

Trazos de la experiencia de la desnudez: del modernismo al contemporáneo brasileños

Traces of the Experience of Nakedness: from Modernism to Contemporary Brazilian

Traços da experiência da nudez: do modernismo ao contemporâneo brasileiros

Ana Kiffer

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, PUC-RIO

Profesora asistente del Departamento de Letras de la PUC-Rio y del Programa

de Posgrado en Literatura, Cultura y Contemporaneidad de la misma universidad. Doctora en Literatura Comparada de la Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), investigadora del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) y joven investigadora de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Autora del libro *Antonin Artaud. Uma poética do pensamento* (Universidade da Coruña, 2003), así como de diversos artículos sobre Glauber Rocha y Artaud (*Revista Cerrados*, Universidade de Brasília [UNB]); sobre Graciliano Ramos (*Revista Via Atlântica*, Universidade de São Paulo [USP]) y, más recientemente, sobre Nuno Ramos (*Revista Alea*, Universidade Federal do Rio de Janeiro [UFRJ]) y sobre la artista plástica Tatiana Grinberg. Editora del libro *Anacronismos* (7Letras, 2011). Correo electrónico: anakiffer@gmail.com

Artículo de reflexión

Traducción de María Cândida Ferreira de Almeida y Laura Rodríguez (estudiante de Literatura de la Universidad de los Andes, Bogotá; correo electrónico: l.rodriguez957@uniandes.edu.co).

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.CL18-35.tedd

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar cómo la obra “Pelos + rede”, de la artista mineira Laura Lima, revisita, al tiempo que desconstruye, los vestigios de la propuesta antropofágica de la cultura brasileña. De igual modo, trata de cuestionar aquello que la propia artista denomina *corpo en si*, que aquí será abordado por medio de figuras desestabilizadoras de la *rede*, de los *pelos* y del *nudismo*.

Palabras clave : cuerpo, carne, rede, antropofagia, nudismo.

Palabras descriptor: Arte contemporáneo, arte moderno, artistas plásticos, artistas brasileños, cuerpo, carne, nudismo.

Abstract

The article aims at analyzing how the work “Pelos + rede” by Brazilian Minas Gerais artist Laura Lima revisits and concomitantly dismantles the remains of the Brazilian anthropophagical cultural movement. Thus, questions are raised on what the artist herself called *body in itself*, which will be approached here through the disfiguring figures of *hammock*, *hair* and *nudity*.

Keywords: body, flesh, hammock, anthropophagy, nudity.

Keywords plus: Contemporary art, modern art, artists, Brazilian artists, body, flesh, nudity.

Resumo

Este artigo pretende pensar como a obra “Pelos + rede” da artista mineira Laura Lima revisita, e ao mesmo tempo desconstrói vestígios deixados pela proposta antropofágica na cultura brasileira. Tratar-se-á de questionar aquilo que a própria artista chamou nessa obra de *corpo em si*, que aqui será abordado através das figuras desfiguradoras da *rede*, dos *pelos* e da *nudez*.

Palavras-chaves: corpo, carne, rede, antropofagia, nudez.

Palavras-chave descritores: Arte contemporânea, arte moderna, artistas, artistas brasileiros, corpo, carne, nudez.

RECIBIDO: 3 DE MARZO DE 2013. EVALUADO: 15 DE ABRIL DE 2013. ACEPTADO: 17 DE ABRIL DE 2013.

Cómo citar este artículo:

Kiffer, Ana. “Trazos de la experiencia de la desnudez: del modernismo al contemporáneo brasileños”. *Cuadernos de Literatura* 18.35 (2014): 119-131.



“Quant aux humains non occidentaux,
on est discrètement poussés a la soupçonner qu’en matière de monde,
ils sont tout de même réduits à la portion congrue.
Nous, nous seuls, les Européens [note de l’auteur :
Je m’inclus ici par courtoisie], sommes les humains achevés,
ou si l’on préfère, grandiosément inachevés, les millionnaires en mondes,
les accumulateurs de mondes, les “configureurs de mondes”.
La métaphysique occidentale est vraiment la fons et origo de tous les colonialismes”.

EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO

ESTE TEXTO NACE de una estupefacción delante de la obra “Pelos + rede” (“Velos + hamaca”), de la artista Laura Lima, exhibida en 2011 en la Casa Francia¹ Brasil, como parte de su muestra titulada *Grande*.



FIGURA 1. “Pelos + rede”, obra de Laura Lima
Fuente: Fotografía de Sergio Araújo.

1 La Casa Francia Brasil es una de las reliquias que quedan de la Missão Francesa en Brasil, proyectada por el arquitecto francés Grandjean de Montigny.

Más allá del registro documental, dotado de una potencia propia, la fotografía de arriba no podría, como dijo la propia artista, reproducir su obra². La imagen, sin embargo, aparece acá como vestigio, como índice de aquello que habría sido el diagrama-obra. El diagrama-obra vino, como intentaremos mostrar, a desestabilizar el orden instaurado: el orden del espacio neoclásico de la Casa Francia Brasil, además del orden de los cuerpos en el espacio –espacio físico, arquitectónico, discursivo, simbólico, afectivo–. El cuadro vivo de Laura Lima, evocado acá a través de la imagen fija de la fotografía, bosqueja algo que por un lado es contenido, amañado por la “arquitectura de la hamaca” en su hospitalidad (ella misma en combate con el espacio geométrico de la Casa Francia Brasil), y, por otro lado, bosqueja una fuerza inhóspita, caótica. Diría que ella misma genera un presagio de catástrofe que rompe, tensiona y expulsa, o que quiere salir de la propia armonía y hospitalidad creada en el ambiente o en la arquitectura de la hamaca y de los cuerpos, en un diálogo aparentemente plácido con la composición de la luz, de los arcos de las puertas y de las columnas sólidas que sustentan y rodean a su obra.

Pero ¿qué es lo que quiere salir? Y, más específicamente, ¿que sería eso que desea salir en la obra de Laura Lima? Claro que, a primera vista, los vellos se presentan como registros insólitos, bárbaros, que encubren o deforman los cuerpos. Pueden figurar algo inhóspito o sucio; de todos modos, salen de la hamaca, proliferan sobre los cuerpos. Asimismo, la escala de la hamaca también se salió de ella misma; es grande, como quiere el título de la exposición. La hamaca ya no obedece a la escala del cuerpo, sino que lo desorbita, por un lado acogiéndolo y por otro indicando su minoridad. ¿Su grandeza alzaría la hamaca al nivel arquitectónico o al lugar de la casa o figuraría aún como “paraíso” tropical perdido de estos cuerpos desnudos?

Esa relación de tensión entre una estructura-obra y algo que en ella porta el germen del caos, y que indica su desagregación o su desequilibrio, es lo que fundamenta, para Gilles Deleuze, el concepto de *diagrama* en las artes plásticas, más precisamente, el concepto de diagrama en la pintura.

En su curso del mismo título (“El concepto de diagrama en la pintura”), Deleuze nos alerta sobre esa fuerza inhóspita en el seno de una aparente hospitalidad, cuando dice que “el cuadro comporta esta catástrofe-germen a partir del cual algo fuera a salir” (49). Esa relación entre la estructura (en el caso de Deleuze, la estructura cuadro; en el caso de Laura Lima, la estructura Casa Francia Brasil/

2 En entrevista aún inédita, Laura Lima afirma que: “Registro todo, documento, usted puede ver una foto de mi obra, pero en mi caso el documento no es la obra” (Lima).

museo + hamaca) y su movimiento de desestructuración nos parece fundamental para pensar en algunas manifestaciones del arte contemporáneo. Sería pernicioso decir que la salida del cuadro, en cuanto movimiento del arte de los años cincuenta y sesenta hasta hoy, resultó en su inclinación hacia la desestructuración como “regla” del campo artístico. Aunque se observe que esto puede representar un ardid para muchos artistas, no nos parece que sea la manera de presentar el problema. Además, también sabemos que la salida del cuadro no se iguala a la muerte de la pintura, al contrario, puede representar su proliferación: proliferación de la singularidad color/textura en un ambiente sin medidas previas.

Intentaremos explorar la hipótesis de que algunos vectores de fuerza parten de esa obra de Laura Lima y desequilibran, por un lado, una serie de imágenes clichés que ya fueron consideradas ampliamente como un índice de la cultura brasileña³ —tales como la cordialidad y la hospitalidad—, de ese territorio emotivo y ambiguo, y, de modo más complejo, la propia imagen de la antropofagia. Bajo este último aspecto este texto buscará detenerse en su diálogo con la obra “Vellos + hamaca” de Laura Lima. Para esto deberíamos observar qué vectores de fuerza actúan desequilibrándola y cómo lo hacen, en provecho de ese movimiento tan singular que parte de la obra en cuanto estructura hacia la obra en cuanto experiencia del desagregarse (Deleuze 23).

Un obvio vector de fuerza se establece en la comparación de la obra con la estructura de la Casa Francia Brasil⁴, estructura que no desea desequilibrarse ni desagregarse, pero que, al acoger esta obra y en comparación con ella, se abre también en sus espacios vacíos al germen de la catástrofe o del caos allí sembrados, es decir, la propia obra compone una estructura que trae en sí misma el germen de su desagregación. Sin embargo, diferente por completo de las pinturas que aún se ponen en las paredes de los museos (cuya preocupación fundamental por el espacio alrededor se relaciona sobre todo con la iluminación y con la luminosidad), aquí el diagrama se establece en una estructura-obra ampliada, esto es,

3 Obviamente nos referimos al hecho de que los cuerpos extendidos en la hamaca apuntan a las nociones vastamente exploradas de la pereza (tratada ampliamente por Mário de Andrade en *Macunaíma* y por Oswald de Andrade en los manifiestos antropófagos y Pau-Brasil), de la cordialidad/emotividad (tal como la desarrolla Sérgio Buarque de Holanda en *Raíces de Brasil*), de la sexualidad (según la esboza Gilberto Freyre en *Casa Grande y Senzala*), entre otras que buscaron construir una propia y específica de la cultura brasileña. Estas no son las cuestiones a las que se hará referencia directa en este artículo, aunque lo atraviesan. Y, como sabemos, son nociones suficientemente fuertes, desarrolladas en épocas y por autores bastante distintos que se basan en aquello que la generación de los intelectuales del treinta en Brasil entendió como la construcción de una “identidad nacional”.

4 Esta hipótesis también es explorada por Roberto Corrêa dos Santos.

en su relación intrínseca con el espacio en el cual se inserta. Por esto tendríamos la tarea de pensar el diagrama en su doble mandato: estructura-obra-museo. No hay que perder de vista que, en este caso, el museo que acoge las hamacas de Laura Lima es el mismo, en su nombre y en su proyecto arquitectónico: ¡una casa!

Tal vez la idea de casa como museo tenga acción en el diálogo que con esto entablan las hamacas colgadas en las columnas neoclásicas de Laura Lima / Grandjean de Montigny. También en ese sentido, el diálogo con las imágenes y referencias de la cultura brasileña aparece sin ninguna ingenuidad en el trabajo de la artista, posibilitando su evocación deconstructora, que utiliza ese “acervo” como vector de fuerza actual y caótica, como potencia desestructurante y no identitaria. Por ello la artista puede decir que: “[...] sobre la antropofagia, la cosa más próxima que puede haber [en “Vellos + hamaca”] es la idea de cuerpo en sí [...]” (Lima). Laura Lima lleva a plantearse algunos interrogantes: ¿A qué llama la artista *cuerpo en sí*? ¿Cuál es su relación con la antropofagia? ¿Esa idea de *cuerpo en sí* no nos obligaría a ver la antropofagia apenas como movimiento literario y artístico?, es decir, ¿nos constriñe reconocer su potencia como exclusivamente metafórica? ¿El *cuerpo en sí* no parece querer disgregarse de la propia metáfora o al menos querer cavar en ella un hueco?

Nos parece que el *cuerpo en sí* abre la posibilidad de pensar o de que se entable una relación con la antropofagia, no solo como crítica hecha desde el presente sobre el pasado antropofágico (entendida comúnmente como metáfora antropofágica, o apenas como parte de un movimiento cultural y literario brasileño). Nos parece, al contrario, que algo de la *potencia caníbal* es actualizada por Lima, lo que hace que, con otra virtualidad (no más cronológica o inactual), desafíe a su espectador. El caos-germen de “Vellos + hamaca” no podría reducirse a la lógica de la pereza, ni tampoco a la lógica de esa hospitalidad inhóspita que consagró muchas de las “interpretaciones” acerca de la antropofagia. Nuestra hipótesis es que su apuesta por el *cuerpo en sí*, en esa obra viva pero no *performática*, parece establecerse a través de la *potencia de la carne* como *virtualidad caníbal*, que a su vez desequilibra las imágenes recurrentes sobre la antropofagia, entre otras imágenes ya mencionadas de la denominada cultura brasileña. Sin embargo, desequilibrar esas imágenes recurrentes hace parte de aquel germen-caos que desestabiliza la estructura de la propia obra de Laura Lima (en diálogo evidente con esas imágenes), en el contexto “acogedor” de la Casa Francia Brasil.

Planteamos la hipótesis de que tales vectores de fuerza, desfiguradores o deformantes de la estructura o de la forma-obra, se cumplen en “Vellos + hamaca” a través de tres elementos que funcionan simultáneamente como aquello a lo que Lima designó como el *cuerpo en sí* (relación de su obra con la propuesta

antropofágica). Tales elementos serían: la propia hamaca, los vellos y una experiencia de la desnudez/carne en esa obra.

La hamaca es un motivo recurrente en las múltiples lecturas de la cultura brasileña, y figura fundamental, estructuradora del carácter “sin ningún carácter” de Macunaíma, personaje heroico del modernismo brasileño y de su autor, Mário de Andrade. En *Macunaíma*, como se puede observar, la hamaca traza esos límites y diferencias entre la morada nómada de los indígenas, habitantes de la floresta y de la tierra, del agua y del aire simultáneamente, y la morada sedentaria de los ciudadanos o, como dijo el narrador de la novela: “Después, por causa de aquella hamaca dura, durmió atravesado sobre los cuerpos de las chiquillas”.

Pero, más allá de figurar como arquitectura nómada de los pueblos del norte y el nordeste del Brasil, la hamaca evoca otro tipo de sedentarismo, distinto de aquel entrevisto por Macunaíma en su relación con la gente de la ciudad, que duerme en hamacas duras. Se trataría de un sedentarismo que incluye una fluidez propia de la arquitectura de la hamaca: en su tejido suave, su envolver el cuerpo, su unirse al cuerpo hasta cobijarlo. Esa arquitectura de la hamaca, como estamos leyendo, no se resume en la pereza, sino que abre una serie de posibilidades que no serían realizables en otros lugares. Aparece así como un territorio⁵ que puede *desterritorializar*. Pero ¿cómo? Primero, al diferenciar la pereza de la voluntad de nada. Después, abriendo la posibilidad para –a través de la pereza– promover una deriva del deseo, así como para incitar una exploración polimorfa de la sexualidad y del cuerpo. O, como dijo Mario de Andrade: “Como la hamaca de la madre estaba por debajo de la cuna, el héroe orinaba caliente en la vieja, espantando los mosquitos. Entonces adormecía soñando palabras-feas, inmoralidades estrambóticas y daba patadas en el aire”. La hamaca surge también como elemento mediador/acogedor del cuerpo muerto. Es la morada de lo más vivo (deseo y sexualidad) y también de los muertos: “En la madrugada posaron el cuerpo de la vieja en una hamaca y fueron a enterrarla debajo de una piedra en el lugar llamado Padre de la Tocandeira” (M. Andrade).

Si la arquitectura de la hamaca evoca esa singularidad de un devenir cuerpo de los cuerpos, tal vez sea justamente en la potencia que surge de desagregar las experiencias unificadoras e identitarias de este. Esto es lo que toma Laura Lima de la lección antropofágica: notar cómo el *cuerpo en sí* nada tiene de unitario, nada aporta que sea esencia. Al contrario, parece presentarse como esa virtualidad o

5 Estamos sugiriendo que esa arquitectura “nómada” que es fluida y tiene su presencia como elemento desterritorializante, al mismo tiempo erige territorios rígidos –en las casas, edificios, museos–, en fin, de aquello que entendemos como construcción “territorial” propia del hombre “civilizado”.

abertura de posibles, como líneas de fuga en el seno de las mayorías. Espíritu lúdico y amoroso que atraviesa el arte, la sexualidad, entre otras⁶.

Por todo esto reclamamos la utilización del término *arquitectura*. Su propósito es contrastar la fluidez de la hamaca con la dureza de las construcciones arquitectónicas y, sobre todo, actúa como fuerza inclusiva de ese “utensilio” para que sea visto, no solo como herramienta decorativa de un pueblo atrasado, sino como construcción abierta y nómada de un pueblo siempre por venir. La hamaca, por esto mismo, no dejará de provocar, en la obra de Laura Lima, esa especie de desagregación de la estructura-obra. En este caso también porque la desaloja de su propia escala, tornándola inmensa, mucho más grande que los cuerpos que abriga. A través de este camino la artista rehace la relación intrínseca entre hamaca y cuerpo. La hamaca de Laura Lima salió de sí y, proliferando, ocupó el espacio clásico y geométrico de la Casa Francia Brasil. Creó otra casa dentro de lo que entendemos por casa. Asumió proporciones arquitectónicas frente a aquella otra arquitectura. O, como quiso la artista, se tornó *Grande*.

El filósofo francés Jean-Luc Nancy, en su libro *Corpus* (2000), abre una interesante posibilidad para repensar esa tensión espacial, que surge en la exposición *Grande* de Laura Lima y en la obra específica de la cual hablamos. Para Nancy, esa tensión espacial está en el origen del propio concepto de cuerpo: “Los cuerpos no son hechos de lleno [...], ellos son el espacio abierto, el espacio propiamente ancho más de lo que el espacio espacial, o son aun esto que se podría nombrar como lugar. Los cuerpos son lugares de existencia” (16). Se trata del cuerpo como espacio abierto y ya no como unidad plena, o del cuerpo como espacio ancho más que del cuerpo geométrico o espacial. El cuerpo como lugar de existencia. Espacios anchos también parecen tenerse inscritos en esa obra de Laura Lima. Como podemos imaginar, el interior vacío de esa bellísima casa, una de las reliquias de la Misión Francesa en el Brasil, muestra el espacio abierto en su espacialidad, en su geometría mayestática. Laura Lima, entre otras cosas, instala en esta área espacial un lugar de existencia. Un espacio ancho. Con todas las referencias a la antropofagia y a la pereza *versus* la razón clásica del colonizador occidental, interesa destacar aquí que la hamaca de Laura Lima, y sus cuerpos desnudos, con pestañas y vellos gigantes, inscriben en esta área espacial un otro. Dentro de aquel espacio grande se

6 Recordamos aquí el texto seminal de Michael Foucault titulado “La amistad como forma de vida”, en el que el autor llama la atención sobre esa fuerza desagregadora de los lazos y los poderes instituidos en los lugares de trabajo, en la vida política, entre otros espacios, a través de la inserción de lazos horizontales, de la fuerza de la sexualidad amorosa o de aquello que él llama “amistar”. Algo de esa misma potencia atraviesa la propuesta de un “matriarcado de pindorama”, como horizonte político del manifiesto de Oswald de Andrade.

inserta otro, también grande pero diferente. Su hamaca inmensa viene a delinear un límite, entre la razón occidental y otra, antropofágica tal vez, pero sobre todo un límite entre el discurso y la materia. La hamaca aparece como abrigo transitorio, arquitectura vulnerable y débil, como una experiencia que se aproxima al límite. Pero, aun vulnerable y frágil, esa arquitectura de la hamaca es portadora de una rara potencia que da lugar a la existencia del cuerpo. O, como diría Nancy:

[...] los cuerpos no tienen lugar ni en el discurso ni en la materia. Ellos no habitan ni el “espíritu” ni el “cuerpo”. Ellos tienen lugar en el límite, como límite: límite, borde externo, fractura e intersección del extranjero en lo continuo del sentido, en lo continuo de la materia. (18)

Y los propios cuerpos, “habitantes” de la hamaca en esa obra, son extraños a la materia del cuerpo, rompen su continuidad. En primer lugar, por su propia inserción en cuanto materia y objeto en el interior de la obra (o como parte de la obra) y no como personas o *performers* que actúan sobre ella. A propósito dijo la artista:

Por otro lado, yo no estoy ni un poco interesada en la experiencia de quien hace mis obras como parte conceptual de la obra. No se trata de construir un sujeto de aquello que participa, al contrario, se trata de una materia. Yo no estoy haciendo la obra para aquel que está allí en mi obra, que es parte de ella en tanto materia, él es más bien objeto [...]. (Lima)

Y, de modo aún más explícito, señaló:

Yo creo contradicciones en mi trabajo, son persona = carne, porque la persona es la contradicción de la idea de carne, es preciso una chispa que crea el mundo, o que tira la alfombra. La obra es lo que es, ella tiene una estructura, una tarea que la define. No hay ensayo, la persona no es un colaborador, no cambiará la obra, pero, inherentemente, como materia, ella ofrece algo, en la existencia de aquella materia. Entonces, existe la tentativa de definir una imagen, pero ella de alguna manera escapa en cierto momento.

Pero, además de esa contradicción, o como resultado de esa contradicción misma entre persona = carne, es que la obra de Lima proporcionará otro vector de fuerza desorganizador de lo que la cultura occidental ha entendido como *cuerpo*, en este caso, a través de la experiencia de la desnudez. En una primera instancia, la desnudez aparece y desaparece entre los vellos gigantes, abrigados y expuestos simultáneamente por esa hamaca, que a su vez hace límite arquitectural/cultural con el espacio grandioso de la Casa Francia Brasil. Contra el grandioso que Laura Lima propuso en *Grande*.

Mas ¿cuál experiencia de la desnudez desagregaría nuestras imágenes clichés de la propia desnudez? y ¿de qué modo esa experiencia de la desnudez se relacionaría con la propuesta antropofágica de Oswald de Andrade? Aun: ¿cómo la desnudez desequilibraría la obra de Laura, apuntando a ese “algo que de allí quiere salir”, como dijo Deleuze?

Por tanto, sería preciso comprender cómo se constituye el concepto de desnudez para la cultura occidental. Desde luego, tendríamos que buscar entender que la desnudez sirvió para consolidar el modo “vestido” de estar en el mundo, desde los estrenos de esa cultura. Seguramente el mundo en que Adán y Eva pecaron continúa, bajo ese prisma, siendo el mundo en el cual habitamos, en el sentido ontológico y no religioso, obviamente, de los términos. Como bien apuntó Agamben (95-145), poner en cuestión la desnudez del cuerpo se torna inseparable de una reflexión sobre la firma teológica que trae en sí la propia experiencia de la desnudez entre nosotros. Esto porque la percepción de la desnudez es posterior al pecado original. Pasamos del tiempo de estar vestidos por la gracia al tiempo en que la desnudez fue percibida como pecado. Por esto Agamben puede afirmar que “la desnudez es algo que se percibe en la manera en que la ausencia de vestimentas puede pasar desapercibida” (100). Bajo ese aspecto se desvela que algo de la desnudez se relaciona con aquello que el Antiguo Testamento revelará como del orden (por cierto metafórico) de la “apertura de los ojos”. Abrir los ojos equivale allí a descubrir/crear un cuerpo. Un cuerpo visible, sin gloria, representado por la idea que “queda” del paraíso. Como recuerda el filósofo: “[...] antes del pecado el hombre vivía de manera que su cuerpo desnudo no estaba desnudo, puesto que estaba vestido por la gracia” (100). De aquí Agamben deduce que en el cristianismo *no hay una teología de la desnudez*, ya que esta aparece apenas bajo el signo negativo, sea el de la privación de la gracia o el de la privación de la vestimenta. El filósofo va más lejos y afirma que tal vez “una experiencia plena de la desnudez solo existiría en el infierno, cuando los cuerpos condenados son ofrecidos sin remisión a los tormentos eternos de la justicia divina” (99).

Sabemos que la referencia a la vestimenta y a “descubrir” el cuerpo pobló de modo sistemático el pensamiento intrínseco al “Manifiesto antropófago” (O. Andrade 47-52). Oswald anuncia contundentemente: “Lo que atropellaba a la verdad era la ropa, lo impermeable entre el mundo interior y el mundo exterior. La reacción contra el hombre vestido. El cine norteamericano informará. [...]” (47). La reacción contra el hombre vestido inicia solo si diferimos, en Oswald de Andrade, de todo lo que pueda parecer un retorno al hombre primitivo. Aún más, la no posibilidad de retorno al pasado no excluye, a su vez, la crítica feroz “a la firma teológica” que impide una experiencia de la desnudez y, en ese caso, la

violencia con que esa firma se marca en la carne de los pueblos colonizados. Nos parece obvio que Andrade ataca justamente ese origen teológico de la desnudez/ vestimenta. Por esto, en él encontramos la reivindicación de otro pueblo por venir, de una revolución permanente contra las amarras de la cultura occidental mayoritaria, y la crítica, siempre actual en tanto deconstructora, de los lazos que todavía sustentan nuestras sociedades o, más aún, el mundo globalizado.

De modo más específico, se podría decir que hay un pensamiento del *cuerpo en sí* (para usar el término propuesto por Laura Lima) en Oswald de Andrade. Tal pensamiento nos informa sobre la impermeabilidad de la ropa, que hace inaccesible el cuerpo, y la permeabilidad de la carne y de la piel. Lo impermeable, lo no penetrable, la frontera cerrada, el endurecimiento arquitectónico o geométrico del espacio-cuerpo y de los espacios que envuelven el cuerpo (ropa, casa, lazos, etc.) actúan, como ya observamos, como impedidores de la propia existencia de los cuerpos. La verdad, atropellada por el pecado original, podríamos decir impedida por la propia concepción del pecado, nos dejó apenas el legado de la experiencia de la vestimenta y un impedimento arcaico de lo que habría sido la experiencia de la desnudez en su sentido afirmativo, como deseó Andrade, entre otros.

Mas ¿qué habría sido una experiencia afirmativa de la desnudez? Podemos volver a la reflexión de Agamben, que desde su punto de vista nos permitirá reabrir la cuestión de la carne y de la desnudez en el trabajo de Lima y en la propuesta antropofágica de Andrade. El filósofo observa que si antes del pecado original el cuerpo estaba cubierto por la gracia era porque otra desnudez preexistía a la desnudez paradisiaca de Adán y Eva. A tal desnudez Agamben la llamará de *corporeidad desnuda* (102). Para entenderla, el autor recurrió al Antiguo Testamento y señaló que: “El hombre fue creado sin vestimenta –esto significa que él tenía su propia naturaleza, diferente de la naturaleza divina [...]–” (103). Sin embargo, esa diferencia se va a insertar rápidamente en el seno de la firma teológica de la desnudez la necesidad de que sea recubierta, minimizada. La diferencia entre el hombre y Dios deberá, de aquí en adelante, ser pensada bajo el prisma de la semejanza. Este ha sido un ejercicio de encubrimientos de las diferencias que viene marcando la construcción de la cultura occidental desde sus principios. Solo por esto es que se justifica allí mismo donde el hiato de la diferencia se abrió, la necesidad de recubrirlo: “pero él [el hombre] fue creado en esa ausencia de ropas para ser revestido de la sotana sobrenatural de la gloria” (103).

“Antes de que los portugueses descubrieran el Brasil, el Brasil ya había descubierto la felicidad” (O. Andrade 51). Sería preciso leer el “descubrimiento” de Andrade en la potencia irónica de su doble sentido: cuestionando el carácter “descubridor” del viaje colonizador y, también, explorando la potencia de estar al

descubierto, en el desabrigo de la desnudez, insuflado por otra experiencia de la felicidad, no más deudora de una metafísica de la alegría, a saber: investimento en el plan transcendental, que hace de la gloria o una pérdida por el pecado original o una búsqueda imposible e inalcanzable, germen de la eterna insatisfacción, matriz de un sujeto siempre en falta, más acá o más allá de él mismo, cuando en verdad habría que entender que “la alegría es la prueba de los nueve”, como repetía insistentemente Oswald de Andrade (51).

El mismo Agamben, bajo el presupuesto de una “corporeidad desnuda”, no podrá pensarla en el desafío afirmativo de la desnudez:

[...] la corporeidad desnuda de la naturaleza humana es solamente el presupuesto opaco de ese suplemento que es la vestimenta de la gracia y que, escondida por esta última, retorna a la superficie cuando la cesura del pecado separa otra vez la naturaleza y la gracia, la desnudez y la vestimenta. (109)

El *presupuesto opaco* no hace más que demarcar la espesura del encubrimiento, la negatividad de cualquier experiencia de la desnudez, la supremacía de la apuesta metafísica de la felicidad. Ciertamente, oponerse a ese lineamiento significó muchas veces la prerrogativa de lo insoportable, muchas veces de lo indecible, o de lo enunciable a través de una especie de lucidez loca, desde Nietzsche, y sin olvidar a Artaud, Rimbaud y, por qué no decirlo, al propio Oswald de Andrade, neutralizado en su época por la “seriedad” de su hermano Mário, posteriormente por la propia Universidad de São Paulo y, hasta hoy, por las sucesivas críticas que, glorificándolo o escandalizándolo, no hacen más que encasillarlo como personaje bufón del modernismo brasileño. De este modo se olvida, como señalan y reivindica Viveiros de Castro y Alexandre Nodari, que el movimiento antropofágico no es un movimiento literario sino político, filosófico y cultural en sentido amplio. Y que, además, la antropofagia encierra una teoría antimesiánica.

Una teoría antimesiánica no podría dejar de ver la firma teológica de la desnudez, su propio impedimento, y, en ese sentido, sembraría, con el germen del caos, una corporeidad por venir, como señala Andrade en su manifiesto: “Contra la realidad social, *vestida* y opresora, constatada por Freud –la realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin penitenciarías del matriarcado de Pindorama–” (52) (énfasis nuestro). Contra una experiencia negativa (*vestida*) de la desnudez y contra la idea de que “toda desnudez será castigada” se propone otro devenir sociopolítico y económico, que altera en primera instancia el estado de derecho del hombre.

Nos parece justamente que hay una diferencia entre la *corporeidad desnuda* de Agamben y el *cuerpo en sí* de Laura Lima, que actualiza la potencia canibal,

carnal, del antropófago Oswald de Andrade. Nada hay de natural en esa naturaleza de “Vellos + hamaca”, nada de “naturista” en esta desnudez. No se trata de una *performance* de la desnudez, pero sí de la manipulación del cuerpo de aquello que hace parte de la obra en tanto objeto, materia, de la manera en que la hamaca lo es. A través de esa manipulación, Laura Lima comienza por alcanzar desde el inicio el cuerpo que se ofrece en la obra, él mismo descorporificado como elemento cerrado, acabado, rígido y alineado al *cuerpo en sí*: materia más amorfa, abierta y plástica. La desnudez que esa experiencia provoca en el conjunto de la obra, desde su concepción hasta su ocupación en el espacio, no nos parece que pueda ser más domesticada por la idea de la vestimenta. Estos cuerpos hasta pueden ser leídos como Adán y Eva antes del pecado, y los vellos como registros encubridores bárbaros, arcaicos, primordiales, índices del pecado por venir. Esa reflexión no excluye aquella otra: la de que un germen caos fue introducido en esa experiencia de la desnudez + vellos + hamaca. Tal origen nos ha impedido hasta ahora revisar la negatividad de esa experiencia en nuestra cultura. El nacimiento que desagrega la estructura-obra hace salir de ella un otro espacio/tiempo, virtual y posible: un mundo donde Adán y Eva no pecarían. Un mundo donde la desnudez no es castigada⁷ y es ella misma la apertura para la creación de otros cuerpos o, más simple, para la creación de lugares de existencia para los *cuerpos en sí*.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Nudités*. 1.^a ed. París: Rivages, 2009.
- Andrade, Mário de. *Macunaíma*. Web. <<http://download.baixatudo.globo.com/docs/Macunaima.pdf>>.
- Andrade, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 8.^a ed. São Paulo: Globo, 2001.
- Corrêa dos Santos, Roberto. “Cérebro-Occidente/Cérebro-Brasil”. Conferencia en el lanzamiento del catálogo de la exposición *Grande*, de Laura Lima. Casa Francia Brasil, Río de Janeiro, 17 de febrero de 2011.
- Deleuze, Gilles. *Pintura, el concepto de diagrama*. 1.^a ed. Buenos Aires: Serie Cactus, 2007.
- Lima, Laura. “Entrevista”. *Experiência e arte contemporânea*. Eds. A. Kiffer, R. Rezende y C. Bident. Río de Janeiro: Circuito. En proceso de publicación.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. 1.^a ed. París: Métailié, 2000.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Métaphysiques cannibales*. 1.^a ed. París: PUF, 2009.

7 Pero no por haber creado bastiones “naturistas” dentro de los campos de cultivo o de nudistas. Como vemos, no hay nada de experiencia “natural” de la desnudez. La diferencia reside en su poder afirmativo, en la radicalidad de su diferencia. O en su poder negativo, por cuanto oculta las diferencias y promueve un tratado de meras similitudes.