

*Florencia Garramuño*



**Parangolés, novela lumpen, poesía marginal,  
homo de pan, cine de la basura – nueva  
marginalidad cultural en Argentina y Brasil**

Es posible pensar que el día que Hélio Oiticica irrumpe en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro con un grupo de marginales de las favelas vestidos con sus parangolés, el público haya visto en ese ¿acto? ¿manifestación? un gesto más de vanguardia: una especie de *happening* neovanguardista, manifestación del *pop* latinoamericano –más político, se decía en la época, o más *hot*, pero *pop* al fin– cuyo objetivo era *épater le bourgeois*, de nuevo. El gesto podría pensarse semejante al de la recontextualización del urinal de Duchamp en el museo, si no fuera por dos diferencias radicales que desarman cualquier tipo de comparación. Primero: en el caso de los parangolés, no se trata de objetos, como el urinal, sino de cuerpos, y de cuerpos en movimiento. Segundo, si el *ready-made* hace evidente las convenciones que definen al arte en un momento determinado, el episodio de los parangolés apunta, en cambio, a irrumpir en el espacio de la institución transformándolo radicalmente, aunque sea apenas por un momento. Las fotos del hecho muestran el espacio del museo invadido y transformado por esa irrupción de cuerpos en movimiento: el museo, un edificio de limpias líneas modernistas, desde cuyos amplios ventanales puede observarse la elegancia del Yacht Club de Río de Janeiro sobre una de las orillas de la Bahía de Guanabara, aparece

en esas fotografías como un espacio revuelto, donde no se puede admirar obra alguna, y donde los parangolés van diseñando una ola de movimiento humano que va dejando tras de sí detritus de papeles, polvo y, casi se podría decir, desquicio. Más que *happening* es un asalto, una invasión que, aunque tolerada y organizada, no deja de ser un asedio. Los marginales invaden el museo, penetran en él, convirtiendo la noción de marginal, en este caso, en un concepto interior y no exterior: los marginales están dentro mismo del espacio institucional del museo pero, por su misma presencia –aunque solo y en tanto y en cuanto esa presencia esté allí– transforman la institución-museo. Vistos desde esta perspectiva, los parangolés no sólo apuntan a una noción de margen en movimiento, no estática sino cambiante, sino además a una noción de margen interior: no hacia fuera, periférico, sino incorporado dentro del interior mismo de la institución. Y, lo que es tal vez más importante y que Oiticica acentuará en sus intervenciones posteriores, el marginal en tanto espectador se convierte en experimentador. Ya Mário Pedrosa había visto esta disolución de la categoría del espectador –paralela a la destrucción de la de obra de arte– como una de las manifestaciones más evidentes en donde leer el fin del arte moderno.

## COMO MARGEN

Es conocida la apelación de Oiticica a lo marginal hacia fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, que va a acentuarse hasta el punto de abandonar su empleo y mudarse para vivir en Mangueira, una de las favelas de Río de Janeiro. Además de su famoso “Homenaje a Cara de Cavalo”, una obra dedicada a un delincuente marginal, una de las obras más famosas de Oiticica —prohibida por la dictadura brasileña— es una bandera en cuyo paño blanco están inscriptas las palabras: “Sea marginal, sea héroe”. Más tarde Oiticica se retira del museo, de la institución, para plantar sus instalaciones en el centro del espacio público, sea plaza, calle o playa.

Pero Hélio Oiticica no es un autor de vanguardia más o menos aislado. Una serie de manifestaciones culturales que recolocan en el centro del debate brasileño durante los años setenta la cuestión de la marginalidad constituyen una lista demasiado contundente como para obviar la importancia del fenómeno cultural, que trasciende las fronteras de las disciplinas, que la estrategia de la marginalidad va a significar en los setenta brasileños.

Clarice Lispector pasa en esos mismos años a escribir por lo menos dos textos que apuntan a una cierta noción de margen —y, que a su vez, constituyen relecturas y desplazamientos de su obra anterior. Por un lado, *A via crucis do corpo*, una serie de cuentos pornográficos, escritos a pedido del editor, de los cuales Clarice se defiende: “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo cão”.

**La literatura como basura se define en Clarice por un alejamiento drástico del lenguaje modernista que había experimentado en su obra anterior, para pasar, en los años 70, a escribir una serie de textos que por razones diversas pueden leerse desde diferentes zonas de lo marginal.**

Si *A via crucis do corpo* es un desplazamiento de su libro de cuentos de los años 60, *Laços de família*, lo es no tanto porque el lenguaje modernista de sus primeros cuentos es abandonado, sino porque en estos últimos la pornografía no es otra cosa que la figuración del sexo en el margen de, entre otras cosas, esos *laços de família*. Aun en aquellos cuentos que borran la pornografía o el sexo, lo que une a todos los cuentos es el abandono de un lenguaje moderno junto con una idea de la marginalidad que abarca instituciones, modos y posicionamientos.

*A hora da estrela*, tal vez demasiado trabajada como consolidación de un modernismo cuyos límites parecen poder expandirse indefinidamente, recoloca otra noción de margen, al convertir la novela de la mujer burguesa en la novela de una nordestina nómada que no encuentra su lugar en la ciudad de Río de Janeiro. En este caso, la marginalidad no sólo se lee temáticamente en la elección del personaje, sino también en la constitución de una forma de narrar esa historia desde otro margen, el de un narrador aislado, híbrido y que simultáneamente se acerca y se aleja de su materia narrativa.

Por la misma época comienza a aparecer un fenómeno cultural que algunos años después va a recibir el nombre, nunca cómodamente aceptado, de “poesía marginal”, una poesía que, al margen de las grandes editoras, presenta en formato artesanal, vendida en bares y a la salida de los cines, una poesía de lo cotidiano y del instante. Lo marginal allí apunta por un lado a

una alternativa de producción y distribución y a un lenguaje cargado de una subjetividad, en los mejores casos, anti-individualista, como registro de la experiencia colectiva y hasta generacional que parece borrar la intención de sujeto autor, individuo, o cualquier artificio de estilo modernista. Allí, el dispositivo de la marginalidad opera una opción alternativa para la publicación pero sobre todo una forma de romper el compromiso con formas de consagración y lenguajes que, asociados a la modernidad, se van a ver de manera sumamente crítica.

También como crítica al cine de vanguardia del Cinema Novo, el cine de Rogério Sganzerla y Júlio Bressane se vuelve *udigrude*, marginal, buscando una forma que reemplaza la estética del hambre por una estética de la basura, con toda la recomposición de la noción de subdesarrollo que la idea de basura, suplantada a la del hambre, va a significar.

Aunque el espesor de la estrategia de la marginalidad en la Argentina de los setenta y ochenta es menor, una serie de manifestaciones culturales pueden sin embargo ser leídas, creo que productivamente, desde la noción de margen. *El frasquito*, de Luis Gusmán, es el primero que salta a la vista. Se trata, como dice Piglia, de “una novela policial en la que el asesino, el muerto, el sospechoso y el detective son la misma persona”. Es decir: se trata de una novela policial que rompe con toda la organización narrativa de la novela policial a partir de un descentramiento radical en el cual la imagen de un frasquito lleno de semen, que se astilla hacia el final inundando con su líquido toda la narrativa, rompe con una de las instituciones más fuertes y perentorias, no sólo del modo moderno de organización social, sino también de la narrativa moderna: la familia. En ese quiebre *El frasquito* inaugura un cierto tipo de novela lumpen. Y aunque el lumpen aquí –y la novela lumpen con él– sigue siendo figurado, como en Marx, como la escoria social, esa basura no es sin embargo rechazada sino utilizada como una forma de implosión narrativa bastante radical.

Lo mismo se podría decir de *La piel de caballo*, una novela de Zelarrayán siniestramente semejante al mismo *El frasquito* en su constitución de una lengua lumpen, su descentramiento narrativo y la flotación de sus historias. Publicada en 1986 pero escrita entre 1975 y 1976, la novela se propone como “el resultado de una crisis sentimental, laboral, económica, ideológica, personal y nacional”. A partir de esta propuesta, la novela relata el violento astillamiento de todas las redes de contención del sujeto: la familia o las relaciones sentimentales, el trabajo, la economía, la ideología y la crisis nacional como marco último de todas esas otras crisis. Allí puede verse el devenir del sujeto al margen de todas las redes de constitución de una identidad fija, y la novela como resultado de ese proceso de expulsión escenifica la ruptura de esos marcos institucionales planteando el espacio narrativo como lugar de conflicto y confrontación constante entre diversas identidades. Fiel a su lengua *lumpen*, “grescas” se llaman en la novela esos enfrentamientos que, en la mayoría de los casos, se escenifican por la acusación de nombres gentilicios que enfrentan y desarman cualquier noción de identidad nacional y homogeneidad social:

“¡Estafador, agiotista, escuchante!”, acusaba yo al polaco. “¡Asesino de tu vecino!” me respondía el gringo. “¡Porteño vago y raterito!” me acusaba el más criollo. Ahí me dio en lo más íntimo: “¡Que te recontra! ¡Más porteña será tu madre! ¡La boca se te haga a un lado, pampeano de mierda!”

Néstor Perlongher, que tomó a los marginales como objeto de estudio en su trabajo de antropólogo, establece el puente entre las dos culturas en la constitución de un neobarroso como estrategia de inestabilidad. Si tomamos *Austria-Hungría*, publicado en 1980, como una insistencia en el margen que define a un imperio que no fue, allí puede iniciarse un recorrido de los márgenes que rompe con cierta noción de modernidad o de poesía moderna. Desde *Austria-Hungría*, los restos resquebrajados de una modernidad recamada de reinas atravesadas por el olor del esperma y de la coprofagia abren una lectura del neobarroco como contracara crítica de un proyecto moderno cuyo origen, aquí, se ve en el modernismo latinoamericano.

La lista, como en Brasil, sigue: se le podrían agregar *Siberia blues*, *El amhor*, *los orsini y la muerte*, de Néstor Sánchez, y hasta, tal vez, el mismo Copi, aunque escriba en francés y desde París: *El baile de las locas* entra, y no sólo por su temática, cómodamente en la opción por la marginalidad de los 70 y 80.

Sospecho —la sugerencia se la debo a la lucidez de Andrea Giunta— que cuando Grippo construye el horno de pan en la plaza Roberto Arlt en 1972 y comparte la autoría de esa “obra” con el obrero —el Sr. Rossi— que lo ayudó a construirlo también estaba acercándose a esos experimentos con la marginalidad.

## El nuevo margen

Probablemente no tengan todos estos fenómenos nada en común desde el punto de vista formal. Sería demasiado aventurero proponer que todos ellos coinciden en la construcción de una nueva escritura o lenguaje que vendría a agregarse, en el *continuum* de las innovaciones formales que la vanguardia nos enseñó a valorar, como un grupo o una novedad. Pero lo que sí me parece llamativo es la persistencia de una noción de margen que se asocia a una serie de gestos culturales y la contundencia de una presencia histórica que, sin embargo, y tal vez por su propia opción por la marginalidad, resulta difícil aprehender como un conjunto. De hecho, lo que ocurre es que no constituyen conjunto alguno, pero eso no implica que no estén delatando algo de la cultura de la época, aunque como linaje poco visible haya sido tirado al tacho de basura de la historia cultural.

Uno de los primeros gestos que se manifiestan en esas diferentes versiones de la opción por la marginalidad en los setenta y ochenta brasileños y argentinos es el abandono de un paradigma de la resistencia concebido, como lo era en la época, como oposición reivindicatoria ante un sistema constituido. Luis Gusmán cuenta que cuando salió *El frasquito*, Oscar Masotta le dijo que le había sorprendido que no hubiera en ese texto —publicado en plena euforia contestataria previa a la elección del 73— ninguna reivindicación. La ausencia de reivindicaciones —que no significa la ausencia de posicionamientos, aunque el carácter móvil de éstos haga difícil percibirlos— marca el abandono de un paradigma de la transgresión que, como observó Hal Foster, estaba netamente ligado a la vanguardia y a la modernidad y que, para algunas de las críticas contemporáneas a estos fenómenos, se leía como alienación.

Otra de las insistencias en esta nueva opción por la marginalidad en sus diferentes versiones es la importancia dada al cuerpo, concebido a partir de una sexualidad a flor de piel, de líquidos –en *El frasquito* pasea el semen durante todo el relato–, lo que redefine la noción de cuerpo ya no como sostén de una identidad fija, sino como un vector de desterritorializaciones diversas que define el cuerpo mismo de la escritura como sitio de orificios, transacciones y que, imaginariamente, parece romper con la disyuntiva arte y vida. Según Wally Salomão en 1976:

“Minha disposição poética???  
AMAR a página enquanto  
CARNE numa espécie perversa  
De FODA”

donde *foda* debería ser traducido, en coincidencia con Perlongher, como *polvo*:

“...lácteo  
como la leche de él sobre la boca de ella, o de los senos  
de ella sobre los vellos de su ano, o un dedo en la garganta  
su concha multicolor hecha pedazos en donde vuelcan los carreros  
residuos  
de una penetración...”

A partir de esos gestos, esta nueva opción por la marginalidad presenta diferencias fundamentales –como los parangolés con el urinal– con la noción de margen que la vanguardia había constituido para sí. La vanguardia había concebido al margen como una forma histórica de consolidación de un lugar de autorización, con cierto *glamour*. Fundada principalmente en la noción de autonomía –incompleta, si se quiere con Julio Ramos, para América Latina–, estar al margen era estar afuera y desde ese afuera se podía construir al arte, aun cuando se lo quisiera acercar a “la vida”, en el sitio desde el cual criticar, al modo de la dialéctica negativa, la sociedad y la historia. La nueva noción de márgenes no apela a un afuera, sino, por el contrario, a una porosidad e inestabilidad, a una errancia radical que interrumpe esas oposiciones. **La desestabilización de**

**los géneros marca el hibridismo de estas construcciones que constantemente son interpeladas como fisuras en relación con una verdadera “esencia”, ahistórica, del arte y la literatura: “¿pero esto es literatura?” “¿pero esto es arte?” son preguntas que se repiten y que van registrando los embates de esa opción de la marginalidad hacia las nociones establecidas.**

La noción de margen moderna, concebida en relación con un centro único, no sólo pudo servir, en muchos casos, como forma de consolidar la identidad del centro, sino que sostenía también la postulación de la cultura –la alta cultura– como discurso eminentemente antidisciplinario, resultando en una ideologización del margen que presupone para la cultura –allí ubicada– una especie de trascendencia ahistórica definida por un concepto de valor transcendental.

La estrategia de la marginalidad de los setenta y ochenta brasileños y argentinos se caracterizó por una forma de intervención en la que la puesta en tensión del límite entre arte y vida ya no tomó las formas del surrealismo, que pretendía reintegrar el arte a la vida, sino la forma de lo que se podría llamar un cierto éxodo de la cultura. Si durante el modernismo la cultura había funcionado como sitio autónomo que permitía la negación de la sociedad que le era origen, en esa misma negación la cultura aparecía como el sitio de redención de esas heridas sociales. El éxodo de la cultura, o su retiro a refractar negativamente esas heridas sociales puede ser leído como una alienación, aunque también podría entenderse como una forma de resistencia, ya no entendida como transgresión, sino como supervivencia. El carácter de redención del arte puede a menudo depender, como lo ha mostrado Leo Bersani, de una devaluación tanto de la experiencia histórica como del arte: “Las catástrofes de la historia importan mucho menos si de alguna manera son compensadas por el arte y el arte queda reducido a una función de parche, esclavizado a esos materiales a los que presuntamente imparte valor”.

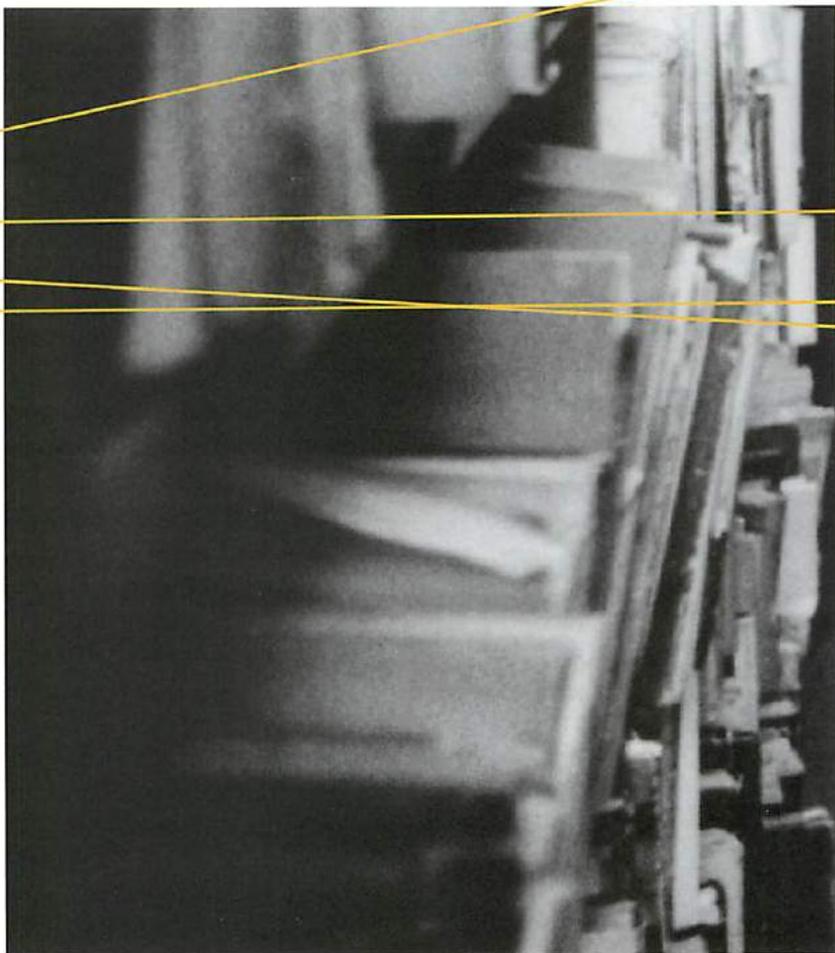
Si la constitución del arte moderno en relación directa con la noción de autonomía derivó en muchos casos en esa idea redentora de la cultura, la postulación del éxodo de la cultura implica tal vez una cancelación de ese horizonte moderno. Que haya que celebrarlo o no es difícil de decirlo para el crítico cultural concebido como aquel que urge en la basura —figura cada vez más pertinaz en nuestros paisajes urbanos—, y tal vez esos mismos fenómenos, con su radical desencanto, hagan estéril la pregunta por la celebración o el rechazo. “La comprensión, en suma —decía Hannah Arendt— significa un atento e impremeditado enfrentamiento a la realidad, un soportamiento de ésta, sea lo que fuere”.

En una primera mirada la producción cultural de los setenta y ochenta, tanto en Argentina como en Brasil, aparece como un campo fragmentado, atravesado por varios proyectos individuales diferentes que no parecerían cuajar en un espíritu de época o estructura de sentimiento. Y no se trata tampoco de apelar a conceptos tan totalizadores para poder percibir, en la superficie de fenómenos culturales que se repiten, la manifestación de un problema cultural que los unifica y los trasciende. Creo que la apelación a la marginalidad en gran parte de la cultura argentina y brasileña de los años setenta y ochenta —su insistencia, diría Lacan— tiene que ver con un proceso complejo, difícil de abarcar y percibir, heterogéneo, que anuncia en algunos casos la cancelación del horizonte de lo moderno en ambas culturas.

Tal vez no sea casual el hecho de que estos fenómenos ocurran en momentos de modernización autoritaria.

**Las respectivas dictaduras del Brasil y de la Argentina, al arrancar la utopía de la modernización de manos más democráticas, vaciaron la modernización y la misma idea de lo moderno de todas sus ilusiones liberadoras y progresistas.**

La opción por lo marginal no es, sin embargo, una simple crítica a ese paradigma moderno. Después de todo, la crítica de la modernidad es una de las características más conspicuas de la modernidad, basada en la autoreflexividad que la define. Pero si la crítica a la modernidad está todavía atrapada en un esquema moderno —como es evidente,



por ejemplo, en Adorno y Horkheimer—, la opción por la marginalidad puede pensarse como algo diferente. Según Hélio Oiticica, en una carta dirigida a Lygia Clark:

“Quando digo “posição à margem” quero algo semelhante a esse conceito marcuseano: não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar no sentido social bem claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma mas propõe, por uma posição permanentemente crítica, a desmistificação dos mitos da classe dominante, das forças da repressão, que além da repressão natural, individual, inerente à psichê de cada um, são a mais-repressão e tudo o que envolve a necessidade da mais-repressão.”

Se trata de un margen interno, más desmitificador que crítico en el sentido que elabora una salida, un éxodo de ese sistema al que se descalifica. Y aunque esta posición del arte y de la cultura de estos años es radicalmente antiadorniana, ya el mismo Adorno había advertido sobre los riesgos de la fetichización de la autonomía. También como desfetichización de la autonomía y del arte esa opción por lo marginal atisba la modernidad —que no ha desaparecido, sino que acentúa sus contornos más dramáticos— con ojos desencantados.

