

FORMAS DE LO COMÚN. LENGUAJE Y COMUNIDAD EN *NOTAS SOBRE O DESENHO INDUSTRIAL* (ROGÉRIO DUARTE) Y *ME SEGURA QU'EU VOU DAR* *UM TROÇO* (WALY SALOMÃO)

Adriana Kogan

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Resumen: Los últimos años de la década del 60 en Brasil están signados por la crisis que atraviesa el pensamiento de izquierda. Una de las principales críticas surge en 1967 por parte del movimiento del Tropicalismo, que problematiza los moldes rígidos a través de los cuales la izquierda ortodoxa leía las relaciones entre lo nacional y lo extranjero, y entre el arte de vanguardia y el arte popular, que se fundaban en la separación entre un "ellos" imperialista y un "nosotros" nacional. En este contexto, Rogério Duarte y Waly Salomão, artistas del Tropicalismo, problematizan en sus textos la relación entre el arte y el lenguaje. Este trabajo se propone analizar dos textos producidos por ellos, y reflexionar acerca del modo en que, en dicho contexto de crisis, el lenguaje se configura como la posibilidad de rearticulación de un espacio de *lo común*.

Palabras clave: Literatura, Comunidad, Política, Estética.

Abstract: The last years of the 60s in Brazil are marked by the crisis that undermines leftist thinking. Tropicalia Movement, in 1967, executed one of the main critics. It problematize the rigid molds through which the orthodox left read the relationships between national and foreign and between avant-garde art and popular art, saying that this molds were based on the separation between "them" imperialist and "we" national. In this context, Rogério Duarte and Waly Salomão, artists of the Tropicalia Movement, problematize the relationship between art and language in their texts. This paper analyzes two texts produced by them, and reflect on how, in this context of crisis, the language is set as the possibility of re-articulation of an area of *the common*.

Keywords: Literature, Community, Politics, Aesthetics.

1. El Tropicalismo como antecedente

En *Verdad Tropical*, Caetano Veloso destaca la función detonante que tuvo para el surgimiento del movimiento Tropicalista el film *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Se refiere específicamente a una escena de la película, en la que en medio de una manifestación popular el personaje de Paulo, el poeta, dice: “¡Esto es el pueblo! ¡Un imbécil, un analfabeto, un despolitizado!” (Veloso, 1997, p. 104). Esta escena, señala Caetano, fue vivida por él como el núcleo de un gran acontecimiento: la muerte del populismo. La fe en las fuerzas populares estaba siendo descartada como arma revolucionaria, lo cual rearticulaba el escenario político de un modo que se desmarcaba de la reducción esquemática fundada en la actitud pedagógica del artista con respecto a las masas, propia de la izquierda más conservadora de Brasil. Así, los últimos años de la década del 60 en Brasil aparecen signados por la fuerte crisis que atraviesa el pensamiento de izquierda.

1967, un año después del estreno de *Terra em transe*, fue el año del surgimiento del Tropicalismo, movimiento musical que se desarrolla entre 1967 y 1968. En este contexto de crisis del pensamiento de izquierda que señalamos, para el Tropicalismo la relación entre el arte y la sociedad de masas incipiente no se configura alrededor de la pregunta acerca de si la revolución debe ser socialista, populista o burguesa, sino que apunta a cuestionar la idea de revolución como toma de poder, por entender que inevitablemente lleva al autoritarismo. En ese sentido, si la idea de revolución marxista apunta a producir una

transformación social, para el Tropicalismo esta no puede producirse sin que haya una transformación en el orden de lo individual. Así, el cuerpo es colocado en el centro del debate, a través del uso de drogas, el goce y la sensorialidad, constituyendo un cambio en el orden del comportamiento. De esta manera, el Tropicalismo produce una reconfiguración del esquema de pensamiento rígido de la izquierda ortodoxa a partir del modo en que interviene en los medios, el uso que hace de la imagen y de la cultura de masas norteamericana, cuestionando el esquema de pensamiento dicotómico que opone lo nacional a lo extranjero, lo arcaico a lo moderno, la alta cultura a la baja cultura, y el arte comprometido al arte de vanguardia.

Por un lado, en la medida en que trabaja con imágenes anacrónicas y estereotipadas de Brasil para ponerlas a circular a la luz de la modernidad, ejerce una desmitificación de la modernidad alcanzada por Brasil, rompiendo así las demarcaciones estáticas entre lo arcaico y lo moderno. Por otro lado, en la medida en que absorbe la influencia de movimientos contraculturales de Estados Unidos y Europa (hippies, J. L. Godard, The Beatles, Bob Dylan, Poetas Beats), comienza a problematizar los moldes rígidos a través de los cuales la izquierda ortodoxa leía las relaciones entre lo nacional y lo universal.

Además, en la década del 60 se produce un crecimiento sostenido de los medios masivos de comunicación. Si para los grupos radicalizados de izquierda, como los CPC, los medios eran el instrumento más poderoso del imperialismo para alienar a la sociedad, y por eso buscaban construir un circuito

exterior a ellos, los Tropicalistas no veían en los medios sólo un instrumento de poder, sino también un escenario de disputa de las legitimaciones culturales en juego. En este sentido, su visibilidad masiva hace que una de las mayores contribuciones del Tropicalismo haya sido la idea de lo nuevo como valor popular y de consumo, y no sólo como un esnobismo estético restringido a grupos de intelectuales vanguardistas, en la medida en que tuvieron la capacidad de incursionar en los medios, provocando un desvío desde su interior. En este sentido, lo que producía el Tropicalismo era la articulación de un nuevo lenguaje, que superaba las dicotomías en torno a la izquierda y al espectáculo, en tanto desmontaba las oposiciones estáticas entre la alta y la baja cultura, y más específicamente entre el arte de vanguardia y el arte popular.

2. Sobre la comunidad

En *La comunidad que viene*, Giorgio Agamben comienza su libro introduciendo el adjetivo *quodlibet*, y sostiene que:

El cualsea [el cualquiera] que está aquí en cuestión no toma, desde luego, la singularidad en su indiferencia respecto a una propiedad común (a un concepto, por ejemplo: ser rojo, francés, musulmán), sino sólo en su ser *tal cual es*. Con ello, la singularidad se desprende del falso dilema que obliga al conocimiento a elegir entre la infabilidad del individuo y la inteligibilidad del universal (Agamben, 1996, p. 9).

Este concepto, que trae un nuevo modo de pensar la cuestión de la pertenencia a una identidad común, se enmarca

dentro de una línea de pensamiento antiesencialista sobre la comunidad, que se constituye a partir de la crisis del modo en que había sido pensada la comunidad por el nazismo en términos de pertenencia a un pueblo y a una raza, y que en ese sentido se basaba en una idea de comunidad esencial, sobre la cual se elimina la “amenaza” judía.

Uno de los primeros que comienzan esta reflexión es Jean-Luc Nancy con su libro *La comunidad inoperante*, que busca, ante la imposibilidad de pensar un *ser común* (unido a partir de la sangre, sustancia, filiación, esencia, origen, etc.), pensar un *estar en común*. La comunidad, parafraseando a Nancy, es lo que tiene lugar siempre a través del otro y para el otro, y en este sentido no es el espacio de los mí-mismos (sujetos y sustancias), sino de los yo-es, que son siempre otros. Por eso, una comunidad no consiste en una comunión que fusiona los mí-mismos con un Mí-Mismo o en un Nosotros superior, sino que la comunidad es la comunidad de los otros, que en lugar de configurar un vínculo social que se instaura entre sujetos ya dados, instaura la aparición del *entre* como tal: “La comunidad es la presentación del desprendimiento (o de la supresión), de la distinción que no es la individuación sino la finitud compareciente” (Nancy, 2000, p. 60). De este modo, el *nosotros*, el *estar en común*, el *con* del *ser-con*, el *juntos* de la ontología de Nancy no refiere a una interioridad pura, directa, sino que remite a un *exterioridad*: si somos semejantes es porque estamos expuestos al afuera que somos nosotros para nosotros mismos. La comunidad asume así para Nancy la imposibilidad de la comunidad, en la medida en que lo que compartimos en común es precisamente la ausencia de un ser común en el cual el individuo es absorbido.

Tal como afirma Nancy, el problema central del pensamiento moderno sobre la comunidad consiste en el modo en que concibe al sujeto como un ser inmanente, en tanto la inmanencia es el *para-sí* absolutamente desprendido, tomado como origen y como certeza. Sostener que la comunidad tiene como sustento una nada originaria quiere decir que no hay una sustancia, un *ser común* de la comunidad definido en términos orgánicos, raciales, nacionales, de sangre, esencia o de naturaleza.

En esa misma línea avanza Roberto Esposito, que en *Communitas* postula la comunidad a partir de su etimología que deriva de “munus”, que significa “deuda” para con el otro, y que coloca a la falta o lo impropio (y ya no la propiedad) como único sustento posible de la identidad común: lo que los miembros de la comunidad comparten es una expropiación de su propia sustancia y un estar expuestos a su afuera.

Por otro lado, *La comunidad inconfesable*, libro de Maurice Blanchot que también se enmarca dentro de esta línea de reflexión, hace una distinción entre dos modos de pensar los vínculos comunitarios en el pensamiento contemporáneo. Por un lado, las filosofías de la comunidad fundadas en las experiencias de lo que llama los “comunismos reales”, que definen al hombre como un productor, como un sujeto definido por su trabajo, que mediante su acción es capaz de “dar forma” al mundo, y donde la comunidad se produce a partir de una esencia que los hombres comparten como propiedad, y que se lleva a cabo en lo absoluto de la obra. Por otro lado, el modo de pensar la comunidad que postula Blanchot tiene lugar en lo que denomina la “inoperancia”, que

justamente no proviene del ámbito de la obra, sino de la des-obra, en la medida en que no se la produce, sino que se la experimenta. Este modo de pensar la experiencia comunitaria no tiene como finalidad ningún valor de producción, sino que sirve sólo para hacer presente el darse al prójimo.

Por eso, lo que el pensamiento antiesencialista sobre la comunidad viene a cuestionar son principalmente dos ideas, que intentaremos esbozar de un modo sucinto. Por un lado, que el hombre es un sujeto inmanente. Para estos filósofos el origen ya no es el ego cartesiano (*ego sum*) que se autoafirma como individuo, sino que lo constitutivo es lo que excede a ese yo (*ego cum*). Por otro lado, que la esencia de la comunidad es una propiedad común. Estos filósofos se distancian de toda idea de propiedad poseída por un conjunto de individuos o por su pertenencia a una identidad común, en tanto lo que los miembros de la comunidad comparten es una expropiación de su propia sustancia y un estar expuestos a su afuera, en la medida en que lo común es sólo la falta, y no la posesión.

Volviendo a *La comunidad que viene*, que como se dijo antes se enmarca dentro de esta línea de pensamiento antiesencialista sobre la comunidad, Agamben hace en el apartado “Shejiná” algunas observaciones sobre *La sociedad del espectáculo*, libro de Guy Debord que fue publicado en 1967 y que pueden resultar interesantes a fines de este trabajo.

“Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación” (Debord, 2008, p. 60), comienza diciendo Debord, dando cuenta, señala Agamben, de que el espectáculo no es simplemente la esfera de las imágenes, sino también un

modo de relación social mediada por las imágenes. En este sentido, el espectáculo constituye la pura forma de la separación: donde el mundo real se ha transformado en imagen y las imágenes se han convertido en reales, la potencia práctica del hombre se separa de sí misma y se presenta como un mundo en sí. Hoy, dice Agamben en 1990, vemos cómo el capitalismo no se dirigía sólo a la expropiación de la vida productiva, sino también y sobre todo, a la alienación del lenguaje mismo, de la misma naturaleza lingüístico-comunicativa del hombre. El lenguaje no sólo se constituye en una esfera autónoma, sino que ya no revela nada, o mejor, revela la nada de todas las cosas. Es decir, según Agamben, en *La sociedad del espectáculo* leemos la experiencia de la separación más radical del hombre de su lenguaje, y esto es lo que me gustaría resaltar, en tanto el lenguaje es la impropiedad que une a los hombres: “Lo que es expropiado es la posibilidad misma de un bien común” (Agamben, 1996, p. 52).

En este mismo sentido, en “Notas sobre la política”, Agamben señala que:

Mientras en el Antiguo Régimen el extrañamiento de la esencia comunicativa del hombre se sustanciaba en un presupuesto que servía de fundamento común (la nación, la lengua, la religión...), en el Estado contemporáneo es esta misma comunicatividad, esta misma esencia genérica (es decir, el lenguaje), lo que se constituye en una esfera autónoma en la propia medida en que deviene el factor esencial del ciclo productivo. Lo que impide la comunicación es, pues, la comunicabilidad misma; los hombres están separados por aquello que les une. (...) Esta es la razón (precisamente lo expropiado es la posibilidad misma de lo Común) de que la violencia del espectáculo sea

tan destructiva; pero, por lo mismo, éste contiene todavía algo que se asemeja a una posibilidad positiva y que puede ser usada en contra suya (Agamben, 2001, p. 98).

De este modo, es importante señalar que para Agamben, tal como explica Georg Otte, “a linguagem não é um simples portador do universal, como parece ter pensado Kant; é também da ordem da singularidade” (Otte, 2007, p. 86). Es decir, es desde esta perspectiva antiesencialista que es necesario que pensemos la noción de “lenguaje”.

Volviendo a Brasil, podemos pensar cómo la forma de la separación, que Agamben señala en el libro de Debord, tiene diferentes manifestaciones en el contexto brasileño. Por un lado, es interesante remarcar el uso estratégico que el Tropicalismo hace del cuerpo y de la moda, interviniendo en el mundo del espectáculo de un modo ambivalente y en ese sentido desestabilizador. Tal como señala Agamben en “Collants Dim” (Agamben, 1996), el capitalismo confina el cuerpo al espectáculo, y es en ese confinamiento donde los Tropicalistas ejercen su potencial de desestabilización¹. Por otro lado, habiendo ya señalado la crisis del pensamiento de izquierda y el hiperdesarrollo de la cultura de masas, queda por presentar el tercer elemento central para pensar en el estado de cosas de fines de los años 60 en Brasil, que es la Dictadura Militar. Siguiendo a Roberto Schwarz y a Flora Süssekind,

¹ En este sentido, es central la reflexión acerca del nuevo valor del cuerpo en tanto imagen: “Nunca hasta ahora habían sido rabiosamente desmentidas las diferencias sexuales y la mortalidad del cuerpo orgánico, nunca se había confundido como hoy la intimidad de la vida erótica con la pornografía. Y, sin embargo, no es el cuerpo orgánico, el cuerpo en su materialidad, el protagonista de esta liberación, sino su imagen que ha crecido como una esfera separada” (Fleisner, 2005, p. 188).

entre 1964 y 1968 se desarrolla un período de la dictadura en el cual la principal estrategia represiva del gobierno de Castelo Branco es hacer uso de la industria del espectáculo como emblema de la modernización. A su vez, entre el Estado y la izquierda se produce una semejanza ideológica, que consiste en adoptar el nacionalismo como símbolo de identidad nacional.

Desde este punto de vista, mientras que el Estado se impone mediante la exclusión de aquello que condena y la espectacularización de aquello que quiere hacer visible, la izquierda no hace más que marcar la distancia dicotómica entre un *ellos* imperialista y un *nosotros* nacional. En este sentido, pensando en esta suerte de semejanza entre Estado, izquierda y espectáculo, semejanza dada por la noción de separación (en el sentido en que lo acabamos de presentar), la pregunta que interesa hacerles a los textos *Me segura qu'eu vou dar um troço* de Waly Salomão y *Notas Sobre o Desenho Industrial* de Rogério Duarte es dónde radica para cada uno de ellos la posibilidad de superar este esquema de separación y de configurar un modo de re-uniión. Más que detenerse a pensar acerca de la posibilidad de considerarlos con el rótulo de textos “tropicalistas”, “pretropicalistas” o “postropicalistas”, resulta interesante pensar cuál es el modo, sin dudas inaugurado por el “gesto” de los Tropicalistas, de configurar la relación entre arte y política que los textos postulan.

Si bien ambos textos fueron escritos en momentos bastante distantes (1965 y 1972), es decir, antes y después de la aparición del Tropicalismo en 1967, y antes y después del momento más duro de la dictadura militar, el Acto Institucional N° 5 de 1968, se intentarán producir algunas

reflexiones a través de una lectura comparada, en la medida en que ambos textos problematizan, cada uno a su modo, la relación entre el arte y el lenguaje.

La hipótesis que se intentará sostener es que la búsqueda por crear un nuevo lenguaje (del diseño gráfico y de la literatura, respectivamente) constituye una posibilidad de rearticulación del espacio de *lo común*, en términos de una posibilidad de superación de las dicotomías propias del pensamiento rígido de la izquierda que señalamos al comienzo del trabajo. Si, tal como sostiene Agamben en “Notas sobre la política”, “el lenguaje es lo común porque es lo impropio” (Agamben, 1996, p. 95) y con el avance de la industria del espectáculo accedemos a una experiencia de separación radical entre el hombre y el lenguaje, entonces estos textos reflexionan acerca de la posibilidad de “crear” un lenguaje a partir del cual el sujeto sea capaz de “recuperar” su relación con éste.

3. Dos modos posibles

Waly Salomão, poeta, artista plástico, performer, gestor cultural y letrista, a comienzos de los años 70 fue arrestado en São Paulo, en la cárcel de Carandiru, por portar marihuana, donde comenzó a escribir “Anotaciones en el pabellón II”, parte de lo que luego fue su primer libro, *Me segura quém vou dar um troço*, que fue publicado en 1972, con el seudónimo Waly Sailormoon.

Me segura qu'eu vou dar um troço, texto que se autodefine como un entramado complejo, “Una construcción de un laberinto barato como el trenzado de las bolsas de hilos de plástico”² (Salomão, 2003, p. 66), se constituye a partir de un procedimiento de escritura acumulativo y a través del cual se crea, mediante esa reformulación constante, una perspectiva caótica del mundo. En este sentido, *Me segura* es una obra cuya estructura pone en cuestión la noción de linealidad: “Mientras se masturba continuamente en su campo discontinuo. El texto va mordiendo su propio rabo” (Salomão, 2003, p. 24). Así, mientras no cesa de inacabar, *Me segura* presenta el acto de escribir más como *gesto* que como *producto*.

En una carta de comienzos de los años 70, Hélio Oiticica, artista plástico con el cual Waly mantiene una gran afinidad intelectual y quien se encarga de la diagramación del libro, le escribe a Waly que la tarea principal de los artistas brasileños, es “abrir el lenguaje para quebrar la quietud esclerosante, generar argumentación”. Esta apertura del orden del lenguaje es tomada al pie de la letra por Waly, y se manifiesta en el modo en que se articula *Me segura*, que Waly propone que debe ser leído con un “ojo misil”, y no con un “ojo fósil”; o sea, fiel al modo en que fue escrito, recuperando un movimiento autopropulsado, capaz de ver más allá de lo que ve una mirada petrificada, acostumbrada.

Ahora bien, ¿dónde es posible leer esta apertura del lenguaje en *Me segura*? Por un lado, si bien el texto se presenta en su carácter inacabado, en su proceso de auto-degenerarse, a

² La traducción es mía.

su vez leemos un impulso contrario, regenerativo, que es un impulso constructivo. ¿Qué es lo que el texto “construye”? Las condiciones de enunciación de su propia escritura, lo que aparece en términos de “crear condiciones” para que el delirio sea la medida del universo.

Así, el texto da lugar a una nueva figura de poeta: aquel que es capaz de reconfigurar *de otro modo* los lazos entre la literatura y la vida.

Por otro lado, la apertura del orden del lenguaje es posible leerla en el modo en que la escritura es llevada a su pura experimentación a través del montaje. Un diario de cárcel donde prácticamente no puede reconocerse el contexto salvo por la violencia de los signos, liberados de sus referentes convencionales:

Crear sin atarse a las cosas existentes aquí en Brasil – lenguaje del ocio nacional– pero remitiendo cartas internacionales. Desde Brasil. Llevar adelante todo lo que resultó en mí. Muerte a los lenguajes existentes. Muerte a los lenguajes exigentes. Experimente libremente. Estrategia de vida: movilidad en el eje Río San Pablo Bahía (Salomão, 2003, p. 32).

“Autorretrato”, el segundo de los trece textos que conforman *Me segura*, lejos de constituirse como un ejercicio confesional, se presenta como una superposición de enunciados donde el “yo” de quien es retratado se diluye en una sucesión de imágenes. No sólo no hay una autodefinición, sino que tampoco hay un autorreconocimiento:

Autorretrato. confesionario. capítulo de memorias. mi pelo rapado máquina cero. oración para que ellos no corten mi

pelo de nuevo. no tengo ninguna personalidad. carácter de muchedumbre. crecimiento de mi pelo. todo poder es provisorio (Salomão, 2003, p. 109).

Si el régimen represivo de la cárcel apunta a borrar, mediante un corte de pelo uniforme, las marcas particulares de la identidad, de lo que se trata es de resistir a ese borramiento mediante un ejercicio ético: disociando el orden concreto del cuerpo (el pelo) de la identidad (el preso). Entonces, un autorretrato ya no consiste sólo en construir una imagen definible del “yo”, sino más bien en ejercer ese “poder provisorio” dado por la propia potencia del lenguaje en su mera experimentación.

En este sentido, es posible pensar que en *Me segura* el lenguaje tiene un valor desestabilizador de los límites de la “cárcel del yo”, como la llama Waly. Es decir, en la medida en que abre la posibilidad de ver el mundo de otro modo, el lenguaje viene a poner en cuestión la clausura identitaria basada en un sujeto “yoico”: “¿Será el yo de una persona una cosa aprisionada dentro de sí misma, rigurosamente enclaustrada dentro de los límites de la carne y del tiempo?” (Salomão, 2003. p. 64).

En el texto que prologa a *Me segura*, Antonio Cícero lee el carácter teatral de la escritura de Waly, en la medida en que el mundo es presentado como un teatro en el cual cada persona no sólo *representa*, sino que además *es* el personaje que le es dado representar en su propio drama. Agamben, a su vez, en “Glosas marginales a los comentarios sobre La sociedad del espectáculo”, texto que forma parte del libro *Medios sin fin*, señala que:

Las máscaras no son personajes, sino gestos que adquieren su figura en un tipo, constelaciones de gestos (...) Gesto es el nombre de esta encrucijada de la vida y del arte, del acto y de la potencia (...) Es un fragmento de vida sustraído al contexto de la biografía individual y un fragmento de arte sustraído a la neutralidad de la estética: praxis pura (...) que deja que se precipiten en la situación los cristales de esa sustancia social común (Agamben, 2001, p. 68).

Así, el carácter teatral de la escritura de *Me segura*, traducido en el uso de la máscara como salida del “yo-prisión”, puede ser pensado como un modo de restitución, o producción, de esa sustancia social común. Es decir, en la medida en que el lenguaje se presenta como posibilidad de desobjetivación, es capaz de revelar el espacio comunitario de lo impersonal o, como se afirma en *Me segura*: “Perder los trazos particulares del rostro para que lo otro aparezca”.

Desde esta perspectiva, la escritura de *Me segura* también puede ser pensada en el sentido del apartado “Solaz”, de *La comunidad que viene*, que afirma que

Frente a la hipócrita ficción de lo insustituible del singular, que en nuestra cultura sirve sólo para garantizar su universal representabilidad, la Badaliya (movimiento de oración creado en 1934 por Massignon) opone una incondicionada posibilidad de sustitución, sin representantes ni representación posibles, una comunidad absolutamente irrepresentable. (Agamben, 1996, p. 20)

Es decir, frente al imperativo de la representatividad, el texto de Waly antepone el uso de la máscara como potencia de desobjetivación y, en ese sentido, de reunión.

Rogério Duarte, además de ser compositor, poeta y artista gráfico, es considerado por muchos de los integrantes del Tropicalismo como uno de los mentores intelectuales del movimiento. En 1961, ya viviendo en Río de Janeiro, integró el equipo de diseño de Aloísio Magalhães, uno de los introductores del diseño gráfico en Brasil, fuertemente influenciado por la tradición racionalista de la Bauhaus y de la Escuela de Ulm. En 1965, a pedido del poeta Ferreira Gullar, mientras trabaja como director de arte de los Centro Populares de Cultura, Duarte escribe un texto llamado *Notas Sobre o Desenho Industrial*, donde expone una crítica a la importación de aquellas estéticas producidas en Europa, que son asimiladas sin introducir ninguna modificación en ellas, y es un texto que es considerado por varios críticos (siguiendo a Narlan Teixeira) como un manifiesto precoz del Tropicalismo.

En *Notas Sobre o Desenho Industrial*, Rogério Duarte sostiene que el diseño industrial, embrionario en el Renacimiento, llegó a ser la forma del arte por excelencia después de la Revolución Industrial. La única relación posible con las formas del diseño industrial, dice Duarte de un modo tajante, es el “uso”. ¿En qué consiste el “uso”?:

Se trata de analizar el uso como condición de experiencia en el diseño industrial, en contraposición a la actitud contemplativa, que es el lugar común considerarla como modo de relación entre el hombre y el arte. Desde el inicio, partimos de la creencia del diseño industrial como modo de ser de la creación artística en la vida moderna. Por eso hablaremos del uso como única relación posible con las

formas válidas del arte contemporáneo (Duarte, 2003, p. 115)³.

Es decir, consiste en un modo de relación entre sujeto y objeto en términos de lo que llama un “contacto operatorio”, cuyo carácter se define por ser necesario, y nunca ocioso:

La relación consumatoria no es ociosa, lúdica, se define por ser necesaria, con nitidez. Puesto que podríamos llamar “función” a la modalidad del diseño industrial. En él nada existe: piezas o materiales, sino que todo funciona, todo es signo, comenzando su realidad en la interpretación, que es el propio uso (Duarte, 2003: 115).

Este modo en que Duarte entiende el tipo de experiencia que propicia el diseño industrial está estrechamente ligado, como lo explicita varias veces a lo largo del texto, con el concepto de “antropofagia” heredado del vanguardista Oswald de Andrade, quien en su “Manifiesto Antropófago” de 1928 inaugura otro modo de pensar la identidad brasileña. Al declarar “Sólo me interesa lo que no es mío” (Andrade, 2008), el “Manifiesto antropófago” recupera la práctica antropófaga de los indios tupíes, para quienes la deglución del Otro, el enemigo, equivale a la apropiación de sus fuerzas. Este modo de pensar la identidad brasileña en los años ‘20, ya no en términos de un origen puro, sino más bien fundado en una Otredad constitutiva, da lugar a un modo inédito de pensar a finales de los años 60 (pensamiento que, como se señaló al comienzo del trabajo, es introducido por el Tropicalismo, y que además permite ser pensado desde la perspectiva del pensamiento antiesencialista sobre la comunidad que

³ La traducción es mía.

presentamos en el apartado anterior), la relación entre lo nacional y lo universal a partir de la diferencia y de la apropiación, a partir de la pregunta acerca de qué modo hacer uso de los estereotipos sobre “lo brasileño” para construir otra mirada de Brasil, mirada construida desde el propio Brasil, y que juegue por fuera de la dicotomía entre lo nacional y lo extranjero.

En este mismo sentido, “hacer uso” significa para Duarte desmarcarse del pensamiento dicotómico que se fundaba en la oposición ente la industria nacional y la industria extranjera, para proponer un modo de relación antropofágica con Europa, como fue la realización del afiche de la película de Glauber Rocha *Dios y el diablo en la tierra del sol*, en el cual Duarte trabaja con el *offset*, utilizando la tipografía suiza en boga en esos años en el diseño gráfico alemán, pero generando colores e imágenes propias de Brasil. De este modo, sería posible llegar a las masas hablando su lenguaje, pero comprometiéndose con su contenido, como dice Duarte, a la medida de su propio espíritu: “La forma de nuestros productos nacerá de la propia urgencia, y será buena si es verdadera” (Duarte, 2003, p. 132).

Así, entendida en un sentido antropofágico, la noción de “uso” adquiere en *Notas Sobre o Desenho Industrial* una dimensión política, en la medida en que se constituye como una toma de posición, que da lugar a un lenguaje propio de Brasil, que se puede pensar de manera análoga a la idea de “creación de condiciones” presente en *Me segura*. O, siguiendo nuevamente a Hélio Oiticica, en relación al bloque conceptual que Waly presenta como ALPHA alfavela VILLE, haciendo clara alusión tanto a la tradición europea de Godard como a la

realidad más próxima de la favela brasileña. Es decir, puede pensarse desde estos dos textos que ambos postulan, en este sentido, un modo antropofágico de problematizar la relación entre Brasil y Europa.

Sin embargo, más adelante el texto de Duarte dice: “Una acción sin un para qué es apenas un gesto” (Duarte, 2003, p. 133). Es decir, claramente Duarte da cuenta en este “para qué” del diseño gráfico de dos cuestiones. Por un lado, que se trata de una concepción funcionalista del diseño, en la medida en que el diseño debe ser capaz de humanizar la modernidad; es decir, de ser funcional a esta. Por otro lado, que si en *Me segura* es posible reconocer el mero *gesto* tanto de la escritura en su proceso de hacerse como de la máscara en su acto de no revelar nada más que la propia potencia de lo impersonal, es decir, en su plena falta de finalidad, en *Notas* leemos más bien lo contrario (Duarte, 2003, p. 144). En el texto de Duarte hay un completo rechazo al arte en tanto “arte puro”, en la medida en que éste no tenga función y permanezca ligado a la mera gratuidad (es necesario pensar, como lo señala el mismo Duarte años después en una entrevista, que es una posición muy influenciada por la escuela de Bauhaus, en cuya tradición Duarte se había formado). Es decir, para construir un lenguaje propio del diseño de Brasil era necesario que ese lenguaje fuera útil al mundo, en tanto fuera capaz de, como dice Duarte, “terminar con las categorías, sobre todo aquellas en las que está inscripta una jerarquía aristocrática. Hay una continuidad topológica entre lo que los llamados estetas denominan arte mayor y arte menor” (Duarte, 2003, p. 144). En este terreno de indistinción entre el arte mayor y el arte menor, entonces, el

diseño debe ser capaz de crear un lenguaje capaz de humanizar la modernidad y conciliar así su propio espíritu con las exigencias de su época.

En este punto, resulta interesante pensar el modo en que Agamben retoma en su apartado “Bartleby” la distinción que Aristóteles hace entre dos modos de potencia: la *energein*, la potencia del ser, que tiene por objeto cierto acto y en ese sentido se constituye como ser-en-acto, y la *dynamis*, la potencia del no ser, potencia que tiene por objeto la potencia misma. Si “sólo una potencia que puede tanto la potencia como la impotencia es, por ello, la potencia suprema” (Agamben, 1996, p. 26). Entonces es posible pensar (en términos amplios) que el modo en que Duarte está articulando la relación del artista con lo social es en términos de *energein*, mientras que Waly lo hace en términos de *dynamis* en la medida en que su concepción del gesto, y siguiendo con el apartado “Ética”, consiste en “el simple hecho de la propia existencia como posibilidad y potencia” (Agamben, 1996, p. 31).

Así, incluso teniendo en cuenta las diferencias irreconciliables entre ambos textos, y retomando la hipótesis inicial, se ve cómo para ambos autores el énfasis en la relación con el lenguaje es central, en la medida en que este se constituye como posibilidad de pensar una experiencia de lo *común*, que en ambos textos aparece en términos de la invención de un lenguaje propio, capaz de rearticular aquello que Agamben, siguiendo el apartado “Ejemplo” de *La comunidad que viene*, presenta en términos de “ser dicho”:

El ser ejemplar es el ser puramente lingüístico. Ejemplar es esto que no viene definido por ninguna propiedad excepto

la de ser dicho (...) El ser-dicho –la propiedad que funda todas las posibles pertenencias (el ser-dicho italiano, perro, comunista)– también es de hecho lo que puede cuestionarlo todo radicalmente. El ser-dicho es lo Más Común que rompe toda comunidad real (...) Estas singularidades, sin embargo, comunican sólo en el espacio vacío del ejemplo, sin estar ligadas por propiedad alguna común, por identidad alguna. Están expropiadas de toda identidad para apropiarse de la pertenencia misma, del signo ϵ (Agamben, 1996, p. 14).

A través del recorrido que se propuso en este trabajo, se buscó reflexionar comparativamente sobre los textos *Me segura* y *Notas*, a fin de evidenciar dos modos diferentes de pensar *lo común*. Si bien desde la lectura presentada el lenguaje ocupa en ambos textos un lugar central, en la medida en que es lo que permite postular *otro modo* de configurar las relaciones entre el arte, los sujetos y el mundo, sin embargo en cada uno de ellos tiene un alcance radicalmente distinto. Si el lenguaje en *Me segura* aparece, siguiendo a las filosofías antiesencialistas de la comunidad, en su carácter inoperante, ligado a la mera potencia del gesto y de la desobjetivación, en *Notas* el lenguaje aparece ligado al uso y la funcionalidad y, en este sentido se puede pensar que se asemeja más a la concepción de los comunismos reales que al pensamiento posfundacional sobre la comunidad. Dicho de otro modo, si la escritura de Waly a partir de las nociones de “creación de condiciones” y de “máscara” se funda en una concepción del lenguaje como impropiedad, en el sentido en que lo presenta Agamben en “Notas sobre la política” –“el lenguaje es lo común porque es

lo impropio” (Agamben, 2001, p. 95)–, Duarte desde el concepto de “uso” se funda en una concepción del lenguaje en términos instrumentales. Si bien la noción de “uso” en un sentido antropofágico introduce la cuestión de la impropiedad como una dimensión constitutiva de la relación con el lenguaje, sin embargo el modo en que *Notas* enuncia la posibilidad de construir un lenguaje del diseño industrial en términos de funcionalidad hace evidente que el texto responde a un esquema de pensamiento en que *lo común* está asociado a un lenguaje donde la comunicación es posible de ser concebida en términos de medios y fines, posibilidad que en *Me segura* aparece descartada.

En este sentido, para concluir y retomando la hipótesis inicial, el lenguaje (del diseño gráfico y de la literatura, respectivamente) constituye en ambos textos, en un contexto signado por la separación y aunque en cada uno de manera muy distinta, la posibilidad de repensar la experiencia de *lo común*.

Referencias Bibliográficas

- Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre política*. Valencia: Pre-Textos.
- Andrade, O. (2008). “Manifiesto antropófago”. *Escritos antropófagos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Blanchot, M. (2002). *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editora Nacional.
- Buarque de Hollanda, H. (1992) [1981]. *Impressões de viagem*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Cicero, A. (1972). “A falange de máscaras de Waly Salomão” (Prólogo). Waly Salomão. *Me segura qu’eu vou dar um troço*. São Pablo.
- Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca.
- Duarte, R. (2009). *Rogério Duarte* (org. Sergio Cohn). Rio de Janeiro: Azogue.
- Duarte, R. (2003). *Tropicaos* (org. Narlan Matos Teixeira, Mariana Rosa y Sergio Cohn). Rio de Janeiro: Azogue.
- Esposito, R. (2012). *Communitas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fleisner, P. (2005). “La comunidad irreparable”. Mónica Cragolini (Comp). *Modos de lo extraño. Alteridad y subjetividad en el pensamiento postnietzscheano*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Matos Teixeira, N. (2012). *Inventario do caos: Rogério Duarte, Tropicália e pós-modernidade*. Tesis de Doctorado.
- Nancy, J-L. (2000). *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile: Arcis.

- Oiticica, H. (1972). “Heliotape”. Apostilla a *Me segura qu’eu vou dar um troço*. São Paulo: Aeroplano.
- Otte, G. (2007). “Kant, Nietzsche, Agamben. Notas sobre a comunidade que vem”. *O comum e a experiencia da linguagem*. Belo Horizonte: UFMG.
- Salomão, W. (2003) [1972]. *Me segura qu’eu vou dar um troço*. São Paulo: Aeroplano.
- Schwarz, R. (2001) [1970]. *Cultura e politica 1964-1969*. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Veloso, C. (1997). *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.

Fecha de recepción: 30/05/2015

Fecha de aprobación: 27/08/2015