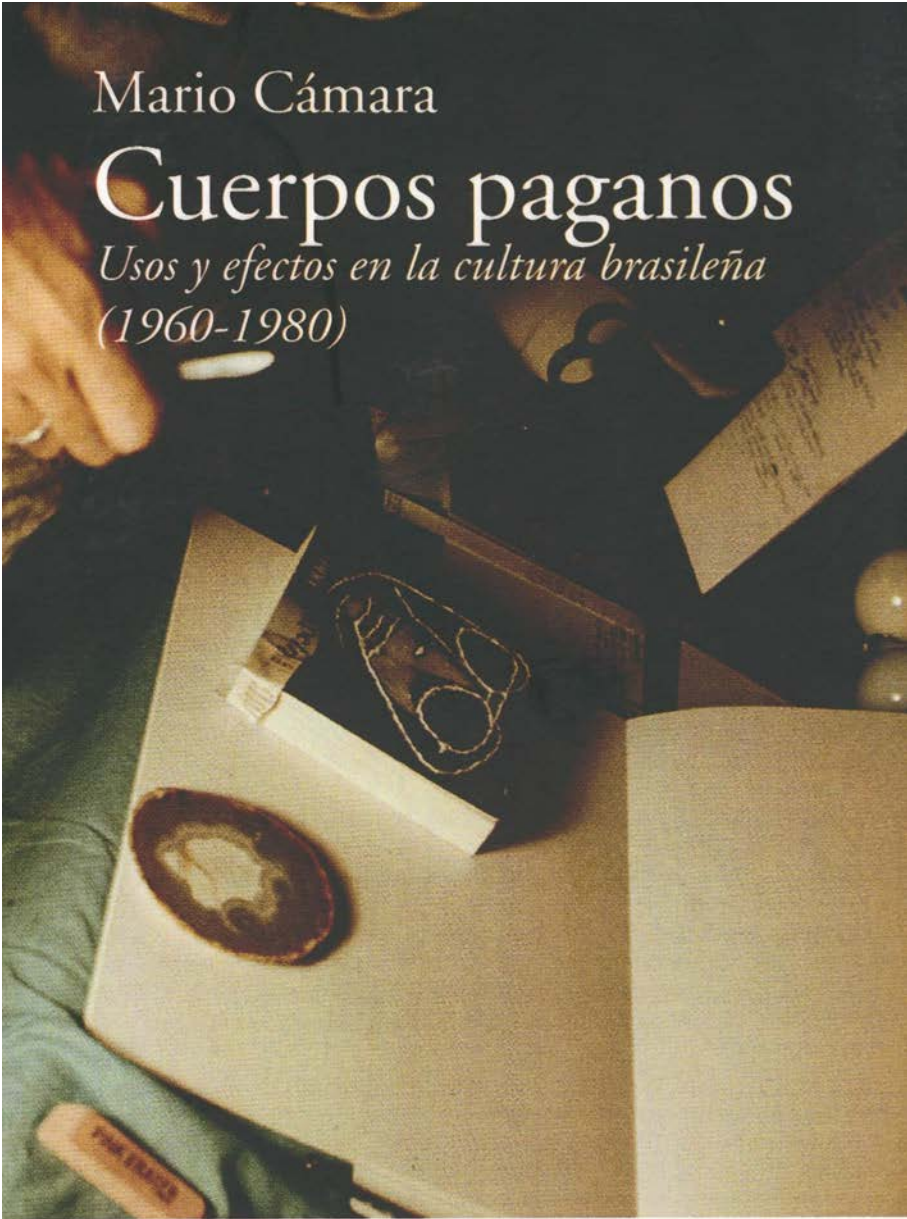


Mario Cámara

Cuerpos paganos

*Usos y efectos en la cultura brasileña
(1960-1980)*



Santiago Arcos editor / PARABELLUM

Liberia García Camborio

Mario Cámara es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (donde actualmente da clases de Literatura Brasileña y Portuguesa y de Teoría Literaria) y Coordinador Académico del Programa en Cultura Brasileña en la Universidad de San Andrés.

Ha publicado *El caso Torquato Neto: diversos modos de ser vampiro en Brasil en los años setenta*. (Florianópolis, Lumme Editor, 2011); *Experiencia, cuerpo y subjetividad: nuevas reflexiones. La literatura brasileña y argentina del presente* (compilación en colaboración con Luciana di Leone y Lucía Tennina, Santiago Arcos Editor, 2011); *Leminskiana, antología variada de Paulo Leminski* (Compilación, traducción y prólogo, Corregidor, 2007); *Delirios líricos de Glauco Mattoso* (Compilación, traducción y posfacio, Eloisa Cartonera, 2005).

Ha traducido obras de Clarice Lispector, Luiz Ruffato, José de Alencar (en colaboración con Gonzalo Aguilar) y Ferreira Gullar (en colaboración con Paloma Vidal).

Es uno de los editores de la revista *Grumo* desde 2003 y uno de los administradores del sitio www.salagrumo desde 2009.

Diseño de cubierta

Ana Armendariz

Fotografía

Cosmococa, Helio Oiticica ®

ÍNDICE

Agradecimientos	7
Introducción	9
Organización	18
Coda	19
I - Glauco Mattoso: Cuerpos abyectos	21
El autor como productor... de excrementos.....	27
El autor como distribuidor.. de excremento	29
II - Modernidades: Razón y revolución	43
Neoconcretos: recuperar la sensorialidad.....	54
El ojo-cuerpo	54
Ejercicios experimentales de libertad.....	61
Nuevas formas de exhibición, nuevos protocolos de aproximación.....	66
Formas del compromiso.....	70
El doble cuerpo crítico del espectador	72
Jorge Mautner: cuerpos sensuales.....	74
Revolución y cuerpo.....	80
Cuerpos carnales.....	87
Roberto Piva: cuerpos sexuales	94
Piedra y carne	98
Paseos infernales.....	99
Por un erotismo sagrado.....	105
Relecturas modernistas	108

Anexo El joven Mautner	113
El abuelo Mautner	118
III - Modernidades: Autoritarismo y contracultura	125
Torquato neto: cuerpos en movimiento.....	138
Los concretos se concretizan.....	147
Funciones del cuerpo.....	150
El cuerpo vampiro u <i>horrescus referens</i>	154
Cómo se construye un vampiro auténticamente brasileño	161
Navilouca, cruce de aguas, cruce de tradiciones.....	174
Orígenes de <i>Navilouca</i>	174
<i>Navilouca</i> o nuevos modos de habitar en Brasil	186
Anexo Foucault brasileño.....	191
IV - Paulo Leminsky: historia de un cuerpo	203
Una poética del exceso	203
Imágenes excesivas	207
Ahí viene Leminski con su Catatau.....	209
¿Cuerpos del dolor?.....	215
Leminski conoce a los Concretos	221
Conclusiones	237
Bibliografía	241
Corpus primario	241
Bibliografía General	242

INTRODUCCIÓN

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

RENÉ DESCARTES

Este trabajo se propone abordar la emergencia de un imaginario corporal —sus usos, sus figuraciones, sus efectos— hacia fines de los cincuenta y su recorrido hasta el inicio de los ochenta en el marco de un conjunto de discursos, textos ficcionales y poéticos brasileños, producidos por el movimiento plástico-poético Neoconcreto; los escritores Jorge Mautner y Roberto Piva; el amplio grupo de escritores próximos al concretismo y al tropicalismo, cuya producción más relevante para este estudio se dio durante los años setenta y ochenta: Paulo Leminski, Torquato Neto y Glauco Mattoso.

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

neoliberales que predominaron en Latinoamérica, a partir del regreso a la democracia, en los ochenta.

La *promesse de bonheur* a la que Stendhal se refirió para definir el arte, y que Adorno gustaba citar (1970: 114), ha servido como una de las claves de lectura para pensar una fase de la producción artística del modernismo, la que va desde fines del siglo del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. En dicha aproximación, la refracción de la obra de arte frente a una sociedad dominada por el utilitarismo, o su pureza mantenida como refugio contra el capitalismo,¹ funcionó como horizonte imaginario para una sociedad en busca de su redención. Por ello, para Hans Robert Jauss el arte moderno tuvo como fundamento una estética escatológica que lo imaginaba como una forma de vida opuesta al mundo del trabajo, de la explotación de la naturaleza y del hombre por el hombre,² mientras que Hal Foster ha sostenido que el modernismo abrazó la esperanza anárquica de un efecto emancipador o el sueño utópico de una pura presencia y un espacio más allá de la representación (1985: 16).

En efecto, la *promesse de bonheur* del arte moderno manifestaba su vigorosa vocación utópica. Una utopía siempre reno-

¹ Refiriéndose a los caminos que había tomado el arte y el artista, Greenberg sostenía: "Y ha sido precisamente en su búsqueda de lo absoluto como la vanguardia ha llegado al arte 'abstracto' o 'no objetivo', y también la poesía. En efecto, el poeta o el artista de vanguardia intenta imitar a Dios creando algo que sea válido exclusivamente por sí mismo, de la misma manera que la naturaleza misma es válida, o es estéticamente válido un paisaje, no su representación; algo *dado*, increado, independiente de significados, similares u originales. El contenido ha de disolverse tan enteramente en la forma que la obra de arte o de literatura no pueda ser reducible, en todo o en parte, a algo que no sea ella misma" (2002: 18).

² Jauss (1995).

va y desplazada temporalmente, pero cuyo funcionamiento estableció un vector temporal lineal y teleológico. Como ha señalado Jameson, en las palabras de Mallarmé "*donner un sens plus pur aux mots de la tribu*" se puede observar la disposición para "recuperar, rescatar, transformar y transfigurar la *koiné* de una vida cotidiana capitalista en un *Ur*-discurso en el cual nuestra relación auténtica con el mundo y el ser pueda reinventarse" (2004: 128). El modernismo, agrega Jameson, es una categoría narrativa con una específica carga libidinal que encuentra en el presente una promesa sobre el futuro o "un modo de poseer el futuro de manera más inmediata dentro de ese presente" (2004: 40).

Bien entrado el siglo XX —a finales de los años de 1950— la crisis de estos paradigmas comenzó a hacerse visible con la aparición, entre otros movimientos artísticos, del *pop art*,³ que cuestionaba el relato evolutivo y salvacionista del arte. En aquel período no sólo se produjeron transformaciones estéticas,⁴ sino que, en el ámbito de la filosofía, comenzó a generarse una crisis de los fundamentos en los que había descansado el proyecto de la modernidad, provocada a partir de la sospecha de que no había un espacio posible para la redención social; que dicho espacio era una ficción identitaria de la transparencia absoluta, y que dicha ficción era, finalmente, responsable por las catástrofes totalitarias del siglo XX.⁵ Esta confluencia permite postular

³ Sin dudas que el momento de mayor auge y visibilidad del *pop art* fue durante los sesenta, pero Roy Lichtenstein ya en 1957 comenzaba a experimentar con imágenes de *comic* en sus pinturas.

⁴ La bibliografía respecto de este tema es amplia. Ver: Jameson (1998); Anderson (1998); Huyssen (1986).

⁵ Para una reflexión en torno a la relación entre modernidad y totalitarismos ver: Agamben (2003); Esposito (2005); Nancy (2008).

que durante los sesenta se asiste a una crisis del modernismo estético y a una crisis de la modernidad.

Esta crisis no sólo propició el ejercicio de una política de la superficialidad y el simulacro, tal como por ejemplo la podemos encontrar expresada en los primeros ensayos de Fredric Jameson sobre el asunto,⁶ sino también la posibilidad de hacer emerger un pensamiento de la diferencia que contribuyó a imaginar nuevos modos de intervención política y cultural,⁷ y a construir nuevas maneras de vinculación con ese pasado inmediato, deconstruyendo críticamente sus orígenes, explorando sus filia-ciones sociales y sus potencialidades políticas.

En ese nuevo espectro el cuerpo adquirió una visibilidad y un protocolo de lectura diferentes a las que había tenido hasta ese momento.⁸ Desde mediados de los cincuenta, el cuerpo comenzó a ser imaginado como portador de un poder de resistencia que surgía de cuestionar la completud de una conciencia que lo suponía apenas mero recipiente. Ese nuevo pensamiento construyó su propia tradición e inventó sus propias categorías.

⁶Jameson (1991).

⁷Un buen ejemplo de ello puede ser el Grupo de Información sobre Prisiones fundado en febrero de 1971 por Michel Foucault, Pierre Vidal-Naquet y Jean Marie-Domenach, en cuyas acciones a favor de un mayor conocimiento de lo que acontecía en las cárceles francesas se puede observar la puesta en práctica de una actividad micropolítica.

⁸La literatura siempre representó al cuerpo, desde la cicatriz por la que Ulises, en *La Odisea*, es reconocido cuando finalmente regresa a su hogar, hasta, realizando un extenso salto temporal, los cuerpos que el simbolismo, el decadentismo y el modernismo latinoamericano, durante fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, construyeron alrededor de una experiencia erótica que, en su epifanía sagrada, era contraria a los cuerpos controlados que en ese momento estaban construyendo otros discursos, como el médico o el sanitarista. Pero será a partir de los años sesenta que todos esos cuerpos pueden ser revisados desde otra perspectiva.

El erotismo y lo abyecto de Georges Bataille, el cuerpo sin órganos de Gilles Deleuze, y las reflexiones sobre la sexualidad y la biopolítica de Michel Foucault, son apenas algunos de los nuevos modos de pensarlo.

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

En el inicio me he referido a tres momentos: el momento del modernismo racional, el posterior momento del modernismo revolucionario, y el momento de la modernización autoritaria. Los tres, cada uno con sus características y sus vinculaciones específicas, abarcan un período de más de veinte años y servirán para pensar los usos del cuerpo en cada caso. La utilización de la categoría “momento” proviene originalmente de Renato Poggioli y ha sido desarrollada en su *Theory of the Avant-Garde* (1968). En mi caso la tomo de Flora Süssekind, que la utiliza en su ensayo, “Chorus, Contraries, Masses: The Tropicalist Experience and Brazil in the Late Sixties”, para lo que ella define como “momento tropicalista”. Süssekind considera que no resulta productivo considerar la Tropicalia “strictly in terms of a movement (as a programmatic and organizational field)”, sino más bien como un estado abierto y como un escenario de disputas. El momento tropicalista debe ser pensado, por lo tanto, más allá de grupos programáticos y por fuera de desig-

naciones temporales rígidas —lo que no significa la supresión de éstas—. Sússekind, aún sosteniendo que los eventos más significativos del tropicalismo se concentraron durante 1967 y 1968, recorre un lapso que se extiende hasta los primeros años de 1970. Su ensayo desentraña la nueva lógica cultural puesta en juego durante aquellos años mediante un montaje que no deifica un ‘ismo’ —tropicalismo—, sino “an active, multiple, and engaged experimental field” (2007: 31,32).

La exposición precedente permite dos reflexiones. La primera de ellas es que, como bien señala Sússekind, el “momento” neutraliza una temporalidad anclada en la efeméride puntual, quizá más propia de una disciplina como la Historia. En este sentido, uno de los ejemplos más contundentes del efecto de una efeméride puntual, es diciembre de 1968, cuando el presidente Arthur da Costa e Silva, aprovechando un episodio menor —el diputado Marcio Moreira Alves había pedido a las jóvenes brasileñas que no fueran novias de los oficiales del Ejército—, decretó el Acto Institucional N.º 5, que suspendía las garantías constitucionales e instauraba la censura previa. La gravedad política y cívica del momento fue indiscutible, pero ha significado que numerosos críticos postulasen el inicio de una suerte de catástrofe cultural para Brasil.⁹ Pero lo más importante de ese diagnóstico es que, finalmente ese pre y post 68 construye una axiología. En un texto posterior, y central, sobre los setenta, el antropólogo, Carlos Alberto Messeder Pereira demarca y transparenta esa separación en los términos siguientes:

“...se, na década anterior, discutia-se ‘grandes questões’ e com uma movimentação proporcional ao ‘tamanho’ das

⁹ Esa división se puede apreciar con claridad en: Schwarz (2001); Buarque de Hollanda (1980).

questões — e aí o Tropicalismo talvez tenha sido o último exemplo — bem como com um maior grau de sistematização (o que já não foi, absolutamente, uma característica do Tropicalismo — e neste sentido ele, por este aspecto de seu estilo, já estaria mais próximo dos anos 70 do que dos 60), o mesmo não parece ocorrer na década atual. Estaríamos aqui mais próximos de algo que talvez pudesse ser definido como um processo de ‘politização do cotidiano’ (1981: 32).

El AI-5, sin desestimar su dramatismo, parece producir efectos narrativos complejos. Voy a enumerar al menos tres que, de todos modos, desarrollaré en el tercer capítulo: rompe con toda posible continuidad entre los sesenta y los setenta, establece una jerarquía entre grandes y pequeñas cuestiones y por último, encubre producciones literarias que permanecieron en los márgenes, especialmente durante los sesenta.¹⁰ En efecto, y tal como se desprende de la cita de Messeder Pereira, la distinción entre “grandes cuestiones” y, por lo tanto, “pequeñas cuestiones” dificulta cualquier matiz que se le quiera otorgar a los sesenta o a los setenta. Uno de los efectos más palpables es, por ejemplo, que Roberto Piva habiendo publicado en 1963 y 1964 sólo haya comenzado a ser leído diez años más tarde.

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

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

A efectos de complementar este último objetivo —la vinculación de las figuraciones corporales transgresivas entre los momentos— voy a utilizar un concepto que consideré productivo para este estudio. Se trata del concepto de “serie”, que en este caso no procura la extravagancia del encuentro ni el señalamiento de las ruinas del espacio común, sino la puesta en funcionamiento de una máquina interpretativa, tal como la define Daniel Link.¹¹ El objetivo de la serie de los cuerpos transgresores consiste entonces en revelar una trama hecha de líneas de continuidad, de tópicos comunes, de anticipaciones y remisiones que pueden establecerse entre los textos y las figuras a trabajar; y también de saltos, quiebres y rupturas, que se extienden desde las propias textualidades puestas en juego hasta los fulgores la vida literaria. La serie no contribuye a una tranquilizadora colección de figuraciones corporales; constituye, por el contrario, un despliegue que modifica incesantemente el sentido emanado de la propia serie. La procedencia, como veremos, no deja de ser reescrita por las sucesivas adiciones.

Al referirme a la categoría de momento, he hablado de “usos”. Dicho concepto ha sido inspirado, y libremente reformulado,

¹¹ “La serie no tiene un principio clasificatorio, por eso puede agrupar elementos heterogéneos y, sobre todo, está regida por el azar y la coacción” (2003: 27).

por la noción de “signo en situación” que Celso Favaretto utiliza en su estudio sobre la obra de Hélio Oiticica (1992: 123). Favaretto sostiene allí que a partir de la experiencia con las *Manifestações Ambientais*, posteriores a los *Parangolés*, el cuerpo del espectador-participante “dotado da força do instante” se transforma en un “signo em situação”. Esta idea admite pensar las intervenciones del cuerpo en situaciones concretas, y por lo tanto en sus usos, en cada uno de los momentos apuntados.

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

Para examinar el conjunto de figuraciones corporales y sus usos en cada uno de los momentos, se abordará el siguiente conjunto de discursos y materiales narrativos de diverso género que detallo a continuación: Manifiesto Neoconcreto; discursos críticos y/o ensayísticos contruidos a partir de los objetos plásticos *Bichos* (1959, Lygia Clark) y *Parangolés* (1964, Hélio Oiticica); *Deus da chuva e da morte* (1962, novela, Jorge Mautner); *Paranoia* (1963, poesía, Roberto Piva); *Géleia geral* (1971-2, crónicas, Torquato Neto); “Gelida gelatina gelete” (1972, ensayo, Hélio Oiticica), y “Nosferato” (1972, ensayo, Haroldo de Campos);

“NosTorquato (1975, poesía, Haroldo de Campos); *O bandido que sabia latim* (2001, biografía, Toninho Vaz); *Catatau* (1975, novela, Paulo Leminski); *Jornal Dobrabil* (1976-1980, periódico satírico, Glauco Mattoso); prólogo de Haroldo de Campos al libro de poesía de Paulo Leminski *Caprichos & relaxos*; texto de contratapa de Caetano Veloso para el mismo libro de Paulo Leminski, *Caprichos & relaxos* (1983, poesía, Paulo Leminski).

Organización

La organización de este libro no sigue un hilo temporal lineal y evolutivo. Su disposición pretende reflejar no sólo los diferentes momentos que he puntualizado sino también las relecturas que la emergencia de esos cuerpos han generado. Por ello, ha sido dividido en cuatro capítulos.

En el primero trabajo con el *Jornal Dobrabil* de Glauco Mattoso, donde el cuerpo funciona como una instancia de lectura de la tradición modernista brasileña.

El segundo se centra en la aparición de *figuraciones corporales caracterizadas de un modo sensorial, sensual o sexual*. El capítulo muestra las críticas que suponen la emergencia de esas figuraciones para la hegemonía concretista y para la literatura comprometida, y los modos en que desde esas nuevas figuraciones se relea la tradición modernista, o se rescatan tradiciones marginalizadas en Brasil, como el surrealismo. En este caso trabajo con algunas producciones críticas referidas a los objetos *Bichos* y *Parangolés*, y con textos de Jorge Mautner y Roberto Piva.

El tercer capítulo aborda algunas de *las figuraciones corporales emergentes durante los setenta y comienzos de los ochenta*, procurando subrayar las continuidades existentes entre las figuraciones de los años anteriores y las de ese presente, así como

sus usos en un contexto de modernización autoritaria. También, analizaré los modos en que desde esas figuraciones se relea la vanguardia concretista y el modernismo brasileño, a los que se hace converger con materiales y motivos provistos por la contracultura. En este capítulo trabajo con textos de Torquato Neto, Haroldo de Campos y Hélio Oiticica.

El último capítulo está centrado en Paulo Leminski, cuya trayectoria permite reflexionar acerca de sus efectos sobre la historiografía literaria brasileña que va de los sesenta a los ochenta.

Coda

En el origen de este trabajo 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 restituirles una cierta densidad temporal a los setenta. Establecer un origen, producir una dispersión, que nos dé por resultado una suerte de taxonomía de las transformaciones corporales en aquellos años, es el objetivo de este trabajo.

En este libro, Mario Cámara analiza un *corpus* de singular riqueza al poner en juego la plástica, la literatura y la música de un período brillante y conflictivo de la cultura brasileña.

El cuerpo convocado aquí para el análisis funciona como agenciador de figuraciones culturales y políticas que permiten profundizar cuestiones determinantes sobre las relaciones entre modernidad, revolución y contracultura. De este modo, obras de Glauco Mattoso, Helio Oiticica, Lygia Clark, Jorge Mautner, Roberto Piva, Torquato Neto, Waly Salomão y Paulo Leminski se articulan en una temporalidad que permite vislumbrar una historia cultural tramada no sólo por estruendosas rupturas, sino por delicados e imperceptibles contactos.

De la mano de un cuerpo que también es un efecto de los objetos abordados y a través de un exhaustivo trabajo de archivo, el recorrido que propone Mario Cámara construye una temporalidad huidiza, no pautada por una progresión lineal, sino más bien por un mutuo alumbramiento que va del presente hacia el pasado para, desde allí, retornar de modo transformador. En ese vaivén, en el que circulan cuerpos gozosos y sufrientes, poderosos e impotentes, fragmentarios y vampíricos, se van pautando otras imágenes posibles frente al relato heroico y escatológico de la modernidad brasileña.

ISBN: 978-987-1240-55-5

