestra Alteza [...] armaron un altar en su base”<sup>98</sup>. El altar impone una disposición espacial diferenciada en relación al espacio indígena. O sea que se trata de marcar esa diferencia en el espacio y comunicársela a los nativos. “Cuando nos vieron llegar así, algunos de ellos se pusieron debajo de la cruz para ayudarnos”<sup>99</sup>.

Si la pose religiosa hace una cualificación del espacio, la ciencia cartográfica realiza mediciones cuantitativas que son fundamentales para la apropiación y ocupación de la *terra incognita* (es decir, incógnita porque se encuentra fuera del conocimiento occidental). La *Carta* abunda en estas mediciones: “veinticinco brazas”, “seis leguas”, “diecinueve brazas”, “17, 16, 15, 14, 13, 12, 10, 9 brazas hasta media legua de tierra”<sup>100</sup>. Ya se van dando las coordenadas para hacer los mapas que serán una herramienta fundamental en el dominio de las tierras descubiertas. Junto al lugar cualitativo que organiza la cruz, la cuantificación del espacio que realiza la cartografía.

Armar un altar, entonces, es establecer un espacio de apertura, como lo llama Michel Foucault en sus trabajos sobre las heterotopías<sup>101</sup>. En su famoso cuadro *Primera misa en Brasil* de 1861, Victor Meirelles imagina la escena de manera retrospectiva. Meirelles dispone a los participantes en una serie de círculos concéntricos, claramente jerarquizados, alrededor de la cruz de la que habla Caminha. La cruz, que establece un espacio piramidal, se alza en el centro y evidencia la transformación de la naturaleza (la madera de los árboles que rodean la escena) en sacralidad religiosa. Los dos sacerdotes de blanco están ubicados en el centro de la composición: uno adora la cruz y el misal, el otro se arrodilla e inclina la cabeza. Si la carta domina el territorio mediante la escritura (y esto

---

mediante actos). Ver *L'invention du quotidien: 1. arts de faire*, París, Gallimard, 1980.

<sup>98</sup>. *Carta del descubrimiento de Brasil*, op.cit. p.137.

<sup>99</sup>. *Ibid.*, p.137.

<sup>100</sup>. La legua oscila entre 4 y 7 km, la braza es unidad de longitud náutica para medir la profundidad del agua.

<sup>101</sup>. Michel Foucault, *El cuerpo utópico (Las heterotopías)*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010, p.28.

se evidencia en el uso intensivo de los pronombres deícticos<sup>102</sup>), la misa se dirige a los otros mediante la performance de la liturgia. Caminha percibe toda la ceremonia con claridad y hace una descripción de los cuerpos nativos que, inesperadamente, parecen aceptar la coreografía del nuevo orden.

Fijada la Cruz, con las armas y la divisa de Vuestra Alteza, que primeramente le clavaron, armaron el altar al pie de ella. *Allí* dijo misa el padre fray Enrique, la cual fue cantada y oficiada por esos ya dichos. *Allí* estuvieron con nosotros a ella obra de cincuenta o sesenta de ellos, sentados *todos de rodillas*, así como nosotros.

Y cuando vino al Evangelio, que nos *erguimos todos de pie*, con las *manos levantadas*, ellos se levantaron *con nosotros* alzaron las manos, quedando así, hasta terminar; y entonces se volvieron a sentar como nosotros. Y cuando levantaron a Dios, que nos pusimos *de rodillas*, ellos se pusieron así todos, como nosotros estábamos con las manos levantadas, y de tal manera sosegados, que, certifico a Vuestra Alteza, nos causó mucha devoción.

Estuvieron así con nosotros hasta acabada la comunión, después de la cual comulgaron esos religiosos y sacerdotes y el Capitán con algunos de nosotros [...] Acabada la misa, *se sacó el padre la vestimenta de encima y quedó en sotana*; y así se *subió* junto al altar, en una silla. Allí nos predicó el Evangelio y los Apóstoles, cuyo día hoy es, tratando, al final de la prédica, de este vuestro proseguimiento tan santo y virtuoso, lo que nos aumentó la devoción.

Esos, que en la prédica siempre estuvieron, se quedaron como nosotros *mirando hacia él*<sup>103</sup>.

La necesidad de construir un espacio vertical y piramidal determina la posición de los cuerpos. Las tres conclusiones apresuradas que saca Pêro Vaz de Caminha de la actitud de los indios (“a esta gente no les falta otra cosa para ser cristianos que entendernos”, “nos pareció a todos que no tienen ninguna idolatría ni adoración” y “todos se tornarán al deseo de Vuestra Alteza”<sup>104</sup>) certifican el éxito de la ceremonia para

<sup>102</sup>. Por ejemplo, entre muchos otros, “y *allí* con todos nosotros hizo la misa, la cual fue dicha por el padre fray Henrique” (op.cit., p.112).

<sup>103</sup>. Traducción nuestra de [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf) (subrayados nuestros).

<sup>104</sup>. *Carta del descubrimiento de Brasil*, op.cit. p.140.

transmitir el dogma. Caminha desconoce (pasaron pocos días desde que llegó a las nuevas tierras) que la *inconstancia*, como sostendrá después Vieira, es una característica que los conquistadores encontrarán en los indios. Eduardo Viveiros de Castro señala que, según Vieira, el gran obstáculo para la catequesis de los “barbaros da gentilidade” eran el “cannibalismo y la guerra de venganza, borracheras, poliginia, desnudez, ausencias de autoridad centralizada y de la implantación territorial estable”<sup>105</sup>. La escritura, entonces, testimonio de una constancia (también con carácter legal), será un modo performativo de ocupación estatal (es decir, estable) del espacio.

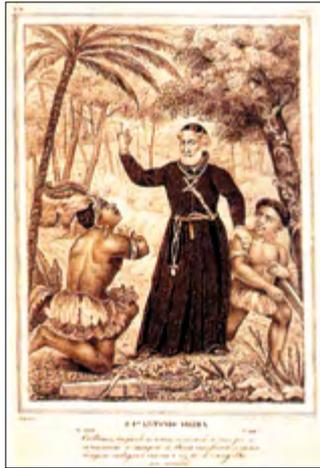


Victor Meirelles, *Primera misa en Brasil*

El esquema vertical de adoración y elevación de la autoridad (frente a los súbditos de rodillas) se repite en algunas representaciones muy similares que se hicieron del Padre Vieira en los siglos XVII, XVIII y XIX. Las fechas hablan de la persistencia de una imagen: en los grabados, el Padre Antonio Vieira señala con una mano al cielo y posa la otra en el hombro de uno de los indios que se arrodillan a su lado. En una de las versiones, se ven las canoas con los indios y un papagayo. En otra, una

<sup>105</sup>. Ver “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” en *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002, pp.188-189 (traducción nuestra).

representación del paisaje tropical más verista. La imagen ha circulado en diferentes versiones, algunas coloreadas y hasta difundidas en textos escolares. Hay toda una *hexis* que reproduce, en una escena imaginaria, la situación del sermón y del púlpito: el Padre está en el centro, domina la escena y los ojos de los indios, arrodillados e inclinados, se elevan hacia él<sup>106</sup>. La escena combina protección, condescendencia y autoridad: la escenografía de la misa fundacional se mantiene.



Grabado de Padre Antonio Vieira que circuló por la Colonia en diferentes versiones con variaciones

La vanguardia antropofágica tuvo un nombre para esta situación que perpetuó un modo de la dominación: la llamó *catequesis*. El verbo neotestamentario *kat-echein* del que viene “catequesis” significa hacer resonar en los oídos la palabra divina, promulgar, transmitir, legar. Es la forma de la pedagogía que se vincula con el catolicismo. El manifiesto de Oswald, en cambio, propone una contra-transmisión a partir del acto. Cuando se erige contra la catequesis, una y otra vez, está proponiendo una contra-pedagogía antropofágica ya no basada en la idea de la autoridad que lega sino del acto que libera, del caminar que inventa

<sup>106</sup>. *Hexis* es un término aristotélico que Pierre Bourdieu redefinió como “una manera de mantener y llevar el cuerpo” (*Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999, p.190).

itinerarios. *Abaporu* de Tarsila de Amaral no hace otra cosa que invertir esta jerarquía vertical y privilegiar lo bajo, el dedo gordo del pie, contra la cabeza que domina<sup>107</sup>.

Pero también es verdad que, así como la *Carta* de Pêro Vaz lega el verbo de la catequesis, también revela otro modo de concebir el espacio: como trópico. No es casual que Oswald de Andrade haya reescrito la carta, que Humberto Mauro la haya llevado al cine en 1937 con *Descobrimento do Brasil* y que los tropicalistas la hayan citado en su canción fundacional: “Cuando Pêro Vaz de Caminha descubrió que las tierras brasileñas eran fértiles y verdes, escribió una carta al Rey: todo lo que se planta, todo crece y florece. ¡Y el Gauss de la época lo grabó!”<sup>108</sup>. Frente a la dominación católica del espacio, se erige la exuberancia de la naturaleza, el exceso de vida sin vergüenza ni culpa que recuerda al paraíso nunca vivido. La *Carta* es el testimonio de la fundación de un lugar de poder, de una estrategia de dominación, pero también el anuncio de una resistencia a ese dominio: el *trópico* se revela como indomable, fuerza de lo ignoto que arrasa con todas las mediciones y los esfuerzos cartográficos. Dos modos fundamentales entonces de ocupar el espacio (el del catolicismo luso y el de la exuberancia nativa) están en la carta de Pêro Vaz de Caminha:

Fue el Capitán con algunos de nosotros una parte por esta arboleda hasta una ribera grande, y de mucha agua, que a nuestro parecer es lo mismo que tiene a la playa, en que tomamos agua. Allí descansamos un poco, bebiendo y descansando, a lo largo de él, entre esa arboleda que es tanto y de tal tamaño y tan vasto y de tanta calidad de follaje que *no se puede calcular*. Hay allá muchas palmeras, de las que sacamos muchos y buenos palmitos.<sup>109</sup>

Curiosamente, tanto la misa (la cruz) como el trópico (“traían arcos en las manos, y sus flechas”) son evocados por una de las más asombrosas ocupaciones del territorio de la historia brasileña: cuando Lúcio Costa

<sup>107</sup>. Puede leerse también, desde esta propuesta, la aparición de la cruz, los encuadres en contrapicado y la composición del cuadro en *Terra em transe* de Glauber Rocha que hace una crítica corrosiva de esta verticalidad.

<sup>108</sup>. La canción se encuentra en el primer disco de Caetano Veloso (Philips, 1967) (traducción nuestra).

<sup>109</sup>. En: [http://educaterra.terra.com.br/voltaire/500br/carta\\_caminha.htm](http://educaterra.terra.com.br/voltaire/500br/carta_caminha.htm), subrayado nuestro.

diseñó el *plano piloto* para Brasilia, los dos ejes que se cruzaban de manera perpendicular han sido interpretados como una cruz, pero también hubo quien los leyó como un arco y una flecha, objetos propios de los indios<sup>110</sup>.

## Inventar el lugar

Tal vez una de las mayores heterotopías sea la del libro. Un objeto relativamente pequeño, que puede agarrarse con las manos, pero que contiene infinitos espacios virtuales. Algunos clásicos de la literatura brasileña inventaron una fisonomía del espacio que lograron condicionar nuestra percepción de lo real. Gilberto Freyre publicó *Casa grande & senzala* en 1933 e hizo una distribución binaria (la casa grande de los señores y la senzala de los esclavos) que permitió explicar el patriarcalismo que domina la espacialidad en la sociedad brasileña. Este binarismo no debe entenderse de un modo dicotómico: Freyre recurrió a ideas de la psicología (depravación, masoquismo, sadismo, figura ambivalente del padre) para mostrar los vasos comunicantes, las dependencias y los lazos afectivos entre ambos espacios<sup>111</sup>. Es como si el Brasil mismo para devenir alegoría necesitara de una presentación gráfica y espacial que tuviera la virtud de condensar innumerables situaciones y prácticas. Fue tan poderosa la imaginación espacial que ponía en juego el libro que la primera edición vino acompañada por una ilustración de Cícero Dias. El diseño de Dias se compone de dos partes: por un lado, a un costado, un plano arquitectónico anodino que domina el espacio con la objetivi-

<sup>110</sup>. Como parte de la lucha por la ocupación simbólica del espacio material trazado, el número del 7 de mayo de 1960 de la revista *Manchete* está íntegramente dedicado a la nueva capital. Los textos subrayan el carácter épico-religioso de su construcción: “Brasilia –según el saludo de João XXIII– habrá de constituir un marco inaugural en la histórica y ya gloriosa tierra de la Santa Cruz”. En el poema de Guilherme de Almeida que se leyó cuando se fundó la ciudad se lee: “O Centro da Cruz Tempo-Espaço”. También Lúcio Costa se refiere a la cruz pero el hecho de que uno de los ejes esté curvado ha dado lugar a su interpretación como arco y flecha. Ver “Ciudades creadas en el siglo XX: Brasilia” por Francisco Bullrich en Roberto Segre (relator), *América Latina en su arquitectura*, México, Siglo XXI/Unesco, 1972, p.132.

<sup>111</sup>. “Senzala” era la casa de las grandes haciendas en la que vivían los esclavos. Darcy Ribeiro en su análisis de la obra señala su “tara derechista gilbertiana” y critica lo que ve como un “sadismo del blanco, masoquismo del indio y del negro” (*Casa-grande & senzala*, edición crítica de Guillermo Giucci, Enrique Rodríguez Larreta y Edson Nery da Fonseca. Poitiers, Colección Archivos, 2002, p.1029).

dad de las mediciones modernas. Por otro, y ocupando casi toda la ilustración, la evocación afectiva a todo color de la casa grande y la senzala, con niños jugando y escenas familiares<sup>112</sup>.

*Los Sertones* de Euclides da Cunha, otro clásico de la literatura brasileña, muestra el avance de las armas y las letras sobre lo que se presenta como un vacío territorial (un “paréntesis”) para desplegar las tecnologías de objetivación, cuantificación y vaciamiento de los mapas científicos y militares que se oponen a la valoración afectiva del territorio que hacen los habitantes de Canudos (lógica que, a medida que avanza el libro, se desintegra alterando la visión maniquea con la que se había iniciado el periplo). También en este caso la espacialidad es tan fuerte que el libro está acompañado por mapas, croquis militares y fotos que exhiben tanto la dominación cuantitativa y objetiva del terreno (los mapas militares) como los rostros de los que fueron masacrados (las fotos)<sup>113</sup>. Al final del libro, las fotos devuelven aquello que los mapas militares habían borrado. Pero no solo los ensayos modifican nuestra percepción del espacio, también están las ficciones como las de Nelson Rodrigues con su casa burguesa, la calle y el burdel o novelas como *El conventillo* (*O Cortiço*) de Aluísio Azevedo con su descripción naturalista de los nuevos espacios urbanos. Nuestros desplazamientos por las calles o por los paisajes no son ajenos a lo que los ensayos y las ficciones nos hacen o nos dejan experimentar.

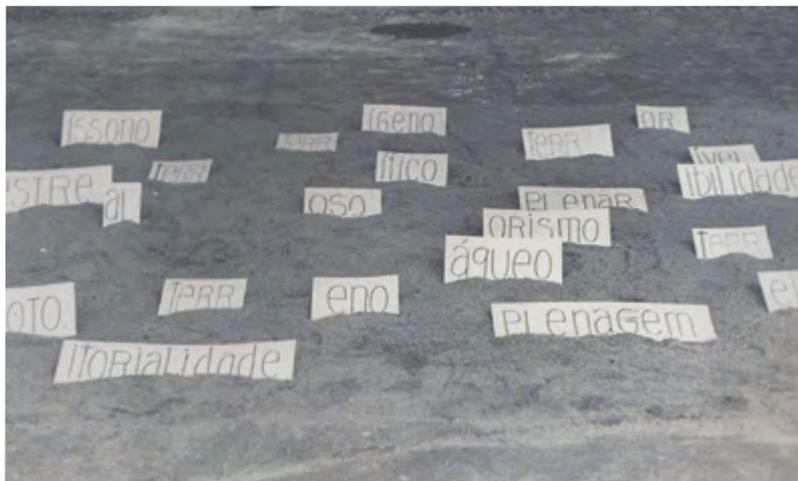
Existe una presuposición recíproca entre espacio y escritura. En los años cincuenta, el espacio por excelencia fueron los museos y las salas de concierto, espacios de la autonomía en los que la literatura creaba su público de acuerdo a criterios modernistas. Y eso, si bien se dio a escala nacional, tuvo más fuerza en San Pablo que se erigió –con las Bienales, la flamante Universidad y su poder económico– en un mirador para repen-

<sup>112</sup>. En “Como e por que escrevi *Casa grande & Senzala*” (“Cómo y por qué escribí Casa grande & Senzala”), Freyre cuenta sobre la ilustración de Cícero Dias: “El magnífico diseño de la casa, tan característica, lo trazó el artista en base a un croquis en que le sugerí, yo mismo, fijar los varios aspectos, ya sea de la convivencia, ya sea de las relaciones de sus moradores con animales y plantas, en una casa de ese tipo” (*Casa-grande & senzala*, op.cit., p.714). (traducción nuestra).

<sup>113</sup>. Por un lado un Estado codificador con una gran capacidad de abstraer el espacio y cuantificarlo (volverlo cosa científica). Por el otro, vivencias concretas del espacio, con tácticas territoriales. Pero desde otro lado: Euclides y aquellos que, aún incorporando ese poder estatal (el cuerpo *no está afuera*) pueden criticarlo; y la sobrecodificación religiosa que atraviesa Canudos con una desvalorización de lo terreno y un espacio (el cielo), mesiánico o prometido.

sar las tradiciones nacionales. Hay que imaginarse a Antonio Candido caminando por San Pablo, urbe ya estabilizada pero que encara una modernización vertiginosa, pudiendo observar a la literatura brasileña como un proceso ya formado. Con el salto modernizador, el pasado nacional aparecía como algo que, en tanto había sido dejado atrás, debía ser descifrado. No es casual tampoco que haya sido en el San Pablo de los años 50 que se replantearan los dispositivos de exhibición de las obras y de su contemporaneidad –como lo muestra el diseño del display que hizo Lina Bo Bardi para el MASP– y que haya surgido un movimiento de poesía –el Concretismo– que, en diálogo con las artes plásticas, compuso poemas ya no para ser leídos en libros sino para ser expuestos (verticalmente) en las paredes de los museos modernizadores.

Si en la posguerra y en los años cincuenta el entramado institucional había sido fundamental para configurar el espacio, con la aparición de las “reformas de base” a principios de los sesenta, el lugar practicado por excelencia fue el *espacio público y común* que debe ser modificado por el arte y la política (o por el arte político). Ahora importaba menos su modernidad que su carga transformadora de lo social. Durante toda la década, uno de los espacios de exhibición e intervención por excelencia fue la *esplanada* del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Ni dentro del museo ni muy lejos de él: en el umbral, allí donde se define el carácter artístico, o no, de un objeto, donde la institución no codifica sino que se deja codificar por la vida y por el usuario. Eso se dio sobre todo con las acciones y los *domingos da criação* que propició Frederico Moraes en la *esplanada* del Museo. Hacia mediados de la década, y con el crecimiento de los medios masivos, la televisión y la cultura del espectáculo, se sumarán a los espacios públicos urbanos e interactuarán con él, a menudo trastocando sus cualidades. Con la televisión, las imágenes audiovisuales entran por primera vez en la vida íntima y privada de las casas: la partición entre espacios públicos y privados ya no era tan clara. Y algunos artistas –sobre todo los músicos como Geraldo Vandré o los Tropicalistas– comprendieron y trataron de intervenir en la nueva química que planteaba esta transformación.



Domingos de Creación, en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, organizadas por Federico Moraes en 1971.

## El secuestro del espacio público

El espacio público y la cultura del espectáculo se desmoronan estre-pitosamente después del AI-5, aunque haya habido una insistencia de algunos artistas –sobre todo en las artes plásticas– de sostener el espacio público como lugar de la performance.

El AI-5 disminuía los derechos civiles también en términos de espacio: “prohibición de actividades o manifestación sobre asuntos de naturaleza política” y “prohibición de frecuentar determinados lugares”, decía el Artículo 5º. El espacio que se había construido a lo largo de los años sesenta, con la perspectiva del cambio social, fue secuestrado y eso provocó un cambio en el modo en que se lo percibía, se lo ocupaba (cuando se podía) y se lo resignificaba. La reacción primera ha sido definida como *egotrip* o retiro de la vida pública (de la acción política), pero en realidad los artistas no dejaron de intervenir en ese espacio secuestrado, de componer planos, trazar líneas en el tiempo quebrado, en la sensorialidad disminuida. Las revistas de la época suelen estar llenas de fotos en las calles y de las reuniones que se hacían en ellas. Esas revistas funcionaron como archivos de las performances. Las leemos y a menudo lo que encontramos son eventos que tuvieron lugar y de los que

solo quedan frágiles restos. *Navilouca* [*Naveloca*] se abre y se cierra con fotos de un grupo de *desbundados* en la playa que forman con grandes letras las palabras: ALFA – ALFAVELA – VILLE<sup>114</sup>. Lo que resta como testimonio de aquella tarde sol y juerga son las fotos de Ivan Cardoso. Algo similar sucede con el *Almanaque Biotônico*: las fotos de quienes hacen la revista al pie del Cristo Redentor son un pálido testimonio de la celebración que tuvo lugar. La performance se da solo una vez, después se disuelve en el aire y la *saudade* es inmediata.

Como lo dice el título de la performance de Waly Sailormoon, Oscar Ramos y Luciano Figueiredo (*Environmental*), se trata de hacer del ambiente un monumento, un espacio “mental” que modifique el “environnement” (ambiente, contexto, entorno) tan hostil. Hay toda una zona de intervención del *environment* que se hace desde el campo experimental y en el que se utilizan tanto los poderes de la poesía como de las artes plásticas: no es una intervención política, desde ya, pero trata de preservar una zona de creatividad en el espacio público. Son obras que se despliegan materialmente, ocupan un lugar, exigen una interpretación activa del espectador. Falsos monumentos, no confirman ordenamientos jerárquicos sino que producen un hueco y un eco de energías virtuales que se hacen acto. *Lute* [*Luche*] de Rubens Gerschman, *Poemas visuales* de Lygia Pape y los *Babilaques* de Waly Salomão explotan esta relación de visibilidad y legibilidad con un espacio que, por efectos de la dictadura, es cada vez más difícil de alterar y transformar.

Son numerosas las obras de Gerschman que incluyen palabras: desde *Lindonéia, a Gioconda dos Subúrbios* de 1966 a “Sos” (varias versiones de 1967) a *Americamerica*, homenaje a Oswald de Andrade, de 1969. Paralelamente, Gerschman venía trabajando con las *caixas para morar* [*cajas para vivir*] en las que trabajaba con las dimensiones. En ningún lugar se ven mejor los usos de las dimensiones, el color y el lenguaje que en *Lute*. En esta obra, las letras poseen un tamaño humano y sus dimensiones dotan a la palabra “lute” (la única que forma la obra) de un aura particular. No se trata solo de leer la palabra, hay que rodearla y girar a su alrededor. En colores rojos, las letras ‘L’, ‘U’ y ‘E’ se forman con dos bloques, como si la potencia de la consigna poseyera también cierta precariedad.

<sup>114</sup>. La performance se titula, según se consigna en la revista, *Environmental* y los autores son Waly Sailormoon, Oscar Ramos, Luciano Figueiredo.

La palabra desafía al espectador pero no lo hace desde la página (en tipos pequeños) ni en una dimensión gigante (sublime) que pudiera provocar miedo y paralización: en su dimensión humana, demasiado humana, la obra sintetiza en un solo significante una aspiración social y actúa –así lo quería Gerschman– como una “guerrilla artística”.

Es imposible no leer la obra de Gerschman en diálogo con las marchas de la época contra la dictadura y la proliferación de consignas. En Brasil, los artistas mantuvieron una zona específica en la que estos slogans tenían un carácter antagonico y subversivo (recordemos “guevaluchababy” o “incorporo la revuelta” de Oiticica), pero también una ambigüedad e indeterminación que incentivaban una fuerte actividad de interpretación. Colocadas en el espacio público, instauraban nuevos sentidos en el que no son menores las dimensiones sensoriales del color, el tamaño y las formas. La dimensión sensorial es fundamental en los *Poemas visuales* de Lygia Pape, que podríamos definir como una performance pero del lenguaje: las palabras toman posición, adquieren forma, ocupan un espacio, se articulan con las cosas. “Esto no es una nube” (1997), obra hecha con madera, nylon y texto es un diálogo con Magritte, una invitación al tacto y al ingenio de la paradoja. La caja de la que sale la “nube” muestra el poder del campo experimental de signos: es *más* que una nube, es un mundo de ensueño que se concreta en el espacio.

La concreción en el espacio lo convierte en un *evento*, con un lugar y un tiempo determinados, en una obra que se abre al flujo del afuera: en sus *babilaques* (pertenencias de una persona que, en la gíria o jerga de los setenta, significó “documentos de identidad”), con connotaciones babélicas, Waly Salomão pide que el “evento” de los babilaques (a “walestra”) “no sean tratados como asuntos cerrados, cosas concluidas”<sup>115</sup>. Escrituras realizadas en bloc, no se convierten en libro sino en *slides* que consisten en fotos del bloc en lugares diversos. Autodefinido como un “construtivista tabaréu”<sup>116</sup>, el poeta pide por una “apertura de un campo de experimentación de la poesía”. Este campo de experimentación transforma la percepción de lo que nos rodea como lo hace por ejemplo con los “productos de consumo”: en “Mar” (texto: “y las sirenas desapareciendo por falta de estímulos comerciales”) toma una botella de

<sup>115</sup>. Waly Salomão, *Babilaques (Alguns cristais clivados)*, Rio de Janeiro, Contracapa, 2007.

<sup>116</sup>. En este contexto, “tabaréu” significa rústico.

Coca-Cola, recorta la cola de la “C” que se asemeja a la de una sirena y recorta la palabra “marca”, dejando “mar”. Por medio de los redimensionamientos, los encuadres visuales, la manipulación de las palabras y las tipografías, Waly muestra por qué es un *constructivista tabaréu*. Puede mirar lo que lo rodea con una mirada virginal y construir en ese mundo mercantil el retorno inesperado de la poesía.



Babilaque

La descripción que hace Arnaldo Antunes de los *babilaques* sintetiza aquellas obras que como las de Gerschman, Pape u Oiticica ponen al lenguaje en performance:

La palabra impresa en un libro no conmueve del mismo modo que la palabra escrita a mano en un cuaderno, no conmueve del mismo modo que la palabra escrita a mano en un cuaderno en cierto contexto (piedra, trapo, auto, manguera, balde, lata, libro, suelo, cemento, ropa, papeles), no conmueve del mismo modo que la palabra escrita a mano en un cuaderno colocado en cierto contexto y fotografiado con un ángulo, luz y encuadre específicos. Ella pasa a ser componente de otro lenguaje<sup>117</sup>.

<sup>117</sup>. “Interfaces da linguagem poética” en Waly Salomão, *Babilaques (Alguns cristais clivados)*, op. cit., p.33.

Nadie ha llevado más lejos el *Environmental* que proponía *Navilouca* como la revista *Cine olho (Revista de cinema)* [*Cine ojo, Revista de cine*] en su número 5/6 de junio de 1979. La revista se abre con las fotos de un grupo de jóvenes levantando pedazos de hierro de lo que parece ser una escultura y subiéndolos a un camión. En letra manuscrita se lee: “El grito deja en el viento una sombra de ciprés (Dejadme en el campo llorando)”. Se trata del poema “¡Ay!” de Federico García Lorca. En otra página, bajo el título de “A poesía esmagada” [“La poesía aplastada”], se reproduce una nota de un periódico que cuenta cómo, con documentos falsos, unos “delincuentes” robaron la escultura de Flávio de Carvalho en 1978<sup>118</sup>. Pero en la misma revista hay una nota que explica que, en realidad, no se trata de “delincuentes” comunes sino del intento de los integrantes de la revista y del Atelier Mãe Janinha de sacar a la escultura del depósito y restaurarla. Son siete páginas en total. La serie fotográfica forma una G y una L en referencia, obviamente, a García Lorca. En uno de los textos se lee: “no vacilas / 11 años oxidándose / otra vez en la *plaza pública*” (subrayado nuestro). La performance, entonces, puede leerse como un intento de reponer en el espacio público aquello que el CCC (Comando de Caza a los Comunistas) había querido suprimir. No es casual que esta ocupación del espacio recurra a la figura de Flávio de Carvalho como también lo hicieron Eduardo Kac y el movimiento de Arte Pornô. Además del sentido claramente político del monumento al gran poeta y víctima del fascismo, estos actos volvían a traer a escena a un artista que había realizado algunas de sus performances más sugestivas en el espacio público.

---

<sup>118</sup>. El monumento fue inaugurado el 26 de septiembre de 1968 y la escultura fue atacada varias veces. “En la madrugada del 26 de julio de 1969, cerca de 30 jóvenes de un grupo llamado “Comando de Caza a los Comunistas”, armados de ametralladoras, intimidaron al guardia nocturno y durante cuatro horas, al alarido de gritos salvajes, serrucharon y destruyeron el Monumento a García Lorca en la Plaza de las Guianas en San Pablo. Se trataba del primer monumento del mundo al poeta fusilado en la guerra civil española. El gesto repercutió negativamente en la población... La reconstrucción fue hecha aguardando la colocación del monumento en un lugar adecuado. El monumento reconstruido fue repuesto en la XI Bienal de São Paulo y, actualmente, se encuentra olvidado en un depósito de la Municipalidad” (ver biografía contenida en Flavio de Carvalho, *A origem animal de Deus*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1973, traducción nuestra).



Fotos del traslado de la escultura de Flavio de Carvalho en homenaje a García Lorca utilizando las iniciales del apellido del poeta granadino.



Detalle del grupo que trasladó la escultura

## Flávio de Carvalho: un performer del espacio

La máquina performática aceleró su funcionamiento durante la época vanguardista. La idea de experimento, tan central en sus programas, implicó ocupar espacios y testarlos a partir de un principio (de experimentación) radical. Eso es lo que hicieron los modernistas, sobre todo los antropófagos, quienes privilegiaron las derivas del pie antes que cualquier idealismo o posición adquirida. Sin embargo, durante los años treinta hubo un cambio en el régimen de visibilidad y legibilidad de los espacios públicos. Ese nuevo régimen podría denominarse *política de masas* e implicó no solo la necesidad de calcular –desde el Estado y desde la sociedad civil– las emociones y las inclinaciones de las multitudes, sino también intervenir en esa nueva constelación. En Brasil le correspondió al gobierno de Getúlio Vargas dirigir la política de masas pero el fenómeno fue mundial, con el fascismo y el comunismo, con la mecanización capitalista, con los nuevos medios tecnológicos extraterritoriales. Este régimen de visibilidad amenazaba el poder de los letrados, ya que la escritura comenzaba a ceder frente a nuevas expresiones entre las que se destacaban la radio y el cine. Caillois llamó a los intelectuales “seres del crepúsculo”: “Queríamos asimismo trabajar en definir la barbarie que se organiza y llegará a ser civilización, trazarle un estilo, proponerle un contenido, no abandonarla del todo a su inercia, a su pendiente, a sus tentaciones”<sup>119</sup>. En Brasil son –además de la aparición del líder Getúlio Vargas– los años de las grandes movilizaciones políticas del integralismo, pero también cuando se instituye el carnaval: la visibilidad de las masas es cada vez mayor y múltiples dispositivos intervienen para darle forma. No es casual entonces que los artistas más ansiosos por intervenir desde la izquierda (son los años en que muchos vanguardistas se pasan al comunismo) hayan intentado ocupar ese espacio y resignificarlo. Desde el periódico *O Homem do Povo* [*El hombre del Pueblo*], Pagu y Oswald de Andrade se burlaron de los estudiantes de derecho y provocaron una trifulca que llevó a sus oponentes a salirse de sí, a enfurecerse e intentar un linchamiento, es decir, un delito (ellos, guardianes de la ley y de la racionalidad). La estrategia de Oswald y

---

119. Flávio de Carvalho conoció a Roger Caillois en un congreso en Praga en 1934. Este texto pertenece a su libro *La roca de Sísifo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1942, p.105.

Pagu exhibía cómo en el espacio público el linchamiento era un síntoma de los tabúes, las represiones y los valores de determinados grupos sociales (en este caso, los estudiantes de derecho). Poco tiempo después, Flávio de Carvalho lleva a cabo la *Experiência nº2* en la que camina en dirección contraria a una procesión de Corpus Christi por las calles de San Pablo con el sombrero puesto, lo que ocasionó la ira de los peregrinos. Como en todas sus performances, Flávio utiliza su cuerpo como activador del inconsciente de las masas y la vestimenta como *signo* del campo experimental.

En la *Experiência nº3*, que tiene lugar el 18 de octubre de 1956, sale a las calles de San Pablo con el traje tropical (el evento aparece en la televisión y tiene una amplia repercusión nacional por medio de la prensa gráfica)<sup>120</sup>. La número 4, finalmente, consistió en un viaje realizado en 1958 para entrar en contacto con una tribu de Río Negro<sup>121</sup>. Como en la anterior, estaba previsto un registro fílmico pero los conflictos que se originaron en el contingente impidieron su realización. Un viaje anterior, realizado en compañía del cineasta Mario Civelli, muestra las relaciones entre cuerpo, vestimenta y espacio en Flávio de Carvalho que, no lo olvidemos, era además de pintor y arquitecto, ingeniero, y como tal le gustaba presentarse:

En aquella ocasión, se desnuda para participar de un baile y al ser acompañado por otros miembros de su grupo –que permanecen vestidos– se queja al sertanista Francisco Brasileiro: “Vos pensás que yo vine hasta acá para bailar como cristiano?”<sup>122</sup>.

Si la desnudez es el núcleo de su encuentro con los indios, en la ciudad Flávio opera sobre la vestimenta: con el sombrero en la proce-

<sup>120</sup>. Para una reconstrucción de las performances de Flávio de Carvalho hemos utilizado la biografía de Rui Moreira Leite, *Flávio de Carvalho: o artista total*, São Paulo, Senac, 2008.

<sup>121</sup>. No sé sabe con exactitud qué pasó con la primera experiencia. Según el testimonio de Sangirardi Jr., la *Experiência nº1* consistió en que Flávio se metió en un río y fingió que se ahogaba. La idea era ver las reacciones de los paseantes pero al parecer nadie acudió. Con una lógica que liga al arte con la vida, la primera experiencia tenía que ver con la supervivencia y su relación con los otros. Sangirardi Jr.: “Flávio 1 2 3 – louco lunático infantil” en *Exposição Flávio de Carvalho*, São Paulo, Catálogo de la XVII Bienal de São Paulo, octubre-diciembre de 1983.

<sup>122</sup>. Citado en J. Toledo, *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*, São Paulo, Brasiliense/Unicamp, 1994, p.462.

sión y con el New Look en un traje que incorpora la desnudez y lo despoja de ciertos elementos no funcionales que solo son signos de prestigio o decencia como la corbata. De hecho, durante su caminata, Flávio logra entrar a un cine donde estaba prohibida la entrada de hombres sin corbata. El tránsito del cuerpo, entonces, genera en su performance tres mutaciones espaciales: la de los saberes del observador (científico), la del carácter localizado (y por lo tanto contingente y cultural) de ciertas prohibiciones y la potencia de la performance (y del arte) para producir nuevos agrupamientos colectivos.

El resultado de su inmersión en la procesión en 1931 fue el libro *Experiência nº2, realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi. Uma possível teoria e uma experiência* [*Experiencia nº2, realizada sobre una procesión de Corpus-Christi. Una posible teoría y una experiencia*]. La performance puede leerse en términos de espacialidad, pero no solo por las reacciones que Flávio va provocando en los feligreses de la procesión (ocasionando reagrupamientos, gestos y acciones colectivas), sino también por el desplazamiento que ocasiona en el saber científico. En el *Manifesto Pau-Brasil* se lee “Contra el gabinetismo, la práctica culta de la vida” y esa oposición se proyecta en Flávio en su relación con los estudiosos de las multitudes como Nina Rodrigues que en 1898 había publicado “La locura de las multitudes” en los *Anales médico-psiquiátricos*. Si el saber del sociólogo o del psiquiatra estaba garantizado por la distancia con su objeto, Flávio plantea que el espacio en el que se produce el saber no es el gabinete sino la calle misma: no hay que guardar una distancia de la multitud y un acceso a ella a través de los libros, sino que hay que sumergirse y experimentar con sus miedos y ficciones. Se trata de “ver alguna dimensión del inconsciente”<sup>123</sup>. No hace solo introspección (como recomendaban los filósofos, ni observación distanciada (como un higienista), ni se basa en la documentación (a la manera de un sociólogo), sino que realiza la experiencia del conocimiento “en el peligro de las calles y no en la masturbación de los escritorios”, para decirlo con palabras de Jorge Amado<sup>124</sup>.

<sup>123</sup>. Flávio de Carvalho, *Experiência nº 2, realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência*, Rio de Janeiro, Nau, 2001, p. 16.

<sup>124</sup>. Jorge Amado. Texto dedicado a Flávio de Carvalho em *Navegação de cabotagem*, Rio de Janeiro, Record, 1992, p. 236-241.

Para Flávio entonces, el investigador debe guardar distancia sobre uno de los tramos, pero pierde en la producción de saber si no se zambulle en su objeto y no lo activa para observar o padecer sus reacciones. Se trata, de algún modo, de que sujeto y objeto sean afectados en un espacio determinado y en sus propios cuerpos por los tabúes y las interdicciones sociales (y, complementariamente, los efectos de la transgresión y el levantamiento de las represiones). El espacio adquiere así un espesor inaudito: revelado en su contingencia y en sus formas, Flávio se propone romper con la disposición jerárquica, cómplice del poder, para poner en escena nuevas distribuciones. En la proliferación de vestimentas convencionales de la ciudad, su traje trae el trópico, esa exuberancia, ese exceso, que ya estaba en la Carta de Pêro Vaz.

El traje del *New Look* está lleno de aperturas. Está compuesto de blusa y falda, con sandalias y pierna desnuda, o con medias de tejido abierto. Las aperturas para Flávio eran la supervivencia de la moda más durable; la del hombre en harapos que revela el “estado anti-jerárquico del comienzo”<sup>125</sup>. En una conferencia de 1967, defendió que el traje “fue un pronóstico hecho hace once años, de acontecimientos que se están iniciando hoy”, haciendo referencia a las vestimentas de los hippies, también llenas de aperturas, anticonvencionales que dejaban ver el cuerpo rememorando el hombre en harapos. La performance de 1956, entonces, se proponía poner un nuevo cuerpo en el espacio urbano que activara situaciones potenciales. Como si la performance fuera un estado virtual de los cuerpos y los espacios que, actualizado, trastornaría el presente para dar lugar a zonas reprimidas, ocultas o marginales. La performance se disuelve en el aire, pero un espacio cualquiera nunca es el mismo después de una buena performance.

---

<sup>125</sup>. Cita completa: “Desde tiempos inmemoriales el hombre en harapos es un inclasificable, un apartado por la sociedad. Es alguien totalmente sin clase y sin jerarquía por estar en el lugar más bajo [...] él está en un estado semejante a un estado anti-jerárquico de comienzo” (*A moda e o novo homem*, Rio de Janeiro, Azougue, 2010, p. 85).



Detalle *Experiencia n° 4* en el Amazonas

## Saraus: del salón de la elite al bar del pueblo

En el siglo XXI, el crecimiento de internet ha cambiado la noción de espacio, pero la lógica de visibilización, estratificación y ocupación continúa firme. En ningún lugar se ve mejor que en la experiencia de los *saraus* (término que designa tertulias literarias y que se remonta a varios siglos atrás): en territorios abandonados por el Estado (las favelas), en el que la descomposición social desemboca en un *fuera de la ley* permanente, la táctica no consistió en pedir el auxilio de la policía ni en la intervención de las fuerzas estatales sino en ocupar espacios con una palabra que sale de esa lógica binaria: la palabra literaria, fuera de la ley pero no contra ella. Los lugares fueron los bares, espacios semi-públicos que en un principio eran lugar de reunión de la *freguesía* o clientela para beber. Lucía Tennina, estudiosa de la literatura marginal, entrevistó a Sergio Vaz del Sarau da Cooperifa quien le dijo:

El espacio que el Estado dejó para nosotros es el bar, acá no hay museos, no hay teatros, no hay cine, no hay lugares para reunirse, y el bar es nuestro centro cultural, donde la gente se reúne para discutir los problemas del barrio, donde la gente viene a reunirse después del trabajo, donde la gente se reúne cuando va a jugar al fútbol o cuando festeja un cumpleaños, se reúne para escuchar y tocar samba, entonces el bar es nuestra ágora, nuestra asamblea, nuestro teatro, todo, lo único que el Estado nos dejó fue el bar, entonces nosotros ocupamos el bar. Es solo eso lo que tenemos, entonces es eso lo que vamos a transformar<sup>126</sup>.

Según Tennina, Sergio Vaz instauró el *modus operandi* de los *saraus* a partir del cual surgieron, desde 2001, muchísimos más formando un “mapa afectivo”: “En este sentido, los barrios estigmatizados de Capão Redondo, Campo Limpo y Brasilândia, por ejemplo, pasan a ser llamados ‘el barrio del Sarau de Vila Fundão’, el ‘Sarau de Binho’, el ‘Sarau de Poesía na Brasa’”. Los *saraus* se transformaron en una “ceremonia ritual”, en palabras de Tennina, en la que los habitantes hablan de sus vidas y sus experiencias.

La performance no pasa, en el caso de los *saraus*, por el campo experimental: no se trata de avanzar hacia la producción de nuevos tipos de signos, sino de utilizar todos los géneros ya establecidos que tengan que ver con la expresión de una subjetividad, desde los testimonios a los poemas. El cuerpo que recita no solo se coloca como el testimonio de una vida (y una pertenencia social), sino que dota a los textos de inflexiones coloquiales, gestos callejeros y, a menudo, un ritmo de rap e hip-hop que combina antagonismo y pertenencia. Géneros muy codificados, lo central son los cuerpos que hacen visibles su decisión de ocupar un lugar y decir algo sobre sí. El campo experimental no tiene que ver con la radicalidad de los lenguajes artísticos: la experimentación está dada en relación con la institución y con lo que ésta deja ver y decir. En una literatura tan elitista como la brasileña, los *saraus* representan el momento en que la *senzala* y el *quarto de despejo* [cuarto de servicio] toman la palabra. Y eso no podía hacerse solamente en los libros: era necesario poner en funcionamiento la máquina performática.

<sup>126</sup>. Lucía Tennina: “Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos” en *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, núm. 42, julio-diciembre, 2013, pp. 11-28. Ver también su libro *Cuidado con los poetas! Literatura y periferia en la ciudad de São Paulo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2018.



4

---

**LA MÁSCARA Y LA POSE**



...La visión actual de cualquier retrato de Cacaso posibilita su inmediata remisión a los años 70. Y, mientras tanto, no deja de llamar la atención esa inalterabilidad, esa autotemización, a lo largo de dos décadas.

Flora Süssekind

*Máscara* y *pose* son dispositivos de la modernidad literaria, pautados por una tensión entre la vida pública, la institución, el escritor y el mercado. Aunque a primera vista pueden parecer semejantes, y a menudo funcionan de modo complementario, los términos designan fenómenos distintos. La *máscara* requiere de discurso. Está constituida por una textualidad que incluye no solo la obra poética o ficcional, sino todo texto o discurso público del escritor. La *pose*, en cambio, involucra al cuerpo: la vestimenta, los gestos, ciertos ademanes, la frecuentación de un determinado sitio, siempre y cuando estos aspectos adquieran un estado público. Ni la *máscara* ni la *pose* son creaciones estrictas del escritor, aunque los escritores saben –pese a lo que afirma Michel Foucault– que el nombre de autor posee la levedad de una mariposa, la más mínima corriente de aire lo mueve y transforma toda la cadena. En tiempos de Facebook, el color de los ojos de Pierre Dupont puede resultar de suma importancia para leer su producción escrita<sup>127</sup>. En resumen, *máscara* y *pose* constituyen nodos de sentido conflictivos, en los que participan la institución literaria (críticos, premios, ferias, conferencias, universidades, etc.), el mercado (editoriales, librerías, contratos, publicidad, tramados con la institución literaria, sin dudas), el propio escritor y su

---

<sup>127</sup>. Ver *¿Que é un autor?*, Michel Foucault, Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2010.

obra ficcional y poética, que las modifica a la vez que es modificada<sup>128</sup>.

En 1983 Paulo Leminski publicó su consagratorio *Caprichos & relaxos* [*Caprichos & Relaxos*]. En “Un día”, uno de los poemas del libro, nos presenta la trayectoria descendente de un poeta con aspiraciones universales:

un día  
 íbamos a ser homero  
 la obra nada menos que una iliada

después  
 la barra pesando  
 daba para ser un rimbaud  
 un ungaretti un fernando pessoa cualquiera  
 un lorca un éluard un ginsberg

al fin  
 terminamos en el pequeño poeta de provincia  
 que siempre fuimos  
 atrás de tantas máscaras  
 que el tiempo trató como a flores.<sup>129</sup>

<sup>128</sup>. En *Formação da literatura brasileira* Antonio Candido propuso la categoría de *máscara* para pensar en algunos poetas del romanticismo brasileño. Desfilaban en su análisis Junqueira Freire, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela y Laurindo Rabelo –que luego fue leído por esa otra *máscara* llamada Glauco Mattoso-. Perversidad y bonomía, melancolía e ingenuidad, formaban pares contradictorios que atravesaban la poética y la vida literaria de aquellos románticos. “Viven en espíritu y carne uno de los postulados fundamentales del movimiento: la voluptuosidad de los opuestos, la filosofía de lo bello-horrible”. Belo Horizonte/Río de Janeiro, Editora Itatiaia Limitada, 1993, p. 133. La *máscara* funcionaba aquí como un dispositivo existencial, una suerte de subjetivación poética que parecía permitir un tipo de experiencia contradictoria. El concepto de *pose* ha sido trabajado por Silvia Molloy en “Políticas de la pose”. En este texto, a partir de una serie de reflexiones en torno a la figura de Oscar Wilde, Molloy propone que la *pose* “remite a un histrionismo, a un derroche, y a un amaneramiento tradicionalmente signados por los masculino, o por un masculino problematizado”. De este modo, al menos durante el modernismo latinoamericano, la *pose* venía a problematizar el género, y a proponer nuevos modelos de identificación “basados en el reconocimiento de un deseo más que en pactos culturales”. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.

<sup>129</sup>. *Desastre de una idea. Miniantología de Paulo Leminski*, Buenos Aires, Eloisa Cartonera, 2012, p. 7. Traducción de Mario Cámara.

Este poema, como tantos otros de Leminski, nos permite pensar en sus estrategias de autopresentación: una cierta idea del fracaso, una tendencia a la entrega y al sacrificio por la poesía, y por supuesto una falsa modestia. Sin embargo, no tenemos que olvidar que Leminski fue una figura mediática, un escritor contratado por la editorial Brasiliense para que escribiera una serie de biografías por encargo<sup>130</sup>, un poeta que tuvo su propio programa de televisión, y que trabajó durante años como publicista. Es decir, un escritor que conocía los entresijos del mercado y de las políticas editoriales y culturales<sup>131</sup>. Sin embargo, sería un error pensar aquí en términos de “verdad” o “falsedad”. No hay nada que desenmascarar en Leminski, ni en ningún otro escritor: no hay un detrás de la máscara. Creemos, más bien, que tanto la *máscara* como la *pose* producen, performativamente, efectos de “verdad” o de “falsedad”, de autenticidad y afectividad, en el interior de una vasta cadena discursiva siempre sujeta a reconfiguración.

*Caprichos & relaxos* coincidió con el retorno de la democracia, y formó parte de la recuperación consagradoria que la editorial Brasiliense realizó de algunos poetas de los setenta. El libro era en sí mismo una recopilación de libros anteriores, al que Leminski sumó un conjunto de poemas inéditos, produciendo un efecto de “obra completa” que alentaba una relectura sobre su producción, y lo recolocaba en un contexto cultural y político transformado. Brasiliense, que en esos mismos años también publicó a Waly Salomão, Ana Cristina Cesar y Cacaso, utilizando el mismo criterio que con Leminski, proponía su propia relectura sobre parte de la producción poética de los años setenta, por ejemplo borrando las posiciones diferenciadas que ocuparon esos poetas al colocarlos en una misma colección.

Leminski hizo un efectivo diseño de su pose, que la canonización retrospectiva de su obra continuó utilizando después de su muerte. Durante su vida, la talló en periódicos, programas de televisión, en-

<sup>130</sup>. Paulo Leminski escribió cuatro biografías: *Bashô* (1983), *Jesús* (1984), *Cruz e Sousa* (1985), y *Trotsky* (1986). Las cuatro biografías están compiladas en *Vida*, São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

<sup>131</sup>. La biografía de Toninho Vaz da cuenta del cuidadoso modo de difusión instrumentado por Leminski para lanzar su primera novela, *Catatau* (1975). Ver *O bandido que sabia latim*, Rio de Janeiro/San Pablo, Record, 2001.

trevistas, lecturas, y recitales. La canonización retrospectiva<sup>132</sup> acudió, además de a su poesía, a su carácter de poeta maldito y erudito al mismo tiempo. La biografía de Toninho Vaz, por ejemplo, sumó a los relatos que describían una vida intensa, una enorme cantidad de fotografías que acrecentaron el culto a su figura. Tanto la biografía de Toninho Vaz como la tercera edición de la novela *Catatau* contienen fotografías: Leminski desnudo, Leminski en compañía de Caetano Veloso y Gilberto Gil, Leminski vestido con un kimono o con un sacón negro y aspecto semejante a Allen Ginsberg. Entre unas y otras observamos una persistencia: su tupido bigote, que con el correr de los años se ha convertido en una verdadera *logomarca*. En *Caprichos & relaxos*, la imagen de Leminski aparece dos veces<sup>133</sup>. Una primera, ilustrando el poema “Kamiquase”, en donde lo vemos vestido con un kimono, sosteniendo entre sus manos un cuaderno y una lapicera. Su cuerpo está girado hacia la izquierda, pero su rostro observa de frente a la cámara. El poema consta de título, o tal vez deberíamos decir “título-verso”, y foto, y el efecto de la relación entre texto e imagen es más que icónico, cómico, teniendo en cuenta la idea de que “kamiquase” vendría a significar algo así como un “casi kamikaze”, idea que es contrastada por la presencia del cuaderno y la lapicera. Al final del libro, la imagen se repite, pero recortada. Lo que vemos es la mitad del cuerpo de Leminski. El rostro aquí, si bien no es un primer plano, se hace más importante. En *Distraídos venceremos* (1987), último libro que Leminski publicó en vida, volvemos a encontrar su imagen, pero esta vez es un dibujo, más bien un croquis, de su rostro, en el que se vuelve a destacar la exuberancia de su bigote. En 2013, la editorial Companhia das Letras reeditó su poesía completa y en un procedimiento metonímico estampó el dibujo de su bigote sobre la tapa del libro.

Ese bigote tupido parece encarnar el signo de una vida exuberante que combinó el exceso y la tragedia, pero también una suerte de firma singular para una producción singular.

<sup>132</sup>. Pocos meses después de su muerte, se organizó el primer festival dedicado a su figura, *Projeto Perhappiness*, que todavía continúa celebrándose.

<sup>133</sup>. Ver Mario Cámara, *Cuerpos paganos. Usos y figuraciones en la cultura brasileña (1960-1980)*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2011.



Diseño del bigote de Paulo Leminski

En nuestro presente, en cambio, signado por ferias internacionales de literatura (como la FLIP), simposios organizados por fundaciones culturales patrocinadas por bancos y una serie interminable de ferias de libros, *máscaras* y *poses* necesariamente se redefinen. ¿Dónde están las exuberancias de entonces?, ¿todavía podemos toparnos con un escritor dandy como João do Rio<sup>134</sup>, con un vampiro al estilo Torquato Neto, o con una esfinge como Clarice Lispector? La *pose* dominante del presente parece haber perdido el ademán teatral o maldito de entonces, como si lo que se buscara fuera una cierta neutralidad. Alcanza con observar el atuendo clásico –pantalón y remera oscura– con el que Michel Laub se presenta en entrevistas, conferencias y lecturas, el saco impecable y los lentes al tono que utiliza Luiz Ruffato, o los vestidos oscuros y entallados de Carola Saavedra, como si la *pose*, en el presente, consistiera en no tener *pose*. El desafío del escritor futuro consistirá en el diseño de su *persona* de escritor en medio de este nuevo ecosistema literario y cultural.

<sup>134</sup>. Para la obra de João do Rio, ver Raúl Antelo, *João do Rio. O dândi e a especulação*, Rio de Janeiro, Livrarias Taurus-Timbre Editores, 1989.

## On demand

A partir del año 2000, la vida literaria en Brasil exige cada vez más la presencia física del autor a la vez que su proyección virtual, y transforma los modos de gestión de *máscaras* y *poses*. El eje presencial se compone de un número creciente de ferias de libros nacionales e internacionales, en donde los escritores autografían ejemplares o hablan sobre su oficio: ferias literarias como las de Porto Alegre, San Pablo y Río, pero también las de Frankfurt o Guadalajara); simposios organizados por diversas fundaciones (Itaú Cultural, Instituto Moreira Salles, Oi Cultural), y presentaciones individuales de sus propios libros. El virtual consiste en los perfiles que los escritores poseen en Facebook, con información que combina la autopromoción, la discusión y la minucia cotidiana, y en la escritura de blogs, que pueden ser personales o estar alojados en los sitios de las casas editoriales que publican sus libros (algunos recurren también a la fugacidad del Twitter). La transformación en los modos de gestión de *máscaras* y *poses* también se vincula con el crecimiento del mercado literario en el que desempeñan un papel fundamental los suculentos premios y editoriales como Companhia das Letras, Rocco o de la actualmente extinta Cosac & Naify. Crece la demanda a los escritores que, en el mundo virtual y en el otro, se transforman en empresarios de sí mismos, muchas veces acompañados por agentes editoriales que hacen de intermediarios, de consejeros y de representantes de las exigencias de un mercado que reclama ritmos de creación regulares e inspiraciones continuas. No solo se piden tiempos de entrega, sino que también se arman colecciones en donde los escritores deben escribir con una temática específica como sucede con las colecciones *Amores expressos*, *Primeira pessoa* o *Plenos pecados* entre muchas otras<sup>135</sup>.

<sup>135</sup>. *Amores expressos* [*Amores expresos*] no fue la primera colección armada a partir de pedir textos a escritores. La editorial Moderna lanzó en 2007 la colección *Primeira pessoa* [*Primera persona*] y convocó para la misma una serie de escritores, entre ellos a Luiz Ruffato. Y aún antes, en 2000, Companhia das letras había lanzado su colección *Literatura ou norte* [*Literatura o norte*]. La idea de la colección era que los escritores invitados narraran una historia policial que tuviera como protagonista a un escritor consagrado. Ruy Castro escribió sobre Olavo Bilac; Luis Fernando Verissimo sobre Jorge Luis Borges, Moacyr Scliar sobre Franz Kafka, Bernardo Carvalho sobre Sade, Leandro Konder sobre Rimbaud y Alberto Manguel sobre Stevenson. Poco después de *Amores Expressos*, Adriana Lisboa y Luiz Ruffato idearon la colección *Redescobriendo Brasil* [*Redescubriendo Brasil*], integrada por jóvenes escritores que serían enviados a diferentes regiones del país para escribir una historia sobre

La colección *Amores expressos*<sup>136</sup>, ideada por el productor cultural Rodrigo Teixeira y el escritor João Paulo Cuenca, fue editada por Companhia das Letras y es buen ejemplo para pensar todos estos cambios. El proyecto consistió en la selección de diecisiete escritores brasileños, enviados durante un mes a diversas ciudades del mundo: Buenos Aires, Nueva York, Tokio, París, El Cairo, entre otras. Durante sus viajes debieron mantener un blog, y se produjo un documental sobre la estadía de cada uno de ellos emitido por la TV Record. A partir de esa estadía, los escritores tenían que escribir una novela que narrase una historia de amor. Como última etapa del proceso, esas novelas podrían convertirse en guiones cinematográficos que serían filmados. Hasta el momento se publicaron once novelas, diez por Companhia das Letras y una por Rocco (previamente rechazada por Companhia das Letras), se filmó *Estive em Lisboa e lembrei de você* [*Estuve en Lisboa y me acordé de ti*], de Luiz Rufato, y se encuentran en preparación los guiones de la novela de Daniel Galera, *Cordilheira* [*Cordillera*], y de Bernardo Carvalho, *O filho da mãe* [*El hijo de la madre*]. En este último caso, el guionista contratado es Julian Fellowes, creador de la serie inglesa *Downton Abbey*.

---

el lugar. Otra colección que puede ser mencionada es *Plenos Pecados*, lanzada en 2002 por la editorial Objetiva. La propuesta consistió en producir una ficción por cada uno de los siete pecados capitales. Hasta el momento publicaron allí João Gilberto Noll, João Ubaldo Ribeiro, Luis Fernando Verissimo, Zuenir Ventura, Ariel Dorfman, Tomas Eloy Martínez y José Roberto Torero.

<sup>136</sup>. En el *Amores expressos* participaron los siguientes escritores: Amílcar Bettega Barbosa (fue enviado a Estambul y publicó *Barreira* en 2013), Daniel Galera (fue enviado a Buenos Aires y publicó *Cordilheira* en 2008), Daniel Pellizari (fue enviado a Dublin y publicó *Digam a Sata que o recado foi entendido* [*Digan a Satán que el mensaje fue entendido*], en 2013), Joca Reiners Terron (fue enviado a El Cairo y publicó *Du fundo do poço se ve a lua* [*Del fondo del pozo se ve la luna*], en 2010), Luiz Rufatto (fue enviado a Lisboa y publicó *Estive em Lisboa e lembrei de você*, en 2009), Bernardo Carvalho (fue enviado a San Petersburgo y escribió *O filho da mãe*, en 2009), Paulo Scott (fue enviado a Sydney y publicó *Ithaca Road*, en 2013), Sergio Sant'Anna (fue enviado a Praga y publicó *Livro de Praga* [*Libro de Praga*], en 2011), Chico Mattoso (fue enviado a La Habana y publicó *Nunca vai embora* [*No te vayas nunca*], en 2011), João Paulo Cuenca (fue enviado a Tokio y publicó *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* [*El único final para una historia de amor es un accidente*], en 2010), Cecilia Gianetti (fue enviada a Berlín, pero su novela fue rechazada por la editorial en dos oportunidades), André de Leones (fue enviado de Goiás a San Pablo: su novela *Como desaparecer completamente* fue rechazada por la editorial, y finalmente publicada en Rocco, en 2010), Antonio Prata (fue enviado a Xangai), Reinaldo Moraes (a México), Lourenço Mutarelli (a Nueva York), Antonia Pellegrino (a Bombay) y Adriana Lisboa (a París). Los últimos cinco autores todavía no publicaron sus novelas.

Uno de los debates que generó el proyecto giró en torno a que preveía financiarse en parte con la ley de incentivo Rouanet. Debido a la polémica que se desató, finalmente no se utilizó esa fuente de financiamiento. No solo se cuestionó el uso de dinero público para financiar viajes de escritores, sino también el criterio de selección y hasta la elección de las ciudades. La periodista Raquel Cozer publicó un artículo descriptivo en el suplemento “Ilustrada” de *Folha de São Paulo*, de ese y otros proyectos similares, al que tituló “La novela brasileña en la era del marketing”<sup>137</sup>, poniendo foco en la transformación que estaba ocurriendo en el campo literario del presente. La primera polémica es importante en la encrucijada actual porque muestra cómo los escritores deben negociar con el mercado y con el Estado y de qué manera a veces los intereses de los tres actores confluyen y en otros momentos se tornan incompatibles. Pero queda claro que tanto las editoriales como el Estado cumplen un papel cada vez más activo en la demanda y pueden decidir sobre espacios, financiamientos, eventos y hasta en el tema, como lo muestran estas colecciones. La pregunta es hasta qué punto las demandas del mercado y de las políticas culturales intervienen en procesos que a veces son más difíciles de percibir como las técnicas narrativas, el lenguaje, las poéticas y las imágenes del escritor. Claro que nadie se imagina *Gran Sertón: Veredas* escrita para una colección. La legibilidad, el *punch* narrativo, los tiempos de composición y hasta la duración son condiciones que forman parte de una colección.

El concepto de “libro por demanda” que implicó este proyecto no necesariamente desvaloriza el resultado (la literatura por encargo se remonta a tiempos muy antiguos y muchos libros que hoy leemos como clásicos tuvieron su origen en un pedido). Paulo Leminski escribió cuatro biografías por encargo, y Clarice Lispector su famoso libro de cuentos “pornográficos”, *El via crucis del cuerpo*, que provocó la siguiente reflexión de la escritora,

El poeta Álvaro Pacheco, mi editor en Artenova, me encomendó que escribiera tres historias que, según me pidió, hubiesen sucedido realmente. Los hechos los tenía, faltaba la imaginación. Era un asunto peligroso. Le respondí que no sabía escribir historias por encargo. Pero —mientras él me hablaba por teléfono— ya sentía nacer en mí la inspira-

<sup>137</sup>. Publicado el 23 de octubre de 2011.

ción. La conversación telefónica fue el viernes. Comencé el sábado. El domingo a la mañana las tres historias ya estaban listas: ‘Mis Algrave’, ‘El cuerpo’ y ‘Via Crucis’. Yo misma estaba asombrada. [...] Solamente le pido a Dios que nadie me encargue nada más. Porque, por lo que parece, soy capaz de obedecer en rebeldía, yo la inliberta.

Una persona que leyó mis cuentos dijo que eso no era literatura. Era basura. Concuerto. Pero todo tiene su hora. Está también la hora de la basura<sup>138</sup>.

¿Existe alguna diferencia entre estos antecedentes y el proyecto *Amores Expressos*? El hecho de ser un proyecto que involucró a numerosos escritores, muchos de ellos jóvenes y con pocos libros editados, y que además lo haya llevado adelante una de las principales editoriales del país, aporta un dato cuantitativo que establece una primera diferencia. La instrumentación del mismo –viaje, blog, novela, guión y película– lo dota de una dimensión mediática inédita que la literatura brasileña no había conocido hasta ese momento: la construcción de la pose está incluida en el contrato. Esto no significa, por supuesto, que de una novela no haya surgido una película, o que un escritor no haya viajado enviado por una editorial. Lo inédito en este caso es la articulación y la programación conjunta de todas esas etapas, y su carácter colectivo, que permite pensar en una modificación del lugar que tradicionalmente habían ocupado las editoriales, y observar la aparición de la figura del curador que ideó el proyecto. Es como si la literatura formara parte de una línea de montaje que termina en un film y que se organizara como una muestra de arte con un curador y un tópico disparador.

Editorial y curador asumen entonces un mayor protagonismo. Sin embargo, también crece la figura del escritor. El hecho de que un grupo numeroso haya llevado un blog durante un mes, exponiendo cotidianamente experiencias y opiniones en la red, intercambiando mensajes con sus lectores, lo demuestra. Si al espacio virtual –blog, Facebook y Twitter –, se le suman las ferias literarias nacionales e internacionales, los eventos propiciados por fundaciones culturales, la presencia física del escritor es cada vez más requerida. En diálogo o en conflicto con estos espacios, insertos en circuitos globales, *poses* y *máscaras* se redefinen y

<sup>138</sup>. *El via crucis del cuerpo*, Buenos Aires, Corregidor, 2015, traducción de Gonzalo Aguilar, pp.25-26.

tensionan entre las demandas de una cultura atravesada por estrategias de marketing de tipo empresarial, y el gesto autoral que busca para sí una cierta singularidad. Boris Groys ha afirmado que “si un artista logra traspasar el sistema del arte, comienza a funcionar del mismo modo en que ya funcionan los políticos, héroes deportivos, terroristas, estrellas de cine y otras pequeñas o grandes celebridades: a través de los medios”<sup>139</sup>. Pero es necesario ir más allá, o invertir el razonamiento; más que atravesar el sistema del arte y de la literatura, es el propio sistema el que adoptó la lógica de los medios. La literatura se vuelve espectáculo y este también impone sus reglas.

El blog que los escritores de *Amores expressos* debieron escribir es un ejemplo que permite observar esa tensión<sup>140</sup>. Como soporte informático para notaciones personales de cualquier tipo, el blog generó transformaciones irreversibles en los modos de pensar la relación entre lo íntimo y lo público. Sucedió del diario íntimo, produjo la intimidad como espectáculo. Como ha afirmado Diana Klinger:

El avance de la cultura mediática de fin de siglo ofrece un escenario privilegiado para la afirmación de esta tendencia. En ella se produce una creciente visibilidad de lo *privado*, una espectacularización de la intimidad y la exploración de la lógica de la celebridad, que se manifiesta en un énfasis tal de lo autobiográfico, que es posible afirmar que la televisión se tornó un sustituto secular del confesionario eclesialístico y una versión exhibicionista del confesionario psicoanalítico. Asistimos hoy a una proliferación de narrativas vivenciales, al gran éxito mercadológico de las memorias, de las biografías, de las autobiografías y de los testimonios, a los innumerables registros biográficos en los medios, retratos, perfiles, entrevistas, confesiones, talk shows y reality shows; al brote de los blogs en internet...<sup>141</sup>.

<sup>139</sup> “La producción de sinceridad”, en *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, La caja negra, 2014, pp.38-9.

<sup>140</sup> Habiendo nacido aproximadamente en 1994, el primer bloguero reconocido por la historia fue Justin Hall, que escribió un diario personal mientras era estudiante en la Universidad de Swarthmore. Apenas once después, en 2005, ya había alojados en la web más de 50.000.000 de blogs.

<sup>141</sup> En *Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica*, Río de Janeiro, 7 Letras, 2007, p. 22-3.

Desde una perspectiva espectacular, en pleno auge del reality show *Big Brother* en Brasil<sup>142</sup>, muchos de los blogs de *Amores expressos* pueden ser pensados como *espectáculos de intimidación creativa*. La lógica de su existencia tenía algo del cuaderno de bitácora “en vivo”, como si a través de estas anotaciones fuera posible observar a los escritores en plena creación: el espectáculo del arte al alcance de la mano. ¿Pero fueron efectivamente un espectáculo de creación en vivo? ¿Cómo tramitaron esa exigencia los escritores viajantes en ese soporte? Luiz Ruffato, por ejemplo, tiene apenas cuatro entradas, todas muy breves, y en la última escribe:

Descubro frustrado que realmente no tengo vocación de bloguero... no veo nada de interesante que pueda ser comunicado a los otros... Lisboa tiene sol, pero no calor todavía... tiene luz y olor a sardina en la calle, me encuentro con amigos, converso con ellos sobre proyectos, pero nada que me gustara compartir... siento que en mi vida de viajante nada interesante ocurre...<sup>143</sup>.

La vida de escritor fue sustituida por la “vida de viajante” y en ese devenir turista no ocurre nada interesante: la escritura no puede ser espectacularizada. Las estrategias de autopresentación fueron diversas, y algunas contradecían el imaginario del viaje de autor. La admisión de Ruffato de su frustración como *reporter* en un país extranjero, la crítica de Joca Reiners Terron a El Cairo, ciudad en la que estuvo, la evidente ficción que Lourenço Mutarelli construye en Nueva York. También aparecían otras cuestiones, se reflexionaba sobre el propio soporte de la escritura, sobre la forma de insertarse en una ciudad extranjera: las primeras impresiones de Daniel Galera reconocían en Buenos Aires un aire de familia con su natal Porto Alegre, João Paulo Cuenca posteaba fotografías de libros desde Tokio hablando de la felicidad de no saber leer, Paulo Scott prometía no establecer contacto con otros brasileños desde Sídney, y Daniel Pellizzari narraba las dificultades con las autoridades migratorias para su ingreso en la entonces próspera Dublín. Los escritores entran en un mecanismo en el que las dificultades crecen: la

<sup>142</sup>. El programa *Big Brother* comenzó a emitirse en Brasil en 2002, en 2007 tuvo un rating promedio de 43 puntos.

<sup>143</sup>. Ver: <http://blogdoluiruffato.blogspot.com.br>.

escritura *express*. Debe ser rápida y llegar a destino, a pedido y explícita. El escenario está construido por la editorial y los escritores deben actuar en él por contrato. En ese marco, los escritores responden con ficciones que pueden exceder el desafío que el mercado les impone respondiendo no expresamente. ¿Cómo leer sino los sobornos y la circulación de dinero en *O filho da mãe* de Bernardo Carvalho, sino como modo de sobrevivir en un mundo hostil, el de la guerra de Chechenia (o el del capitalismo periférico)? ¿Qué significa, en el marco de la colección, la transformación del narrador de Ruffato en un indocumentado que atraviesa la Lisboa turística para retratar el mundo del trabajo precario? Sin embargo, es curioso que las reflexiones sobre el acto de escribir estén menos presentes en la novela que en los blogs: como si estos exhibieran al escritor en su precariedad y la novela resultara un hogar en el que el escritor se siente a salvo.

De todos modos, en la estrategia editorial de la colección hay, además de la escena de sujeción (que el buen escritor debe superar o problematizar), una geopolítica de la cultura literaria. Frente a la actitud de *cosmopolitismo periférico* que dominó la cultura latinoamericana del siglo XX, la colección apuesta por un *cosmopolitismo limítrofe* que no pase por las metrópolis tradicionales en la producción de saber y creatividad<sup>144</sup>. Tokio, El Cairo, Chechenia, Sidney y Dublín (la ciudad por excelencia del cosmopolitismo limítrofe) se suman a París, New York y Lisboa. La extrañeza es la marca de algunos de los textos: como cuando se escucha a João Gilberto en un Dunkin' Donuts de Tokyo, en *El único final feliz para una historia de amor es un accidente*: “Me gusta el ascetismo musical del brasileño João Gilberto, aunque no entienda nada de lo que está diciendo”<sup>145</sup>.

Una parte importante de la nueva literatura brasileña, incluidos los autores de *Amores Expressos*, trabaja con géneros -policial, fantástico, sus-

<sup>144</sup>. Llamamos *cosmopolitismo periférico* a las estrategias de la cultura latinoamericana para vincularse con las culturas metropolitanas, principalmente europeas, en una relación de diálogo, conflicto y disputa. *Cosmopolitismo limítrofe*, en cambio, es la relación con otras culturas sin pasar por las metrópolis tradicionales. Para ver estos conceptos puede consultarse, Gonzalo Aguilar: *Oriente grau zero: Happy together de Wong Kar Wai*, Río de Janeiro, Fórum de Ciência e Cultura / UFRJ, 2009. Un ejemplo de *cosmopolitismo limítrofe* en el siglo XX fue Raul Bopp que es justamente el protagonista de *Opisanie Swiata*, São Paulo, Cosac Naify, 2013, de Verónica Stigger.

<sup>145</sup>. João Paulo Cuenca, *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010, pp.45-46.

penso- y propone historias urbanas, protagonizadas por jóvenes de clase media. Rechaza de este modo la *demanda de pobreza* que el mercado internacional puede exigir a un país como Brasil. Indiferentes frente a esa demanda, tampoco se observan referencias a la tradición de experimentación que inauguró el modernismo. ¿Qué *máscara*, qué *pose* han construido estos jóvenes escritores para sustentar esa producción que apuesta a la construcción de historias y personajes? En entrevistas, crónicas y blogs sus intereses conciernen no solo a cuestiones literarias de tipo crítico o técnico, sino a diversos aspectos de la vida literaria, representantes, viajes de difusión, tal como se observa en la siguiente entrada del blog que Carol Bensimon mantiene en el *site* de Companhia das letras:

Llegué ayer a Los Ángeles y tuve la oportunidad de conversar con los alumnos del querido José Luiz Passos en la UCLA. El nombre oficial de la materia que Zé dicta no la recuerdo ahora, pero es impresionante pensar que el 95% de aquellos jóvenes no se graduó en letras, hay un montón de gente de ciencias biológicas, y aun así ellos están ahí leyéndome, leyendo a Daniel Galera, a Elvira Vigna, a Vanessa Bárbara, a Carola Saavedra, a Adriana Lisboa, discutiendo mil y un aspectos de Brasil, viendo a Zé trazar un mapa en el cuadro y hacer comentarios simpáticos sobre Recife, su ciudad natal, explicándoles la “relación” entre cowboys y *gaúchos*, en fin, Zé dice que ese es un curso para “complejizar Brasil”. Es la mejor definición posible<sup>146</sup>.

La idea de “complejizar Brasil” que Bensimon rescata de José Luiz Passos reafirma la apuesta sobre el presente de la literatura brasileña. Los escritores enumerados por Bensimon están vivos, y en plena producción.

Ya en los años ochenta Flora Süssekind había detectado el creciente protagonismo de las editoriales, y el hecho de que los escritores pudieran comenzar a vivir de su producción escrita, que incluye además de la escritura de ficción, la escritura de columnas en diversos diarios –en *Folha de São Paulo* escriben los jóvenes Michel Laub, Antonio Prata, Daniel Pellizzari, Fabrício Corsaletti, João Paulo Cuenca–, conferencias en Ferias de Libros, universidades nacionales e internacionales, estadías como escritor invitado en fundaciones o universidades internacionales –João Gilberto Noll en Berkeley o Bellagio, Antonio Prata en Viena–,

<sup>146</sup>. Ver: <http://www.blogdacompanhia.com.br/2014/11/arizona-uma-vez-mais/>

entre otras formas de obtener ingresos. Un aspecto que resalta Süsskind en su artículo es que el diálogo ya no es entre escritores “o con un lector cómplice”, sino con un público de rasgos más indefinidos, anónimos, y susceptible de registro únicamente a través de los índices de venta”<sup>147</sup>. Aunque sea indefinido no siempre es anónimo por los numerosos y fragmentarios públicos con el que el escritor del presente se debe enfrentar: el público de las ferias, de los simposios, o esos estudiantes universitarios de diversas disciplinas de los que habla Carol Bensimon. En términos de *máscara* y *pose* el joven escritor debe desarrollar entonces un pack de discursos que combine ciertos saberes literarios y lenguajes sencillos o más sofisticados, según la ocasión.

La profesionalización o empresarialización del joven escritor brasileño, más que producir una creciente especialización, se traduce en una *máscara* y *pose* desmitificadoras, que equipara la escritura al trabajo: se escribe sin sufrimiento, sin manifiestos, se explica de manera sencilla y sin rodeos el método de composición, simplemente se escribe. Por ello decíamos antes que la *pose* parece ser la de no tener *pose*. La *pose* de no tener *pose* consiste en la proximidad que el escritor busca establecer con sus lectores y oyentes, constituida en un modo no estridente de presentarse. En los blogs de *Amores expressos* sorprende la ausencia de reflexión sobre el propio proyecto. Sin lugar para grandes gestos, sin mártires, cínicos o románticos, deshacerse del enigma del escritor modernista parece ser la performance del presente.

---

<sup>147</sup>. En *Literatura y vida literaria. Polémicas, diarios & retratos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

## La esfinge coqueta

Donde querés familia, soy loco  
Y donde querés romántico, burgués  
Donde querés Leblon, soy Pernambuco.  
Caetano Veloso

La fotografía en Clarice Lispector permite ingresar por un camino lateral para pensar la construcción de una *máscara* y una *pose* articulada en torno al misterio. En *La pasión según GH*, la protagonista, frente a una foto suya afirma lo siguiente: “Miraba de reojo el rostro fotografiado y, por un instante, en aquel rostro inexpresivo, el mundo me miraba de nuevo, también inexpresivo. ¿Ese –sólo ese– fue mi mayor contacto conmigo misma? la mayor profundización muda a la que llegué, mi relación más ciega y directa con el mundo”<sup>148</sup>. En el comienzo de *La hora de la estrella* el narrador escribe: “Juro que este libro está hecho sin palabras. Es una fotografía muda. Este libro es un silencio. Este libro es una pregunta”<sup>149</sup>. Clarice se muestra interesada en lo que puede albergar un rostro fotografiado, porque encuentra allí una zona inconmensurable de la existencia. En su literatura, lo inconmensurable aparece desde el comienzo con la cita de Joyce que da título a su primera novela, *Cerca del corazón salvaje*, o en un relato temprano, pero publicado recién en los años setenta, “La bella y la bestia”, en donde la figura de la “herida” asume el lugar de eso que no puede ser medido o domesticado. Lo *neutro*, el *bios*, el *instante ya*, el *soplo* y el *vacío*, fueron otras tantas figuras a través de las cuales Clarice buscó hacer presente eso que la protagonista de *La pasión* percibía en sus ojos fotografiados. Para continuar con la fotografía, pensemos por ejemplo en la foto que Claudia Andujar realizó para la publicación *Claudia*<sup>150</sup>, en donde aparece Clarice sentada en un sillón con su clásica máquina de escribir sobre el regazo, y en el relato que la fotógrafa nos ofrece:

<sup>148</sup>. Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2010, traducción de Mario Cámara, p.34.

<sup>149</sup>. Rio de Janeiro, Rocco, 1979, p. 26.

<sup>150</sup>. La foto de Andujar es la que utilizó la editorial para editar la biografía de Benjamin Moser. La editorial Rocco, en las últimas reediciones de la obra de Clarice ha decidido transformar esa máquina de escribir en la logomarca de Clarice. Las ediciones de los textos de Clarice en España, en Argentina y recientemente en Estados Unidos, han optado, en cambio, por colocar en sus tapas su rostro.

Fui a la casa de Clarice Lispector para fotografiarla a pedido de la revista *Claudia*, que en el año 1961 preparaba un reportaje sobre la escritora. Poco me acuerdo de aquel día perdido en el tiempo, pero hay detalles que guardo para siempre. Nadie de la revista me acompañaba y fui recibida con mucha simpatía por aquella mujer linda, vestida con simplicidad y elegancia. Conversamos poco. Quise dejarla a su gusto para la foto, y le pregunté cómo quería posar. Si no me equivoco, la idea de sentarse delante de la máquina de escribir y comenzar a trabajar en algún texto fue de Clarice. Entonces ella se dejó absorber por el acto de escribir, completamente entregada, casi sin notar mi presencia<sup>151</sup>.

Una Clarice escritora con su máquina de escribir, es decir, la imagen de una escritora cuyos ojos, probablemente posados sobre las teclas parecen, sin embargo, cerrados. Una Clarice inspirada, un poco alejada del objetivo de la cámara, detrás de los almohadones de su sillón que ocupan, aunque de manera lateral, el primer plano. En resumen, un sitio poco usual para una escritora o una escritora fuera de lugar. Las imágenes de Clarice son abundantes. Desde muy joven, se adivina su gusto por posar. Algunas de esas fotos, en las que su rostro aparece en primer plano y su mirada observa el objetivo de la cámara, aportan además del dato de su belleza, un rictus y una mirada perturbadora que nos recuerda la reflexión de la protagonista de *La pasión según GH*. Pensatividad, diría Barthes, y coquetería, agregamos nosotros<sup>152</sup>.

<sup>151</sup>. El relato de Claudia Andujar se encuentra en el site de la editora Cosac & Naify: <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?p=765>.

<sup>152</sup>. En *La cámara lúcida*, Roland Barthes sostiene que algunas miradas capturadas por el dispositivo fotográfico presentan “una distorsión inconcebible”, la de una atención sin percepción, es decir sin objeto. Sobre esta dimensión, que Barthes definió como la pensatividad de la imagen, advertía: “Este sería el ‘destino’ de la fotografía: haciéndome creer [...] que he encontrado la ‘verdadera fotografía total’, realiza la inaudita confusión de la realidad (‘Esto ha sido’) con la verdad (‘¡Es esto!’); se convierte al mismo tiempo en constativa y en exclamativa; lleva la efigie hasta ese punto de locura en que el afecto (el amor, la compasión, el duelo, el ímpetu, el deseo) es la garantía del ser”, Buenos Aires, Paidós, 2013, p. 171.



Clarice Lispector con su máquina de escribir, fotografía de Claudia Andujar

El caldero del misterio Clarice surge tempranamente, con su debut como escritora, y los materiales con que fue alimentándolo han sido variados a lo largo de su vida. Tenemos a la joven que miente su edad y apabulla a la crítica con su primera novela, la que es sospechada de utilizar seudónimo<sup>153</sup>, pero también las epifanías vacías que experimentan los personajes de sus relatos, el escándalo de la cucaracha, la reticencia para referirse a sus lecturas pese a la profusión de citas y referencias literarias que se encuentran en sus textos. Pero es a partir de su retorno a Brasil en 1959, tras largos años de ausencia, cuando la estrategia del misterio alcanza un grado de condensación tal que, aun hoy, a casi cuarenta años de su muerte, todavía continua dictándonos claves interpretativas. Fotogenia extrema, columnas de belleza femenina firmadas con diversos seudónimos<sup>154</sup> y la publicación, en un lapso de apenas cuatro años, de cuatro libros

<sup>153</sup>. Sérgio Milliet, que también celebró la publicación de la primera novela, sospechaba que el nombre Clarice era un seudónimo. Ver: Benjamin Moser, *Por qué este mundo. Una biografía de Clarice Lispector*, España, Siruela, 2017.

<sup>154</sup>. Los seudónimos de Clarice: Tereza Quadros, Helen Carter y como *ghost writer* de la actriz Ilka Soares; Teresa Quadros: Clarice aceptó la invitación de Rubem Braga para firmar la página femenina “Entre mujeres” del diario *Comício*. Esto sucede entre mayo y octubre de 1952. Y muchos sabían de su seudónimo. Helen Palmer: escribió para el diario *Correio da manha* entre agosto de 1959 y febrero de 1961. *Ghost* de Ilka Soares: escribía la columna “Só para mulheres” [“Solo para mujeres”] en el *Diário da noite*, a partir de abril de 1960.

que obtuvieron el reconocimiento del público y la crítica, y la reedición de sus tres primeros libros, inconseguibles en sus ediciones originales. Lo que se consolidó durante la década del sesenta fue una figura prismática de extraordinaria eficacia, cuyos diversos lados parecían potenciarse con la energía del misterio. Pensatividad y coquetería constituyeron la exitosa performance que Clarice ejecutó en el escenario de una industria cultural creciente.

En 1967 comenzó a escribir sus crónicas semanales en el *Jornal do Brasil*. Aquellos textos fueron un lugar privilegiado para la performance del misterio. Más allá de sus justificaciones económicas, la decisión de escribir crónicas se produjo en un momento clave de su carrera como escritora. Las crónicas constituyeron su dispositivo de mezcla, la consolidación definitiva de un campo experimental, en constante gestación desde el comienzo de su vida de escritora. Sus columnas fueron una “cámara” de voces, esquivas discursivas que recuperaban y retrabajaban todos sus registros, los que había desarrollado por encargo y los que pertenecían a su figura de escritora ya consagrada, los del dominio de la pensatividad y los del dominio de la coquetería. Por ello, podía aparecer tanto una referencia a alguna lectura de Henri Bergson en francés, como una receta de cocina que le había dado su empleada doméstica, un comentario sobre Bach y otro sobre un delineador de ojos. Con la fusión de ambos construyó un tipo de textualidad que atravesó todas sus ficciones posteriores a *La pasión*. Lo que se advierte es algo así como una suerte de “destrucción” de todo monumento literario, de destrucción de todo “mito noble” de la literatura. La figura pública que Clarice termina de modelar allí constituye tanto un protocolo de lectura de sus novelas, incluso con efectos retrospectivos, como la disposición para obtener la libertad de decir cualquier cosa. Máscara definitiva y fuente de su extrañeza. El bios de *Agua viva* junto con la descripción de las flores, la experiencia del amor en *Un aprendizaje* y la mirada del perro Ulises. La grandilocuencia kitsch junto a la frase penetrante y abismal. La monumental biografía de Benjamin Moser sobre Clarice comienza su introducción con el nombre “A esfinge”. Refiriéndose a su paso por Egipto, en un tortuoso viaje con su marido diplomático rumbo a Italia, Moser recupera un recuerdo de viaje de Clarice, al enfrentarse a la Esfinge, “No la descifré”, escribió la orgullosa y bella Clarice. “Pero ella tampoco me descifró”<sup>155</sup>.

<sup>155</sup>. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 12. Clarice se refiere a la Gran Esfinge de Guiza. Ver

Persiste cierta idea de un indescifrable en Clarice, ¿pero dónde buscarlo? ¿en sus textos? ¿en su vida? ¿en sus imágenes? Lo indescifrable, es decir su *máscara* y su *pose*, surge en primer lugar como resultado del desconcierto, ¿quién era esa jovencísima escritora que irrumpió en los años cuarenta con su deslumbrante *Cerca del corazón salvaje*?; del rumor, ¿quién es esa escritora que escribe consejos de belleza y relatos perfectos?; y de la sospecha, ¿habrá sido verdad que su adorado Lúcio Cardoso le sugirió el título de su primera novela o Clarice había leído secretamente las novelas, no solo de James Joyce, sino de Virginia Woolf? Desde sus fotos y sus crónicas, la performance de la esfinge coqueta no hace otra cosa que provocarnos una única pregunta, ¿Clarice es o se hace?

## Los iracundos

Aunque en el presente parece un estado afectivo en extinción, durante mucho tiempo la *iracundia* fue una *máscara* y una *pose* recurrente en artistas, escritores e intelectuales. Fue la *pose* que se presentaba como ausencia de *pose*, y la *máscara* que decía no ser *máscara*: el desborde, el desenfreno, sujeto salido de sí, que parecería abandonar toda estrategia. En tanto pasión, se pretendió ajena al cálculo de la razón, sobreponiéndose a sus límites sin evaluar las consecuencias de actitudes y discursos. Sin embargo, y a diferencia de la clásica distinción platónica entre razón y pasión, *caer* en la iracundia no significa ni locura ni desvarío. Como ha mostrado Remo Bodei en *Geometría de las pasiones*, “razón y pasiones son, pues, términos prejuizados, que es necesario habituarse a considerar como nociones correlativas y no obvias, que se definen de manera recíproca solo dentro de determinados horizontes conceptuales y de específicos parámetros valorativos”<sup>156</sup>. La ira entonces es un desborde pero no es ajena al cálculo. Dispositivo extremo e intempestivo, busca producir redefiniciones estéticas, culturales y políticas. Sea como performance del cuerpo del escritor o del artista, se exhibe lo que no puede decirse sin salirse de sí produciendo, paradójicamente, un efecto de sinceridad; sea como búsqueda calcu-

---

Clarice Lispector, *En estado de viaje*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2017.

<sup>156</sup>. México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 9.

lada de reacción en el público, para enfrentarlo con aquello que no quiere oír o leer. La máscara de la iracundia aparece cuando el artista se desenmascara o desenmascara a los otros.

La historia cultural brasileña tiene períodos en los cuales la *máscara* y la *pose* de la iracundia emergen con más frecuencia. Los años treinta y cuarenta del siglo pasado fue uno de ellos. La crisis política y económica agudizaron las posiciones de muchos de los artistas que habían participado del modernismo, y la propia dinámica del campo cultural fue estableciendo diferencias entre ellos que en muchos casos, cuando la ironía o la burla parecían insuficientes, apelaban a la *máscara* de la iracundia, buscando advertir que la cosa iba en serio. El prólogo que Oswald de Andrade escribió para su novela *Serafim Ponte Grande*, lanzada en 1933, es un ejercicio de iracundia de un artista que ataca su propia trayectoria desde una nueva posición marxista, al considerar que había sido un servidor de la burguesía, y al definir a Brasil como una colonia. De la colonia brasileña de Oswald de Andrade en 1933 al carácter destructivo del modernismo propuesto por esa otra máscara iracunda que fue la conferencia de Mário de Andrade en 1942, del “payaso de la burguesía” de Oswald al “torpe individualismo” que relata Mário, se dejó planteada una línea de lectura alternativa del modernismo, que buscaba mostrar sus límites y despegarse de una visión eufórica del movimiento. La *máscara* de la iracundia siempre enuncia una relectura violenta de una situación determinada y suele redefinir la posición del propio participante en la coyuntura que describe. Su discurso, en Brasil, suele recuperar el atraso como carencia, ideologema que surge en el Brasil de comienzos del siglo XX conjuntamente con el de la “carencia como oportunidad”<sup>157</sup>.

En otro período de fuertes vaivenes políticos, la iracundia se expande como *pose* social, desde las manifestaciones de la izquierda hasta las marchas de la derecha de “Dios, Patria y Familia”, y como *máscara*. Atraviesa manifiestos, como el “Brasil diarrea” (1967) de Hélio Oiticá, o el discurso que Caetano Veloso inserta en su presentación en

<sup>157</sup>. No confundir “polémica” con “iracundia”. La primera requiere, además de la ira, el sarcasmo y la ironía, tal como muestra Jorge Luis Borges en “El arte de injuriar”: “A un caballero, en una discusión teológica o literaria, le arrojaron en la cara un vaso de vino. El agredido no se inmutó y dijo al ofensor: *Esto, señor, es una digresión, espero su argumento*”. Buenos Aires, Emece, 1985, p. 423.

vivo de “É proibido proibir” (1968). Glauber Rocha se convierte en un iracundo profesional en esos años, desde su “estética del hambre” hasta el final de su vida sus intervenciones iracundas sacuden posiciones estéticas y políticas cristalizadas.

En ambos períodos, como contraparte complementaria, se observa la *gestión* de la iracundia de los otros. El escritor o el artista ya no son víctimas (simuladas o verdaderas) de sus pasiones, sino que calculan los efectos (y afectos) en sus receptores para que enfrenten aquello que los conmueve o los hunde en sí mismos. El efecto es más poderoso si el performer se muestra imperturbable o con buenos modales. Un caso notorio en los años treinta es la ya analizada en el capítulo anterior *Experiencia nº 2* que llevó adelante el artista Flávio de Carvalho al desfilarse contracorriente en San Pablo, con sombrero puesto y lanzando miradas lascivas a las mujeres participantes, en una procesión de Corpus Christi. La provocación despertó la iracundia de los participantes que lo corrieron con el objetivo de lincharlo. Ese mismo año, desde las páginas de *O homem do povo*, Oswald de Andrade logró despertar la iracundia de los estudiantes de derecho, que quisieron asaltar la sede del periódico en dos oportunidades. En los años sesenta, Cacilda Becker y el resto de los actores de *Roda Viva*, dirigida por José Celso Martinez Correia, fueron golpeados brutalmente por escuadrones paramilitares. Zé Celso, con *O rei da vela*, un año antes, ya había logrado, función tras función, producir la iracundia de una parte del público asistente, que indignado y a los gritos abandonaba el teatro.

En los últimos años resulta difícil encontrar en la cultura brasileña momentos de iracundia. En 2013, sin embargo, con el preanuncio de la Copa, las palabras inaugurales de Luiz Ruffato en la Feria de Frankfurt parecieron anunciar una nueva performance de la ira, quizá en sintonía con las recientes manifestaciones callejeras, todavía frescas en la memoria de los brasileños: “Qué significa ser un escritor en un país situado en la periferia del mundo, un lugar donde el término capitalismo salvaje definitivamente no es una metáfora”. En uno de esos estrados que se parecen más a un foro empresarial o a una reunión de las Naciones Unidas, Ruffato se subió al escenario con un sobrio traje azul, corbata roja con motivos blancos y anteojos. Tenía la apariencia de un político o un empresario, si no fuera porque el botón de la camisa estaba desabrochado y el nudo de la corbata denotaba impericia o falta de

costumbre. El tono de la lectura fue el de una conferencia que se podía escuchar en un congreso de literatura y lo que decía, algo que en esos ámbitos es moneda corriente. Sin embargo, el evento –en el que muchos pensaban que se jugaba la imagen de Brasil ante el mundo– convirtió a sus palabras en material altamente inflamable. El contenido del discurso denunció el genocidio sobre la población indígena, desmintió la democracia racial brasileña, entre otros tantos enunciados desmitificadores de la historia del país. Produjo en varios de los presentes un fervoroso aplauso, pero también críticas indignadas<sup>158</sup>. El dibujante Ziraldo les exigió a los presentes que no aplaudiesen y sugirió que Ruffato fuera a vivir a otro país si estaba tan disconforme. La novelista Néliida Piñón opinó que ella tenía por principio no criticar a Brasil fuera de Brasil. El periodista Kiko Nogueira definió a Ruffato como el *easter egg* de la delegación brasileña, es decir, el elemento sorpresa, escondido, mientras Rodrigo Constantino, columnista de la revista *Veja*, sostuvo que, frente al discurso de Ruffato, Nelson Rodrigues vomitaría de pie. El Instituto Plinio Corrêa do Oliveira (IPCO), que participó de la feria, declaró que “conservó un silencio consternado después de uno de los discursos de esa magna exposición pronunciado por el escritor Luiz Ruffato”, y lo definió como “lamentable”. Y según cuenta el propio Ruffato, el público brasileño presente en la Feria llegó a abordarlo en forma amenazante en los días posteriores. Como broma se decía que el escritor había pedido asilo en el stand de Suiza. ¿Qué nos dicen estas reacciones airadas que provocó la performance de Ruffato? Hizo salir a escena la persistencia del nacionalismo mal entendido, de la hipocresía cultural, del supuesto de que la literatura –sobre todo cuando va en misión oficial– debe renunciar a la actitud crítica.

---

<sup>158</sup>. En los últimos tiempos la crítica Flora Süssekind viene multiplicando sus performances iracundas, tanto en la prensa periodística, se recuerda su intervención a propósito de la figura del crítico Wilson Martins, como en sus conferencias o entrevistas. En su presentación en las Jornadas Literarias de la Fundación Itau Cultural, Flora se atrevió a afirmar que la cultura era manejada por las fundaciones y que todo debate cultural se desarrollaba como si se estuviera tomando el té, se preguntó por último, y le preguntó al público, “a nadie le extraña que los nuevos museos de Río de Janeiro hayan sido construidos todos por Roberto Marinho”. La entrevista completa, en la que también participa Eduardo Sterzi se ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=9iScrgqlzIg>



Luiz Ruffatto en la apertura de la Feria de Frankfurt, en 2013

La polémica generada pasó por alto buena parte del discurso. Sobre una intervención de casi doce minutos, Ruffatto introdujo el adversativo “pero” en el minuto siete. En ese momento, la escena se transformó. A partir de allí, la iracundia de Ruffatto reestableció una línea de progreso orientada hacia el futuro que hizo nacer en la recuperación democrática de 1984. Fueron destacadas las conquistas sociales, la reducción de la pobreza, y se enumeró una agenda social, cultural y política. La estructura de la intervención tuvo alguna semejanza con la de Mario de Andrade de 1942, que hacía el final también planteaba un momento constructivo. En estos casos el discurso iracundo asume la *pose* del intelectual público que diagnóstica y propone.

Para quienes la gestionan como *demiurgos* para producirla en el público, y los que la asumen como *posesos* en el cuerpo y en las palabras, la iracundia es un afecto que cumple variados propósitos: poner en crisis el lazo social, producir antagonismos allí donde se pensaba que había comunidad, romper con pactos explícitos o implícitos. La *máscara* y la *pose* iracundas, que casi siempre exceden el debate o la polémica puramente artística, redistribuyen posiciones cuando son efectivas, y son capaces de reubicar al artista en la escena pública. En este sentido, la iracundia es la performance que funda un espacio donde cuerpos y voces se presentan como verdaderos e inesperados.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio: *Lo abierto. El hombre y el animal*, Valencia, Pre-textos, 2005.
- Agamben, Giorgio: *Lo que queda de Auschwitz (El archivo y el testigo). Homo sacer III*, Valencia, Pre-textos, 2000.
- Aguilar, Gonzalo: *Poesía concreta brasileña. Las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.
- Aguilar, Gonzalo: *Oriente grau zero: Happy together de Wong Kar Wai*, Rio de Janeiro, Fórum de Ciência e Cultura / UFRJ, 2009.
- Amado, Jorge: *Navegación de cabotaje*, Buenos Aires, Losada, 1993, traducción de Basilio Losada.
- Andrade, Mário de: *Macunaíma*, São Paulo, Círculo do livro, 2002.
- Andrade, Oswald de: *Obra escogida*, selección y prólogo de Haroldo de Campos, Ayacucho, Caracas, 1981. Traducciones de Santiago Kovadloff, Héctor Olea y Márgara Russotto.
- Andrade, Oswald de: *Escritos antropófagos*, Buenos Aires, Corregidor, 2001. Traducción de Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar.
- Antelo, Raúl: *João do Rio. O dândi e a especulação*, Rio de Janeiro, Livrarias Taurus-Timbre Editores, 1989.
- Antunes, Arnaldo: *Palabra desorden (antología bilingüe)*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014. Traducción de Ivana Vollaro y Reynaldo Jiménez.
- Antunes, Arnaldo: "Interfaces da linguagem poética" en *Babilaques. Alguns cristais crivados*, Rio de Janeiro, Contracapa / Oi Futuro, 2007.
- Antunes, Arnaldo: *2 ou + corpos no mesmo espaço*, São Paulo, Perspectiva, 1998.
- Bandeira, Manuel: *Carnaval*, São Paulo, Global Editora, 2014.
- Bandeira, Manuel: *Itinerário em Paságarda*, São Paulo, Global Editora, 2012.
- Barthes, Roland: *El placer del texto y Lección inaugural*, México, Siglo XXI editores, 1998.
- Barthes, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 2009.

- Barthes, Roland: *La cámara lúcida*. Buenos Aires, Paidós, 2013.
- Bodei, Remo: *Geometría de las pasiones. Miedo esperanza, felicidad: filosofía y uso político*, México, Fondo de cultura económica, 1995.
  
- Borges, Jorge Luis: *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1985.
- Bourdieu, Pierre: *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Buarque de Hollanda, Heloisa: *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e desbunde*, São Paulo, Brasiliense, 1980.
- Bullrich, Francisco: “Ciudades creadas en el siglo XX: Brasilia” en Roberto Segre (relator), *América Latina en su arquitectura*, México, Siglo XXI/Unesco, 1972
- Burbano, Andrés (comp.): *Eduardo Kac, el creador de seres imposibles*, Caldas, Universidad de Caldas, 2010.
- Butterman, Steven: *Perversions on parade (Brazilian Literature of Transgression and Postmodern Anti-Aesthetics in Glauco Mattoso)*, San Diego, Hyperbole Books, 2005.
- Caillois, Roger: *La roca de Sísifo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1942.
- Cámara, Mario: *Cuerpos paganos. Figuraciones, usos y efectos del cuerpo en la literatura brasileña (1960-1980)*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2011.
- Camargos, Marcia: *Villa Kyrial. Crônica da Belle Époque paulistana*, São Paulo, Editora SENAC, 2001.
- Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Pignatari, Décio: *Teoría da poesia concreta, Textos críticos e manifestos*. Brasil: Ateliê Editorial, 2006.
- Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Pignatari, Décio: *Galaxia concreta (Antología de Décio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos)*, México, Universidad Iberoamericana, 1999. Edición de Gonzalo Aguilar.
- Campos, Haroldo de: *Éden (Um tríptico bíblico)*, São Paulo, Perspectiva, 2004.
- Campos, Haroldo de: “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos” en Roberto Schwarz. *Os pobres na literatura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

- Candido, Antonio: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1989.
- Candido, Antonio: *Formação da literatura brasileira*, Belo Horizonte-Rio de Janeiro, Editora Itatiaia Limitada, 1993.
- Candido, Antonio: *Literatura e Sociedade*, Rio de Janeiro, Ouro e azul, 2006.
- Candido, Antonio: *O discurso e a cidade*, São Paulo, Duas Cidades, 1993.
- Carvalho, Flávio de: *A moda e o novo homem*, Rio de Janeiro, Azougue, 2010.
- Carvalho, Flávio de: *A origem animal de Deus*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1973.
- Carvalho, Flávio de: *Experiência nº2, realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi. Uma possível teoria e uma experiência*, Rio de Janeiro, Nau, 2001.
- Chacal: *Muito prazer*, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1997.
- Coelho, Fred: *Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado. Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.
- Cohn, Sérgio (org.): *Nuvem Cigana. Poesia & delírio no Rio dos anos 70*, Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2007.
- Cozer, Raquel: “O romance brasileiro na era do marketing” en suplemento “Ilustríssima” de *Folha de São Paulo*, 25 de octubre de 2011.
- Cuenca, João Paulo: *El único final feliz para una historia de amor es un accidente*, Buenos Aires, Lengua de Trapo, 2010. Traducción de Martín Caamaño.
- Da Matta, Roberto: *Carnavais, malandros e heróis*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- Da Matta, Roberto: *Universo do carnaval: imagens e reflexões*, Rio de Janeiro, Pinakothke, 1981.
- De Certeau, Michel: *L'invention du quotidien: 1. arts de faire*, París, Gallimard, 1980.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari: *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona, Anagrama, 1995.

- Deleuze, Gilles: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Deleuze, Gilles: *Proust e os signos*, Rio de Janeiro, Forense Universitaria, 2003.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari: *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2004.
- Dennison, Stephanie: “A Carioca Belle de jour: A dama do lotação and Brazilian Sexuality” en *The Journal of Cinema and Media*, Vol. 44, No. 1, Latin American Film and Media (Spring 2003), pp. 84-92.
- Derrida, Jacques: *De la Gramatología*, México, Siglo XXI, 1971.
- Di Leone, Luciana: *As tramas da consagração*, Rio de Janeiro, 7 letras, 2008.
- Foster, Hal: *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.
- Foucault, Michel: *El cuerpo utópico (Las heterotopías)*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.
- Foucault, Michel: *¿Qué es un autor?*. Lisboa, Passagens, 1992.
- Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad I, La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1977.
- Freyre, Gilberto: *Casa-grande & senzala*, edición crítica de Guillermo Giucci, Enrique Rodríguez Larreta y Edson Nery da Fonseca, Poitiers, Colección Archivos, 2002.
- Gabeira, Fernando: *Diário da crise*, Rio de Janeiro, Rocco, 1984.
- Gabeira, Fernando: *Entradas e bandeiras*, Rio de Janeiro, Codecri, 1981.
- Gabeira, Fernando: *O que é isso, companheiro?* São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- Garbatzky, Irina: *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2013.
- Gardel, André: “Verbo viajante, palavra-corpo e performance poética em Arnaldo Antunes”, in *Palavra*, número 4, São Paulo, 2013.
- Geiger, Don: *Sound, Sense, and performance of Literature*, University of California Press, 1963.

- Gonçalves, Marcos Augusto: *1922 a Semana que não terminou*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- Groys, Boris: *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014.
- Gubern, Roman: *La imagen pornográfica y otras perversiones utópicas*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Guimarães Rosa, João: *Estas estórias*, Rio de Janeiro, Livraria J. Olympio Editôra, 1969
- Guimarães Rosa, João: *Gran Sertón: Veredas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009. Traducción de Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar.
- Jones, Amelia: “Estudio” en Tracey Warr (ed.): *El cuerpo del artista*, Barcelona, Phaidon, 2006.
- Kac, Eduardo y Cairo Assis Trindade: *Antologgia (Arte Pornô)*, Rio de Janeiro, Codecri, 1984.
- Klinger, Diana: *Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica*, Rio de Janeiro, 2007.
- Labaki, Aimar: *José Celso Martinez Corrêa*, São Paulo, Publifolha, 2002.
- Leminski, Paulo: *Caprichos & relaxos*, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- Leminski, Paulo: *Vida*, São Paulo, Companhia das letras, 2013.
- Leminski, Paulo: *Toda poesia*, São Paulo, Companhia das letras, 2013.
- Leminski, Paulo: *Leminskiana*, Buenos Aires, Corregidor, 2008. Traducción de Mario Cámara.
- Leminski, Paulo: *Desastre de una idea. Miniantología de Paulo Leminski*, Eloisa cartonera, 2012. Traducción Mario Cámara
- Lispector, Clarice: *La hora de la estrella*, Buenos Aires, Corregidor, 2010. Traducción de Gonzalo Aguilar.
- Lispector, Clarice: *Correio feminino*, Rio de Janeiro, Rocco, 2006.
- Lispector, Clarice: *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- Lispector, Clarice: *El via crucis del cuerpo*, Buenos Aires, Corregidor, 2012. Traducción de Gonzalo Aguilar.
- Lispector, Clarice: *La pasión según GH*, Buenos Aires, Cuenco de

Plata, 2010. Traducción de Mario Cámara.

- Lispector, Clarice: *En estado de viaje*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2017. Traducción de Gonzalo Aguilar.

- Mattoso, Glauco: *O que é poesia marginal?*, Rio de Janeiro, Brasiliense, 1981.

- Messeder Pereira, Carlos Alberto: *Retrato de época*, São Paulo, Brasiliense, 1981.

- Molloy, Silvia: *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia editora, 2012.

- Moraes, Frederico: "Cronocollage: Río de Janeiro, 1965-1971" en *Río experimental (Más allá del arte, el poema y la acción)*, Valencia, Fundación Botín, 2010.

- Moreira Leite, Rui: *Flávio de Carvalho: o artista total*, São Paulo, Senac, 2008.

- Moser, Benjamin: *Por qué este mundo. Una biografía de Clarice Lispector*, España, Siruela, 2017.

- Noll, João Gilberto: *Lord*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008. Traducción de Claudia Solans.

- Novo, Salvador: *Viajes y ensayos 2*, México, FCE, 1996.

- O'Gorman, Edmundo: *La invención de América*, México, FCE, 1977.

- Preciado, Beatriz: *Testo yonqui (Sexo, drogas y biopolítica)*, Buenos Aires, Paidós, 2014.

- Rama, Ángel: *La ciudad letrada*, Montevideo, FIAR, 1984.

- Rodrigues, Nelson: *A vida como ela é*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012.

- Romero, Sílvio: *História da literatura brasileira*, São Paulo, Jose Olympio, 1943.

- Salomão, Waly: *Babiliaques (Alguns cristais clivados)*, Rio de Janeiro, Contracapa, 2007.

- Sangirardi Jr.: "Flávio 1 2 3 – louco lunático infantil" en *Exposição Flávio de Carvalho*, São Paulo, Catálogo de la XVII Bienal de São Paulo, octubre-diciembre de 1983.

- Sarduy, Severo: *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
- Soja, Edward W: *Thirdspace*, Massachusetts, Blackwell, 1996.
- Soussândrade, Joaquim Pedro de: *El infierno de Wall Street y otros poemas*, Buenos Aires, Corregidor, 2018. Traducción de Mauricio Colares y Laura Posternak.
- Steenstra, Sytze: *Song and Circumstance: The Work of David Byrne*, New York, The Continuum, 2010.
- Stigger, Veronica: *Opisanie swiata*, São Paulo, Cosac Naify, 2013.
- Sússekind, Flora: *Literatura y vida literaria. Polémicas, diarios e retratos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- Sússekind, Flora; Castañon Guimarães, Júlio (org.): *Sobre Augusto de Campos*, Rio de Janeiro, 7 letras, 2004.
- Taylor, Diana: *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2012.
- Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (comp.): *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Tennina, Lucía: *¡Cuidado con los poetas! Literatura y periferia en la ciudad de São Paulo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2018.
- Tennina, Lucía: “Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos” en *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, núm. 42, julio-diciembre, 2013, pp. 11-28. Disponible online: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323129312001>
- Toledo, J.: *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*, São Paulo, Brasiliense/Unicamp, 1994
- Valadés, Fray Diego: *Retórica cristiana*, México, UNAM/FCE, 1989.
- Vaz de Caminha, Pêro: *Carta del descubrimiento de Brasil*, “Prólogo” de Isabel Soler. Barcelona:, Acantilado, 2008.
- Vaz de Caminha, Pêro: “Carta ao Rei D. Manuel” en [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf)
- Vaz, Toninho: *O bandido que sabia latim*, Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 2001.
- Vieira, Antonio: “As cinco pedras da funda de David en cinco dis-

cursos morais (Discurso terceiro)” en *Sermões*, vol.XIV, Porto, Livraria Chardron, 1908.

- Viveiros de Castro, Eduardo: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

- Williams, Linda: “El acto sexual en el cine” en Dossier *La fuga* (<http://www.lafuga.cl/el-acto-sexual-en-el-cine/266>).

- Xavier, Ismail: *O olhar e a cena*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

- Zumthor, Paul: *A letra e a voz*, São Paulo, Companhia das letras, 2001.

#### REVISTAS:

- *O Homem do Povo*. Coleção completa e fac-similar do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão (Pagu). São Paulo: Globo; Imprensa Oficial; Museu Lasar Segall, 2009.

*Almanaque Biotônico*

*Cine olho (Revista de cinema)*

*Malasartes*

*Navilouca*

#### BLOGS Y SITIOS:

<http://www.blogdacompanhia.com.br>

<http://blogdobernardocarvalho.blogspot.com.br>

<http://blogdaadrianalisboa.blogspot.com.br>

<http://blogdoamilcarbettega.blogspot.com.br>

<http://blogdoandredeleones.blogspot.com.br>

<http://blogdaantoniapellegrino.blogspot.com.br>

<http://blogdoantonioprata.blogspot.com.br>

<http://blogdaceciliagiannetti.blogspot.com.br>

<http://blogdochicomattoso.blogspot.com.br>

<http://blogdodanielgalera.blogspot.com.br>

<http://blogdodanielpellizzari.blogspot.com.br>

<http://blogdocuenca.blogspot.com.br>

<http://blogdojocateron.blogspot.com.br>

<http://blogdolourencomutarelli.blogspot.com.br>

<http://blogdoluizruffato.blogspot.com.br>

<http://blogdopauloscott.blogspot.com.br>

<http://blogdoreinaldomoraes.blogspot.com.br>  
<http://blogdosergiosantanna.blogspot.com.br>  
<http://escritosgeograficos.blogspot.com.br>  
<http://editora.cosacnaify.com.br>

DISCOS:

Caetano Veloso, *Tropicçalia*, 1967.

Caetano Veloso, *Bicho*, 1977.

Gilberto Gil: *Gilberto Gil*, 1968.

FILMS:

*A dama do lotação* (1978) de Neville D'Almeida.

VIDEOS DISPONIBLES EN INTERNET:

- Os Trapalhões - 1977 - Trapaclipe - A filha da Chiquita Bacana  
(Caetano Veloso)

<https://www.youtube.com/watch?v=epEoKjAZBwg>

- Documentário *As filhas de Chiquita* de Priscilla Brasil:

[https://www.youtube.com/watch?v=7Cu\\_mt2SXBc](https://www.youtube.com/watch?v=7Cu_mt2SXBc)

- La censura durante la dictadura en Brasil:

<http://www.memoriacinebr.com.br/>

- Fotos de la “Experiencia nº4” de Flávio de Carvalho:

[http://www.ificantdance.org/Agenda/511881617b9f99ec-b7000233?popups=/attachment\\_images/511875467b9f99399c0007a1](http://www.ificantdance.org/Agenda/511881617b9f99ec-b7000233?popups=/attachment_images/511875467b9f99399c0007a1)

## LIBROS GRUMO

### Colección Materiales

*Crítica acéfala*, Raúl Antelo (2008)

*Telquelismos latinoamericanos, la teoría francesa en el entre-lugar de los trópicos*, Jorge Wolff (2009)

*Por una ciencia del vestigio errático (Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)*, Gonzalo Aguilar (2010)

*La precariedad como experiencia de escritura* Paula Siganevich (2018)

*Estar entre. Ensayos de literaturas en tránsito*, Paloma Vidal (2019)

*Vale cuanto pesa*, Silvano Santiago (2019)

### Colección Gandula (con Editorial Vox)

*Casi un arte*, Paula Glenadel (2011).

Traducción: Rodrigo Labriola

*20 poemas para tu walkman*, Marília Garcia (2012).

Traducción: Diana Klinger, Paloma Vidal y Mario Cámara

*Interior vía satélite*, Marcos Siscar (2014).

Traducción: Diana Klinger

*Rimbaud en América*, Alberto Martins (2016).

Traducción: Paloma Vidal

*Feliz con mis orejas*, Fabrício Corsaletti (2016).

Traducción: Mario Cámara y Paloma Vidal

*Mini Marx*, Rafael Zacca (2018).

Traducción: Mario Cámara

*La muerte de Tony Bennett*, Leonardo Gandolfi (2019).

Traducción: Paloma Vidal

*Grandes mamíferos*, Franklin Alves (2019).

Traducción: Adriana Kogan y Mario Cámara

El libro *La máquina performática: la literatura en el campo experimental*, de los ensayistas argentinos Gonzalo Aguilar y Mario Cámara, ambos profesores de literatura brasileña en la Universidad de Buenos Aires, está dividido en cuatro capítulos, dedicados a revelar un aspecto poco estudiado de la literatura nacional: “La idea es convocar a la performance para mostrar que su presencia transforma las lecturas de una obra”. Abarcando diferentes momentos históricos (se privilegia, sin embargo, la época vanguardista, en la cual la máquina performática aceleró su funcionamiento), los dos primeros capítulos están dedicados al siglo XX, mientras los otros, justamente los más estimulantes, se adentran en el siglo XXI, tratando, sobre todo el último, las singularidades de la literatura actual.

Sergio Medeiros

Si en la calidad de práctica artística reciente la performance dispone, en nuestros días, de espacios de legitimación institucional, ¿qué decir de la literatura, arte cuya recepción teórica ya conoce métodos de análisis de los más variados? Centrada en el elemento estrictamente textual, se puede decir que la crítica tradicional consideró accesorias, cuando no descartables, textualidades que, si repensadas conceptualmente, antes bien se muestran fundamentales para la producción de sentidos.

En esta segunda perspectiva, lo literario no está solo atravesado por aspectos performáticos; en verdad, éstos lo animan en aquello que hay de más radical: el poner en escena cuerpos, espacios y sonoridades que, sobrepasando el dato lingüístico, responden a otras políticas del signo. A partir de estos aspectos, Gonzalo Aguilar y Mario Cámara ubican la máquina performática, en cuyos engranajes “ningún signo es más importante que otro”.

Fred Coelho

ISBN 978-987-22445-6-9

