

**Ir hacia el pasado con una categoría del futuro**  
**Sobre *Cuerpos paganos. Usos y efectos en la cultura brasileña***  
**(1968-1980) de Mario Cámara, Santiago Arcos, 2012.**

**Irina Garbatzky**  
**(UNR – CONICET)**

El problema que articula *Cuerpos paganos. Usos y efectos en la cultura brasileña (1960 - 1980)* se relaciona con el retorno de figuraciones e imaginarios sobre el cuerpo en una serie de textos producidos tanto por el movimiento poético-plástico Neoconcreto, como por Paulo Leminski, Torquato Neto, Glauco Mattoso, Jorge Mautner y Roberto Piva. A través del análisis de estos autores y movimientos, el libro permite asir un viraje en relación con los imaginarios corporales, que transcurrió durante toda la segunda mitad del siglo XX, principalmente en su interpelación de la noción de cuerpo como mero recipiente de una conciencia racional. En la cultura brasileña, hacer visibles estas nuevas concepciones del cuerpo supuso una crítica al modernismo racionalista, una serie de revisiones de esa tradición y la configuración de diversos imaginarios políticos.

“En el origen de este trabajo”, señala Mario Cámara, “existió una formulación provocadora: son los años setenta los que explican los sesenta. De ésta permaneció el impulso inicial: ir hacia el pasado con una categoría del futuro. También una parte de verdad, pues fue con aquel concepto, el de cuerpo, que los sesenta comienzan a adquirir otra configuración. Intenté darle visibilidad, anacrónicamente, a lo que había permanecido oculto en los sesenta para restituirle una cierta densidad temporal a los setenta”. El abordaje teórico de Cámara se inscribe así (por momentos, de manera explícita) en una serie de propuestas que se vienen desarrollando en torno a la complejidad temporal desplegada sobre la tensión modernidad/posmodernidad, y particularmente respecto a las potencias persistentes de las vanguardias, su capacidad de recodificarse a través de movimientos de recuperación y desenterramiento (la perspectiva psicoanalítica que ha venido desarrollando Hal Foster, la capacidad superviviente, a través de la imagen anacrónica, en términos de Georges Didi-Huberman, o el problema de las pluralidades de una herencia, a través de la *fantología* de Jacques Derrida). Si bien, a lo largo de los capítulos, Cámara se detendrá en un análisis pormenorizado de los objetos que reúne, –un análisis que además se ubica a cada momento en relación a los significados y los pormenores de tres instancias de la modernidad brasileña: el modernismo racional, el modernismo revolucionario y la modernización autoritaria–, resulta interesante enfatizar la perspectiva teórica del libro en tanto se trata de un estudio que enriquece un conjunto en crecimiento de

investigaciones que revisan el valor crítico y político de determinadas experiencias artísticas del Cono Sur, acontecidas en una suerte de efecto de *posterioridad* a 1968. Una serie que retrospectivamente visibilizó potencialidades políticas *otras* o *externas* a lo que se entendería como “época” (el término pertenece a Claudia Gilman), articulada alrededor de la Revolución Cubana.

Esos *otros sesenta* aparecen preñados de otro futuro; el cual haría posible, décadas más tarde, una operación de resistencia signica durante las dictaduras militares y su finalización, como señalaba Hal Foster en “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, en 1985. En ese movimiento, –y este es uno de los aportes clave que el libro de Cámara viene a exponer– resultaría central la recuperación de las diferentes figuraciones del cuerpo, investidas de un sentido de transgresión.

Los usos y efectos del cuerpo en la cultura brasileña, así entendidos, permitirían repensar críticamente la historia de la cultura y establecer continuidades a lo largo de su particular modernidad, durante la segunda mitad del siglo veinte. Para ello, el autor toma el concepto de “momento” de Renato Poggioli como herramienta metodológica para desarticular las temporalidades lineales y rígidas de la historia literaria y pensar en campos de fuerzas que, si bien se determinan por una fecha precisa, se expanden hacia más acá o más allá de determinados acontecimientos. Sin dudas, sostiene, el arco temporal está marcado por una efeméride: el Acto Institucional n° 5 en diciembre de 1968, que suspendió las garantías constitucionales. A

partir de sus alcances, se constituye una axiología tanto previa como posterior a 1968.

Cada capítulo viene a desarrollar dicha desarticulación histórica. En el primero, donde se analiza el *Jornal Dobrabil* de Glauco Mattoso, se expone una relectura del modernismo brasileño. La relación poesía-excrementos, tematizada a lo largo de la publicación, le permite a Cámara pensar en los procesos de reconversión de elementos, y en una versión abyecta y paródica, coprofágica, de la antropofagia oswaldiana. La coprofagia es un retorno a la antropofagia que permite ver los espacios vacíos u ocultos del modernismo brasileño y afiliarlo, además, con la tradición de la sátira, una tradición literaria marginal, en la que se encontraba el poeta bahiano y satírico Gregório de Mattos, de la cual es tomado el propio apellido “Mattoso”. “Marcar la incompletud del modernismo”, dice el autor, “es decir, ‘devorar sus valores’, significa volver a dotarlo del ‘riso’ de Gregório de Mattos —que en la pluma de Glauco Mattoso se transforma en excremento— y de la pulsión destructiva de Dadá” (33). Los excrementos como un nuevo elemento de una economía del deseo y del arte, en el comienzo del libro, sitúan la modalidad grotesca en las valoraciones que se harán del cuerpo en adelante. La idea de una estética, de este modo, se orienta hacia una etimología previa al siglo XIX, la idea de la desanestesia del *sensorium* corporal. Si romper los circuitos automatizados de la percepción había sido el fundamento de las vanguardias históricas del siglo XX, empezando por el *desanestésico* shock del Dadaísmo, no es extraño encontrar, a

lo largo del capítulo escrito por Cámara, la particular revisión de Dadá que hizo el *Jornal Dobrabil* entre 1977 y 1980.

Siguiendo estas significaciones en torno a la desarticulación de la percepción, el segundo capítulo aborda las figuraciones corporales sensibles del Neoconcretismo, (entre otras, a través de figuras como las de Ferreira Gullar, Lygia Clark o Hélio Oiticica), que lanzó su primer manifiesto en 1959. Su punto de crítica más agudo fue, además de una crítica al abstraccionismo, la postulación de una obra que interpelara el cuerpo del espectador mediante nuevas prácticas de participación en relación a la experiencia estética. En este campo, la reivindicación de una sensorialidad del cuerpo desplazaba la idea de una visión controladora, que por otro lado, se ligaba a una filiación entre lo táctil y lo popular. Cámara recorre las diferentes instancias de “cuerpos participantes” en el arte de aquellos años, desde el *happening* hasta el arte cinético o el de ambientación. ¿Cuál fue la especificidad del Neoconcretismo frente a dicha “proliferación participativa”? En primer lugar, a partir de los *Bichos* de Clark, una de las singularidades del movimiento fue la co-creación del objeto junto con el artista, “acto y participación se transformaron en una misma cosa” (65). “El espectador entraba en contacto con la totalidad del objeto y lo hacía con su cuerpo, a través de una gestualidad y de un conjunto de movimientos: el tacto y el movimiento de las manos con los *Bichos* o la danza con los *Parangolés*” (65). En este sentido, las reflexiones producidas en el grupo Neoconcreto suscitaron una crítica doble, hacia modos aristocráticos de pensar el arte, sostenidos en el dominio de la vista,

y hacia modos de pensar la exhibición de las obras. A partir de este núcleo conceptual, Cámara analiza las novelas *Deus da chuva e da Morte* (1962), de Jorge Mautner, diseñando el modo en que dichas formas de la sensibilidad corporal se construyeron en diálogo con “un complejo laboratorio que se nutrió de Heidegger y Nietzsche, de la serie joven que se estaba articulando entre el rock, cierto cine hollywoodense y las prácticas comportamentales del movimiento beatnik” (79). La revolución del cuerpo, a través de tópicos como la política, la vida en común, los mesianismos y sus devenires totalitarios, son cruciales en la novela de Mautner y dan lugar discursivamente a un estudio sobre las causas de los fracasos de las sucesivas *communitas*. Los años sesenta estampados en su obra dejan ver, de este modo, una nueva bohemia, en el sentido de una nueva rebeldía, ligada a la *beat generation* y la contracultura.

Como estandarte de dicha rebeldía, y también durante los mismos años, Roberto Piva publica libros como *Paranoia* (1963) y *Piazzas* (1964), “en los que el cuerpo y la sexualidad son los investimentos centrales contra la ideología del trabajo, la institución familiar y un modo ascético y bel-letrista del pensar y practicar la poesía” (96). En ellos, Piva recupera algunos ejes cruciales del surrealismo como las derivas urbanas, entre el azar objetivo y la caracterización paranoico-crítica. Cámara analiza procedimientos como la imagen construida a través de yuxtaposiciones o el recurso a los estímulos artificiales. No se trata exactamente de una filiación con el surrealismo, argumenta el autor, sino de su aprovechamiento en función de la construcción

de un espacio marginal. “Como los discursos en torno al cuerpo del Neoconcretismo, de Jorge Mautner, lo que podemos observar [en Piva] es un trabajo en contra de unos límites definidos – prohibiciones, territorializaciones, formaciones– a efectos de alcanzar, precisamente, estados de intensidad en los que la forma corporal, sin ser destruida, pueda ser alterada” (108). En este sentido, Cámara aborda la singular particularidad con que Piva relee el Modernismo brasileño. A diferencia del concretismo, que rehabilitaba, vía Haroldo de Campos, la iconoclastía y el contenido político de Oswald, durante los “agitados días previos y posteriores a la dictadura del ‘64”, el uso que hace Piva del Manifiesto Antropófago y las referencias, esta vez a Mario de Andrade, van en otra dirección. “Más que un principio constructivo”, dice Cámara, “Piva relee una fuerza pulsional y escandalosa” (109).

Esta línea de experimentación, desde mediados de los ‘50 hasta finales de los ‘60 toca un punto límite, en 1968, con el Acto Institucional nº 5. Sin embargo, a pesar del corte consensuado por la crítica en torno al comienzo de la política represiva en Brasil, Cámara se pregunta cuáles fueron las continuidades, antes bien que las rupturas históricas. Por tal motivo, elegirá analizar las cartas que Oiticica envió a Torquato Neto entre 1971 y 1972, en las cuales se cifran materiales y prácticas contraculturales, “procedimientos de ciertas vanguardias y recuperaciones transformadoras de los Poetas Concretos, haciendo aparecer el cuerpo como un actor protagónico” (131). Si frente a la modernización autoritaria una de las preguntas de la época fue qué lugar restaba para la vanguardia

concreta, el cuerpo, según Cámara, fue uno de los puntos usados para dicha reactualización.

“¿Qué hace un cuerpo cuando se junta con la Poesía Concreta?”, se pregunta el autor. A través de su respuesta Cámara recorrerá las crónicas que Torquato Neto publicó en el diario carioca *Última hora*, entre agosto de 1971 y marzo de 1972. Neto se apropia del concretismo a través de la reutilización de algunas de sus categorías, desplazadas, las cuales, al ponerse en contacto con un pensamiento sobre el cuerpo, permiten generar agenciamientos que habilitan modos de resistencia a la represión cultural. “Qué otra cosa es un vampiro si no un muerto vivo”, se pregunta retóricamente cuando explica los modos en que las figuraciones del vampirismo y la monstruosidad en Torquato Neto (particularmente la versión que hizo Iván Cardoso de *Nosferato* como *NosTorquato* y los ensayos que escribieron sobre ese filme Haroldo de Campos y Hélio Oiticica) supusieron, a un tiempo, una recuperación del pasado y una configuración resistente al modernismo autoritario de la época.

Interesa destacar que uno de los apartados del libro (al modo de apéndice intermedio) se ocupa de las resonancias que tuvieron los pasajes de Michel Foucault por Brasil durante la década del setenta. Las críticas vertidas por el filósofo respecto del marxismo se correspondían con la necesidad de crear, en el contexto dictatorial, formas de subjetivación ligadas con la sexualidad, la errancia urbana, la experiencia con drogas. “Por eso las conferencias de Foucault en aquella universidad [la Pontificia Universidade



Católica de Río de Janeiro] parecían destinadas a sellar una secreta alianza con [la revista] *Navilouca*". En este apartado, entonces, Cámara persigue los diálogos de los poemas que Wally Salomão publicó en dicha revista en lo concerniente a modos de liberación de la identidad a través de una teatralidad de la escritura.

Finalmente, en el capítulo dedicado a Paulo Leminski, Cámara aborda la configuración de un cuerpo tensionado entre el dolor y la desmesura. Es interesante, especialmente, su conclusión, a partir del análisis del prólogo y la contratapa de *Caprichos & relaxos* (su recopilación de poemas desde 1964 hasta 1983), escritos por Haroldo de Campos y Caetano Veloso, respectivamente. La tríada hace ver la constelación entre concretismo, tropicalismo y corporalidad. "El cuerpo como un signo polisémico capaz de cargar sobre sí tradiciones diferentes y materiales culturales heterogéneos, el cuerpo como el eslabón perdido entre los sesenta y los setenta, y el cuerpo como potencia imaginaria cuya aparición siempre problematiza un sistema dado" (222). Leminski es, gracias al contraste de De Campos y Veloso, un Rimbaud curitibano, que aúna resonancias concretistas y *beatniks*.

Versión digital: [www.celarg.org](http://www.celarg.org)