

**XXXI Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana**  
**Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - marzo de 2021**

**Herencias interrumpidas y herencias inventadas**  
**en el arte brasileño de los 80**

Victoria Cóccharo

ILH – UBA – UNA – CONICET

Lo que voy a compartirles se focaliza en una zona periférica respecto a mi investigación de doctorado que finalicé el año pasado, en la que me focalicé en figuraciones de lo viviente en el arte y la literatura de Brasil y Argentina entre 1990 y 2010, cuando se produce la implantación definitiva del modelo neoliberal en ambos países. Lo que quiero leerles hoy se ubica en un periodo anterior, a comienzos de la década del 80, cuando Brasil comenzaba, muy gradualmente y controlado por el mismo régimen militar, su proceso hacia un gobierno democrático.

Entre la literatura y otras derivas estéticas, como ilumina el nombre del Ubacyt al que formo parte, me propongo reflexionar sobre las maneras en que, en una serie de escrituras, intervenciones urbanas, performances y un libro-objeto que se produjeron en Brasil entre 1979 y 1982, los cuerpos reaparecen en el espacio público, antes vedado por la dictadura. Como ya diversos estudios han señalado (Irina Garbatsky, la Red conceptualismos del sur, Longoni y Bruzzone, entre otros), durante los retornos democráticos en los países del cono sur, la contundente presencia del cuerpo en las prácticas artísticas (pero también políticas y culturales) funcionó como modo de denuncia al régimen y, al mismo tiempo, reinventó la articulación entre arte, militancia y política respecto a tradiciones ortodoxas de izquierda, incorporando, por ejemplo, la sexualidad. Mi aporte a estas investigaciones es que, en esta serie, los cuerpos reaparecen en el espacio público por medio de dos fuerzas en tensión: *borrosidades* y *exhibicionismos*.

En el cruce entre cuerpos, arte y política, entonces, quiero pensar en estas fuerzas como *síntoma* (en la línea de Freud, Lacan) pero, al mismo tiempo, como *tácticas* (en el sentido que le da Michel De Certeau en *La invención de lo cotidiano*: en tanto maneras de hacer que intentan transformar un espacio no propio, y operaciones

que “trazan las astucias de otros intereses y deseos”, p. 41). Por un lado, podemos pensar que *lo que desaparece* (y pienso, por supuesto, en los cuerpos desaparecidos por el régimen militar, pero también aquellos cuerpos que no se circunscriben a identidades hegemónicas y cuya aparición queda por afuera de marcos normativos) retorna como *exhibicionismo*. Por otro lado, la *borrosidad*, si bien evoca la desaparición, también me interesa pensarla de otras dos maneras: como puesta en práctica de figuraciones corporales alternativas que incorporan la indeterminación, la transición, la opacidad, los umbrales; y como intervención crítica sobre la herencia de diferentes capas temporales del pasado: el reciente de la dictadura y el que construye la historiografía oficial del Estado-Nación.

1.

Parto, entonces, de la literatura. Desde su primera publicación, el conjunto de cuentos *O cego e a dançarina* (1980), Joao Gilberto Noll utiliza la borrosidad como modo de relación con el pasado. “Alguma coisa urgentemente” trata sobre la relación entre un padre y su hijo, el narrador. Después de vivir en un orfanato por diez años, su padre reaparece, sin un brazo, lo lleva a vivir con él, desaparece una vez más y regresa, meses después, muy flaco, demacrado y sin dientes. Aun en ese momento es un enigma silencioso: el hijo desconoce las causas de sus heridas y mutilaciones o de por qué es buscado por la policía; cualquier información sobre su vida, que parece estar relacionada con la militancia política. Como ha señalado Mario Cámara (2017), se trata de un padre indescifrable que no transmite enseñanzas y del cual es imposible obtener una herencia de luchas políticas o saberes sobre la revolución. Sin embargo, si, por un lado, no es más que una presencia borrosa, por otro, su cuerpo, herido y mutilado, exhibe las marcas de la historia. No hay herencias, no hay nombres, no hay historias que contar, pero hay cuerpos, pareciera decir Noll.

Así, frente al acelerado deterioro del padre, en el narrador se activa un movimiento contrario impulsado por el deseo de “hacer algo urgentemente”. A partir de este deseo que no nombra más que el impulso (que, lejos del saber de Lenin, no sabe *qué hacer*, sino solo *hacer*), el hijo comienza recorridos urbanos en los que las potencias del cuerpo –principalmente el deseo sexual– ganan protagonismo. Entre el padre y el hijo, el cuento escenifica un pasaje del cuerpo clandestino, o bien, del “cuerpo sacrificial” que la revolución exigía (Schwarzbock 2014), al cuerpo deseante que deambula por la ciudad como *táctica*: pone en práctica un lugar, en el encuentro con otros. Aquí, creo

que, entonces, no se trata tanto de que los narradores de los textos de Noll tengan una “incapacidad de pensar lo político” y lo colectivo, como ha afirmado Idelber Avelar (1999: 188), sino que quizás es una coyuntura en la que están emergiendo nuevos modos de lo político y lo colectivo mediados por los cuerpos, como ocurre en su primera novela, *A fúria do corpo*, publicada en 1981.

En ella, se continúan algunas de las líneas del cuento. La herencia interrumpida sobre la revolución, por ejemplo, es elaborada por medio de una narración “suspendida” que introduce un tiempo no teleológico y cuyos personajes, entonces, se mueven en el espacio (urbano: las calles de Rio de Janeiro) más que en el tiempo. Ese movimiento parte, también, de una serie de pérdidas y borramientos de, en este caso, nombres, identidades y pasado.

Así, luego de que la pareja de mendigos, protagonistas del relato, se presentan por medio de la borrosidad de sus identidades civiles (un nombre, un pasado), el narrador bautiza a su compañera con el nombre de Afrodita, la diosa griega de la sexualidad, el amor y el deseo. La contrapartida de la interrupción de la herencia civil es, precisamente, la “fúria do corpo”. La novela se teje así en un doble movimiento: entre una *borrosidad*, en cuerpos que no coagulan -que vuelven difusa- una identidad como soporte de la nación, que hace presente figuraciones en proceso y nuevos montajes corporales, y una *exhibición* del cuerpo mediante referencias explícitas a sus encuentros sexuales y a sus fluidos, sudores y excrecencias, es decir a zonas periféricas a las perspectivas hegemónicas sobre el cuerpo, lo cual continuará en otras novelas de Noll.

2.

*Operação ensacamento* (operación embolsamiento) fue la primera acción del colectivo artístico 3Nós3, formado por Hudinilson Jr, Mario Ramiro y Rafael França. El 27 de abril de 1979 amaneció con casi todos los monumentos de la ciudad São Paulo encapuchados con bolsas plásticas, provocando, en palabras de Ricardo Ressende, “el sofocamiento de los héroes retratados”. El gesto, aparentemente sutil, de embolsar las cabezas, sin embargo, en el contexto de la tortura y desapariciones operadas por la dictadura militar, bulle de significado.

Así, si en el cuento, el pasado, borroso, no se nombra (el padre está mudo), pero se exhibe en su cuerpo mutilado, en *Ensacamento*, ese pasado se escribe sobre esos cuerpos de piedra que devienen, no solo un escenario de la obra, sino su material mismo. La acción de 3nós3 incorpora esa estatuaria al presente, asume el desafío de

volver maleable el mármol, de hacer que los héroes “patrios” memorializados en piedra hablen de aquellos cuerpos desaparecidos que ni siquiera podrán tener duelo y sepultura. Allí, nuevamente, una articulación entre borrar y exhibir (la materialidad del cuerpo).

En segundo lugar, la bolsa en la cabeza hace que esos héroes y emblemas nacionales se vuelvan borrosos, indescifrables, irreconocibles. Allí, los cuerpos de las estatuas - como los protagonistas de *A fúria do corpo*- no operan como soporte sino como crítica a la idea de “Nación” de los proyectos de los Estados modernos. La intervención, aunque efímera, activa un litigio sobre la red de signos que tejen los monumentos de la ciudad: la historia narrada desde la mirada de los vencedores, la perpetuación de una herencia colonial, esclavista y militarista. Si anteriormente señalamos que las estatuas embolsadas traman una memoria que incluye el pasado reciente de los crímenes cometidos por la dictadura, ahora podemos agregar que interrogan, también, esta otra capa temporal, al astillar los marcos de la memoria nacional o colonial.

Ahora bien, para el grupo, la intervención no solo consistía en colocar las bolsas, sino también en la difusión, o bien, la *exhibición* de las imágenes de los monumentos “asfixiados” en los medios de comunicación. Retomando la tradición del arte mediático como Paulo Bruscky en Brasil u Oscar Masotta en Argentina, después de la intervención los artistas llamaban de manera anónima a periódicos y canales de televisión para dar aviso y algunos lo convertían en noticia. En consecuencia, los cuerpos reaparecían en el espacio público de dos maneras: sobre los monumentos y en la circulación de la información. Es una táctica que no se piensa en términos de romper, transgredir y fundar un nuevo orden, como en la lógica de la revolución, sino de apropiarse, de usar, en este caso, los medios de comunicación.

3.

Si, en las prosas de Noll, la ciudad funciona no sólo como escenario sino como aquello que, ante una herencia imposible o la pérdida del nombre y el pasado civil, abre nuevas relaciones entre los cuerpos; y, en las acciones de 3nós3, es memoria material que se interviene y utiliza para *contar* historias silenciadas; para el *Movimento Arte Pornô*, activo entre 1980 y 1982, es un espacio en que los cuerpos, desnudos, se muestran, se exhiben, y ponen en tensión, también, múltiples capas temporales. Por un lado, le disputan a un orden neoliberal en formación, una gestión del placer y del goce. Por otro, profanan un dispositivo colonial, al practicar una herencia de la desnudez a contrapelo

ya que, como señalan Mario Cámara y Gonzalo Aguilar (2019), los integrantes de Arte Porno, como los indios que enfrentan a los primeros colonizadores portugueses, no tienen vergüenza de estar desnudos. En líneas generales, desactivan una desnudez que en la cultura occidental se articula a la vergüenza y se vincula con el origen del hombre (la caída, la expulsión del paraíso). En el contexto de la dictadura, además, es un explícito acto contra la represión y la moral burguesa []. Reinventan, finalmente, el vínculo entre arte, política y militancia respecto a la tradición de izquierda, conjugando, no sin irreverencia, marxismo y sexualidad, como se ve en este poema de Braulio Tavares ().

Poemas como este fueron leídos públicamente el 13 de febrero de 1982 en la playa de Ipanema de Rio de Janeiro, cuando el grupo GANG, brazo performático del movimiento, realiza la *Passeata poética Pelo-strep-tease da arte*, una caminata nudista en la que leen, cantan, entregan el premio “Oscaralho” y reparten el fanzine “Pornô Comics”, mientras invitan a los transeúntes a unírseles, obviamente, quitándose la ropa. Como vemos, los cuerpos desnudos de Arte Porno no provocan culpa y pudor sino goce y alegría: festividad que construye un modo de mirar y de ser mirados que desconoce la vergüenza, la herencia colonial.

En la línea de las prosas de Noll, la performance de *Arte Pornô* da cuenta de una transformación: no se trata del cuerpo clandestino que toma el poder por la lucha armada sino del cuerpo festivo y exhibicionista que afirma la positividad del sexo y considera al placer sexual un principio universal. Si los movimientos revolucionarios de 1960 entregaban el cuerpo a la revolución con el objetivo de asegurar para “el pueblo” un futuro más igualitario, el *Movimento* defiende “la penetración total del poema porno en el seno del pueblo”, como afirma su “Manifiesto Antropofalico” (1984).

#### 4.

En 1981, Hudinilson Urbano JR, quien también integraba 3nós3, publica un particular libro-objeto: *Xerox Action..* Se trata de un sobre que contiene 17 fotocopias: 14 fotografías que presentan la relación entre el cuerpo de Hudinilson y una fotocopidora y 3 fotocopias que muestran, en detalle, diferentes partes de su piel. En todas ellas, el cuerpo se exhibe y, a la vez, se borra.

En las fotografías, es por medio de sombras y contrastes, de planos cerrados que lo recortan, de perspectivas que resaltan sus curvas, pliegues y articulaciones o colocan en primer plano su profusa cabellera. Todos estos matices y fragmentos, destacan,

además, una relación sensual y erótica con la máquina. En las fotocopias, vemos texturas que recuerdan que el cuerpo es superficie de contacto, tal como Hudinilson había explorado un trabajo anterior: la serie “Roupas/esculturas”. Pliegues, marcas y texturas son las maneras en las que el cuerpo aparece más como inscripción que como representación, es decir, por una visualidad tensada por lo táctil.

Así como el exhibicionismo alegre de ArtePorno, o la borrosidad en Noll y 3nós3, aquí las sombras, los claroscuros y la huella háptica, proponen un nuevo modo de mirar, o bien, de acercarse al cuerpo, pues, sobre todo en el último caso, lo que se destaca es su *toque*, su capacidad de relación afectiva con otros cuerpos, espacios y cosas. Aquí, con la máquina, que funciona, además de cómo ojo robótico, como una piel que es tocada, rozada o presionada, y es coautora de la publicación. La fotocopidora, entonces, encuentra un nuevo uso que no es ni el de las funciones burocráticas (la duplicación de documentos), ni el de la tradición de panfletos políticos de izquierda. En este caso, lo que es urgente diseminar no son preceptos políticos sino el cuerpo desnudo de Hudinilson. El mismo impulso de hacer pública la desnudez que en Arte Porno, de ponerla en práctica con una lógica distinta ensayando modos alternativos de ver, decir y, podríamos agregar, tocar, los cuerpos. Finalmente, agregar que esta aparición del cuerpo se articula, como en los otros casos, a una reocupación del espacio público: aquí se efectiviza como circulación en él, mediante el Arte-Correo.

En síntesis, en la trama político cultural de los retornos democráticos, mediante *exhibicionismos* y *borramientos*, las dos fuerzas en tensión que atraviesan estas escrituras, objetos, intervenciones y performances, los cuerpos ejercitan su derecho a aparecer y recodifican las historias que los nombran.